



A POÉTICA DE CONTESTAÇÃO SOCIAL DO *SLAME* DO *RAP* NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Ismael Iladin – ismael.iladin@escola.pr.gov.br

Universidade do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0009-0002-5293-7703>

Fátima Sozza – fatimasozza@gmail.com

Universidade Federal do Paraná, UFPR, Palotina, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0009-0003-9591-4197>

Valdeci Batista de Melo Oliveira – valzinha.mello@hotmail.com

Universidade do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0002-7623-4087>

RESUMO: Este artigo propõe reflexões acerca dos efeitos dos discursos hegemônicos da historiografia e crítica literária que incidem sobre as artes periféricas, relacionando sua recepção aos estudos literários e decoloniais. O que percebemos é uma supervalorização das artes clássicas e canônicas e, em contrapartida, uma subvalorização das artes periféricas. Assim, a depreciação de artes, como o *slam* e o *rap* associa-se a um imaginário preconceituoso erigido social e historicamente na percepção do poético fechado em si mesmo, sem relação ética com seu contexto de produção. Nesse sentido, o objetivo consiste em lançar luz a esse viés cultural que atravessa as concepções artísticas, para que contemplemos o *slam* e o *rap* sob uma ótica decolonial. Por essa razão que promovemos reflexões com base nas asseverações de Abreu (2006), Candido (2006), Fish; Hoys-Andrade (2001), Lajolo (1993), Palermo (2018), Shusterman (1998) e Zumthor (1997), segundo os quais os percursos envolvidos na recepção do texto artístico será, exclusivamente, comunicação expressiva (e, portanto, arte) se quem a consome também a compreende. Assim sendo, expectamos como propósito final deste trabalho contribuições potencializadas à ideia de que tanto o *slam* quanto o *rap* são artes que conseguem atingir seu público, no que diz respeito ao processo de fabulação. Para isso, o método por meio do qual tecemos nossas reflexões revisita algumas obras pertencentes ao universo da periferia, como os *slams* compilados por Mel Duarte (2019), bem como a música *Capítulo 4, versículo 3* do grupo *Racionais Mc's* (2023), procurando analisá-las à luz do que advogam os autores mencionados.

PALAVRAS-CHAVE: Artes periféricas; poética de contestação; *slam*; *rap*.

1 INTRODUÇÃO

*Mesmo na noite mais triste,
Em tempos de servidão,
Há alguém que resiste.
Há sempre alguém que diz não.
(Manuel Alegre)*

Pensar a produção artístico-cultural sob o enfoque da reflexão sociocrítica é postura epistemológica profícua em lançar luz sobre os entrelaçamentos da arte com a vida social e histórica em que a obra estiver inserida. Conforme essa proposição, nosso objetivo, neste trabalho, consiste em promover algumas reflexões a respeito do *slam* e do *rap* como fenômenos socioculturais de contestação de grupos marginalizados que vivem nas periferias, relacionando-os às teorias dos estudos literários a fim de compreendermos suas formas, à revelia dos entraves que obstam sua plena participação e inclusão na

esfera pública. Metodologicamente, trata-se, portanto, de uma incursão, ainda que breve, a referenciais teóricos que versam sobre a temática aliadas à análise literária.

Sendo assim, o propósito é reafirmar algumas manifestações artísticas produzidas nas periferias e procurar compreendê-las como expressões culturais que refratam sua materialidade sócio-histórica e seu contexto de produção, bem como corroborar a tese de que a supervalorização da cultura erudita/clássica de um lado e a desvalorização da cultura periférica de outro são um movimento cuja base é o preconceito, edificado histórica e socialmente, fruto do discurso dominante que desqualifica a produção cultural oriundas desses lugares. Nesse sentido, caberá, ao longo de nossas reflexões, a tentativa de compreender a falácia cultural anteriormente citada, que nem mesmo o Modernismo brasileiro do início do século XX conseguiu ruir plenamente ao tentar promover a emancipação e a valorização da cultura popular (Camargos, 2002).

Candido (2006), em *Literatura e Sociedade*, advoga que não há dissociação entre texto e contexto; assim, considera que obra e vida social devem ser compreendidas dialeticamente de modo a relacionar a obra à vida sociocultural que a engendra. O valor estético, então, estaria na contribuição dos fatores socioculturais unidos, indissolivelmente, aos elementos poéticos, a saber: dos recursos expressivos de linguagem (seja ela de matriz verbal, visual ou sonora) que o criador lança mão no ato da feitura. No caso da arte periférica, essa é também uma de suas tônicas, que pode ser compreendida – e ter seu valor estético legitimado – a partir desse olhar plural de Candido (2006), bem como de outros estudiosos, como Fish; Hoys-Andrade (2001), Lajolo (1993), Palermo (2018) e Shusterman (1998), visto que eles divergem de abordagens que preterem as artes populares. Por essa razão, nossas expressões artísticas eleitas – como objeto de análise neste trabalho – foram o *poetry slam* e o *rap*, cujas características em comum possuem origens periféricas, *locus* de onde reverberam as vozes daqueles escanteados pelo *status quo*.

2 DISCUSSÃO TEÓRICA

É possível identificar, seja nas artes verbais, pictóricas, sonoras ou sincréticas um sem-número de produções e possibilidades criativas que rompem, ou tentam romper, com as convencionalidades sociais e artísticas, numa tentativa de expressar um não-pertencimento a determinada ordem social, transparecendo o desiderato de pôr em crise a existência ou a própria identidade ou, ainda, os valores cristalizados no imaginário dos sujeitos. As produções populares e periféricas apresentam, de certo modo, esse anseio de subverter a ordem social, de romper com as verdades impostas pelo sistema dominante, de ser um lenitivo às psiquês feridas daqueles que vivem diuturnamente os dissabores da exclusão, da marginalização e das inúmeras privações. De acordo com D’Andrea (2020), os últimos 30 anos presenciaram um grande aumento das atividades culturais da periferia, que trazem cinco motivações:

[...] a produção artística como (i) forma de pacificar contextos tomados pela violência; (ii) forma de sobrevivência material alternativa ao trabalho capitalista e às atividades ilícitas; (iii) forma de melhorar o bairro; (iv) maneira de fazer política e (v) tentativa de humanização em um contexto violento (D'Andrea, 2020, p. 33).

Por outro lado, são justamente as vozes desses atores sociais da periferia que, em geral, deixam de ser ouvidas pela crítica e pelos órgãos responsáveis pela legitimação das artes. Opera-se, pois, um duplo silenciamento, visto que as vozes dos sujeitos periféricos geralmente não rompem a fronteira que divide os discursos privilegiados dos desprivilegiados e a sociedade letrada, ao ignorar os artistas suburbanos, contribui para a manutenção desse *status quo*.

Presente, no Brasil, por duas décadas, o *slam* convive com uma visibilidade reduzida, o que pode ser constatado nas listas de premiações criadas para as categorias literárias. Decorridos vinte anos de existência, somente em 2022 o primeiro prêmio cultural foi para uma representante do gênero, a paulistana Luiza Romão com seu livro *Também guardamos pedras aqui*, pela Editora Nós, na categoria poesia (Cbl, 2022, n. p.). Há um lapso, pois, que acomete a poesia vocal, ao se constatar que nas chamadas de originais das editoras contemporâneas os gêneros textuais solicitados, basicamente, são os consagrados canonicamente.

No campo acadêmico, porém, parece haver um movimento, ainda que tímido, direcionado às poéticas periféricas de contestação: a Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mantém um grupo de pesquisa tematizando sobre *Letramento literário e reexistência*. O termo “reexistência” comporta a tônica de que a existência humana está atrelada à vez, à voz e ao poder de falar/cantar, sobremodo, as dores da existência como ser social. O racismo, a violência, as drogas, o machismo e o sexismo são temas abordados em tom crítico e engajado, pressupondo a escuta, a reflexão e a politização do seu público-ouvinte (Neves, 2017). A Universidade de São Paulo (USP), também abriu portas para eventos do gênero, na medida em que dinamiza a interação entre seus participantes acadêmicos e comunidades. Márcia Abreu (2006), em sua obra *Cultura Letrada*, versa sobre a obscuridade na qual convivem as artes periféricas¹, bem como sobre as sutilezas envolvidas quando se procura definir literatura ou, ainda, separar a “boa” literatura daquelas ditas “subliteraturas”:

Por trás da definição de literatura está um ato de seleção e exclusão, cujo objetivo é separar alguns textos, escritos por alguns autores do conjunto de textos em circulação. Os critérios de seleção, segundo boa parte dos críticos, é a literariedade imanente aos

¹ Márcia Abreu, em seu livro *Cultura Letrada* (2006) compreende literatura periférica como toda obra que sofre exclusão em virtude da posição social de seu autor. Assim, os desprivilegiados históricos (mulheres, negros, pobres etc.), no seio da sociedade, amargaram e amargam essa marginalização cultural. Embora a autora estenda o conceito de literatura periférica a outros grupos, pretendemos aqui tratar, de maneira mais pontual, das expressões artísticas produzidas nas periferias ou que, pelo menos, tematizem as inquietações dos sujeitos periféricos.

textos, ou seja, afirma-se que os elementos que fazem de um texto qualquer uma obra literária são internos a ele e dele inseparáveis, não tendo qualquer relação com questões externas à obra escrita, tais como o prestígio do autor ou da editora que o publica, por exemplo. Entretanto, na maior parte das vezes, não são critérios linguísticos, textuais ou estéticos que norteiam essa seleção de escritos e autores [...] Por exemplo, já houve um tempo em que não se viam com bons olhos as produções femininas, pois as mulheres eram tidas como intelectualmente inferiores. Assim como os negros. Faça um teste: procure livros de história da literatura e veja quantas autoras são citadas até o final do século XIX. E quantos negros? Nos mesmos livros, procure referências a obras escritas por gente pobre. Talvez você nem precise da outra mão... Passe agora para o século XX e veja em quantas delas são analisados autores de best sellers. Feche a mão – você não vai mais precisar dela (Abreu, 2006. p. 39-40).

Abreu (2006) nos provoca para lembrar que, ao longo da História da humanidade letrada, a valoração literária perpassa, de maneira inapelável, valores sociais e políticos, o que acaba excluindo alguns grupos específicos da visibilidade do público, tais como as mulheres, os negros e/ou pobres. Ou seja, o critério, segundo a autora, para receber o carimbo *imprimatur*², seria a posição social que o indivíduo ocupa e não, necessariamente, as questões de literariedade. Estendendo as exortações da autora para as artes de maneira mais ampla, cabe indagar sobre o papel das produções artísticas das periferias na sociedade; ou melhor, vale a tentativa de interpretarmos as artes periféricas, como o *slam* e o *rap*, compreendendo-as como vozes dissonantes no âmbito intelectual, que, em geral, volta seus olhos quase exclusivamente às expressões eruditas, como atesta Abreu (2006) ao afirmar que, para se tornar “grande”, determinada obra precisa passar por instâncias de legitimação, tais como universidades, jornais e revistas especializados, livros didáticos, entre outros, os quais ditam os padrões da “alta literatura”.

Para Shusterman (1998), o *rap* viola a tríade da cultura ocidental secular: ciência, arte e moral, vinculando a então autonomia da arte e seu respectivo efeito a questões políticas (éticas). Siscar (2010), de maneira geral, aponta que essa ‘violação’ faz parte da poética do hoje. Ornellas (2013) chama esse contexto de pós-autonomia: “Desfaz-se o discurso da autonomia da palavra em sua radicalidade vanguardista e abstrata imanência da linguagem e emerge a palavra pós-autônoma enquanto discurso mergulhado nas malhas da cultura, implicando sujeitos (autor e leitor) virtualizados” (2013, p. 139). Quanto à literariedade, para Lajolo (1993):

Algumas teorias da literatura tendem a considerar a especificidade literária de um texto como imanente, postulando a possibilidade de identificação e isolamento do ou dos elementos que dão conta da literariedade do texto em que se manifestam. É para onde apontam, por exemplo, as formulações de Roman Jakobson relativas à função poética e que se encontram diluídas e simplificadas em vários manuais escolares

² Entre os anos de 1559 e 1966, a Igreja Católica censurou um sem-número de obras consideradas, por ela, de hereges. Assim, para que determinada obra fosse aprovada e posteriormente impressa, deveria passar pelo crivo do alto clero, cujos membros carimbavam os livros com a palavra de origem latina “*imprimatur*” (“*imprima*”). Aos livros censurados – que, portanto, não receberam o carimbo – eram incluídos no “*Index Librorum Prohibitorum*”, a mais influente lista de livros proibidos da História (Callegari, 2020).

contemporâneos. Tais teorias, no entanto, talvez não sejam as que mais contribuam para a discussão sistemática e fundamentada das relações entre leitura, literatura e escola. Para isso, as teorias que incluem, na noção de literariedade, o leitor e a prática de leitura são mais adequadas. Dentre elas pode se destacar a de S. Fish, que inscreve a literariedade de um texto na experiência de leitura (Lajolo, 1993, p. 43).

Isto posto, podemos considerar, ainda, a literariedade do *slam* pela perspectiva da recepção da estética de Fish. A partir disso, cabe indagar sobre o papel das produções artísticas das periferias na sociedade; ou melhor, vale a tentativa de interpretarmos as expressões culturais populares e periféricas, compreendendo-as como vozes dissonantes ante o discurso hegemônico.

Nessa direção, Deleuze (2000) advoga que o conceito, inclusive o relacionado às artes, não deve ser um fim em si mesmo, mas antes algo naturalmente mutável, que deve mover-se conforme a materialidade histórica, cultural e artística flutua no tecido social. O filósofo defende, ainda, que a experimentação é determinante para o desvelamento das inovações, posto que experimento e conceito – devidamente articulados – constituem a nascente para a criação inovadora. Dito de outra forma, o *slam* e o *rap* parecem ser artes naturalmente provocativas para os conceitos consagrados pela crítica, uma vez que põem em crise o pensamento artístico, seja pelas temáticas reveladoras da realidade periférica, seja pela linguagem subversiva que prioriza o coloquialismo, as gírias etc.

De modo mais amplo, é possível articularmos a posição subalterna das artes periféricas aos estudos relativos à colonialidade/decolonialidade, que problematizaram, a partir dos anos 1990, as ciências sociais latino-americanas. A partir de então, iniciou-se um intenso debate acerca da necessidade de revisá-las, cuja influência se deu principalmente pelo pós-colonialismo, que acabou por aproximar ambas as vertentes. Os estudos decoloniais, pois, são as contribuições teóricas relativas à colonialidade sob diferentes perspectivas que procuram tecer críticas e, assim, erigir um pensamento contemporâneo sobre as produções historicamente renegadas pela visão eurocêntrica (Quintero; Figueira; Elizalde, 2019).

Zulma Palermo (2018) é uma das autoras icônicas do pensamento decolonial que, em *Lugarizando Saberes*, alerta para a questão dos lugares de fala. Segundo a autora, é imperioso que olhemos para as produções genuínas de cada comunidade, desvelando suas artes criativas. Ao fazermos esse exercício, estaríamos abandonando a posição subalterna de colonizado, de cultura colonizada que apenas ecoa as expressões de teor eurocêntrico. Ela propõe, portanto, infringir a autoridade do pensamento e da criação, fugindo dos paradigmas endossados por algumas universidades, cujo movimento é a ressonância do espírito colonial, da “colonialidad del poder”. Trata-se da “diferencia colonial”, que consiste em tratar comunidades inteiras como inferiores porque não compartilham das mesmas regulações do mundo moderno. Por essa razão que a autora propõe o “indisciplinamiento”, de modo que nos desvencilhemos das normas instituídas pela modernidade, que só existem para melhor controlar os discursos concretizados nas artes. Em verdade, tais subterfúgios constituem dispositivos orquestrados pelo Estado

e gestões políticas sucessivas, cujo propósito é consolidar, hegemonicamente, o pensamento tradicional de “la autoridad”.

O *slam* e o *rap*, ao que parece, consolidam a proposta de Palermo (2018) ao adotarem um discurso antiburguês, antissistêmico e – na esfera temática – de denúncia da realidade humanamente degradante. O fato é que há alguma similaridade entre a cultura dos países colonizados e a cultura das comunidades pobres: em ambas, dada sua condição periférica, é possível identificar o estrangulamento de suas produções – artísticas ou epistêmicas – pelos mecanismos dominantes, seja no âmbito do discurso ou do aparato sistêmico geopolítico. Em ambas há um esforço para se fazer ouvir, para poder expressar a dissonância, a diversidade, cujas artes procuram insistentemente desvelar “un mundo em el que existan muchos mundos [...] de los pueblos em busca libertaria, lo hace potenciar como posible” (Palermo, 2018, p. 160). Isto é, esse movimento nos levaria a uma “ética da libertação” para promovermos os grupos subalternizados, a despeito do discurso e pensamento dominantes.

Para ilustrarmos esse movimento político que asfixia, em certa medida, as vozes artísticas das periferias, observemos os grafites que foram apagados/cobertos a mando do então prefeito de São Paulo João Doria, em 2017³. O painel de grafite, localizado na Rua 23 de Maio, aludia, por exemplo, à omissão deliberada de líderes políticos em relação às questões ambientais, posto que apresentava um sujeito gravatado acendendo seu charuto com a copa de uma árvore.

Na esteira dessa contestação interventiva, *hip-hop* e *rap*, estilos musicais coirmãos, mantêm, em suas constituições os caracteres essenciais das populações mais pobres, cujos dissabores e angústias, em geral, são vividos e compartilhados pelos seus pares, sem a devida valorização e reconhecimento artísticos. Apesar disso, essas vozes, ao serem traduzidas para as expressões artísticas apontadas acima, são amplificadas, cujos discursos alcançam um número exponencial de pessoas, ainda que as grandes mídias não concedam espaços para a audição. Em geral, tais estilos tematizam a condição de exclusão em que vivem os moradores da periferia, onde o Estado é ausente quanto ao suprimento de necessidades básicas – como o saneamento, a saúde, a educação e o lazer. Por outro lado, ele se faz presente personificado na polícia – não como um agente de segurança em prol do servir e do proteger, mas como uma instituição estatal promotora, paradoxalmente, da truculência e da violência.

Goldmann (1976), em sua obra *Sociologia do Romance*, reflete sobre as condições de produção do romance e a relação da literatura com a materialidade social e histórica. Ele identifica a possibilidade de

³ João Doria, prefeito de São Paulo em 2017, ordenou que fossem cobertos com cores neutras e acinzentadas as pichações e grafites. Com a denominação de “Cidade Linda”, o programa tinha o objetivo, dentre outras finalidades, de tornar a cidade “visualmente mais agradável”. No entanto, se desconsiderou o conceito de arte urbana do grafite, o que acabou por denotar uma postura intolerante em relação às vozes politicamente divergentes, promovendo, assim, uma inversão no modo como a sociedade deve contemplar os problemas sociais, já que a malfetura reside mais nas ações que levam a essa realidade do que na arte que retrata tais perversidades sociais (Alessi, 2017).

o personagem apresentar valores autênticos – ao preencher os critérios socialmente aceitos, dotado de uma grande espiritualidade e retidão de caráter – ou inautênticos, que residem nos personagens não-idealizados, subversivos, loucos, constituindo a antítese do que a sociedade conceberia como a representação de uma realidade única. Trata-se de uma releitura que o autor elaborou do conceito de herói problemático de Lukács (2007), que trata do herói demoníaco, de um mundo degradado (inautênticos) em um universo de valores autênticos.

Façamos aqui uma analogia dessa proposição do herói romanesco, acima mencionado, à produção periférica: é possível observar que a proposta desta é, necessariamente, trazer à baila as características inautênticas dos heróis da periferia ou, ainda, “desromantizar” a figura do policial, por exemplo, desvelando um mundo degradado. O âmago discursivo, portanto, consiste na expressão de certa aversão ao burguês, a seus valores e ao Estado ausente, bem como a todo e qualquer símbolo que aluda a essa tríade. Vejamos o que discorre Goldmann (1976) acerca do que ele denomina “forma literária”:

Toda a forma literária [...] nasce da necessidade de exprimir um conteúdo essencial. Se a degradação romanesca fosse verdadeiramente ultrapassada pelo escritor e mesmo pela conversão final de certo número de heróis, a história dessa degradação não seria mais que a de um incidente fortuito, e sua expressão teria, no máximo, o caráter de uma narrativa ou relato mais ou menos divertido. Contudo, a ironia do escritor, sua autonomia em relação aos seus personagens, a conversão final dos heróis romanescos, são realidades incontestáveis (Goldmann, 1976, p. 13).

Trazendo tais considerações para o escopo de nossas discussões, é possível afirmar que a essencialidade das artes periféricas é a manifestação dos anseios da comunidade, apresentando um universo degradado, sem cortes, cujas menções às experiências locais fogem de um relato simples e adotam um caráter de denúncia, numa roupagem artística que apresenta os componentes poéticos para a criação estética. Não temos, nesse sentido, a celebração de toda sorte, tampouco a narrativa de júbilos conquistados, mas a deflagração de crus sabores experimentados pelos sujeitos da periferia. Embora os autores não se valham da ironia em suas composições, há uma pretensa tentativa de servir à mesa da sociedade suas realidades incontestáveis, tal como na degradação romanesca. Eis a tônica do *rap*. Vale ressaltar, contudo, que o *rap* consiste em um universo amplamente dominado pela figura masculina, o que, de certa forma, reforça a hegemonia masculina do ponto de vista social – quer sejam os aspectos numéricos, quer sejam os de representatividade. Configura-se, aí, alguma incongruência, visto que se trata de uma arte cuja natureza é o combate às injustiças e a busca por uma sociedade mais igualitária. Ao observarmos o predomínio masculino, podemos formular uma problematização relativa ao gênero, mais precisamente ao histórico processo de exclusão e marginalização das mulheres, presente em muitos segmentos da sociedade, até mesmo naqueles em que a essência é a luta por um corpo social mais justo.

De toda sorte, há uma arte da periferia – cujas praticantes são em sua maioria mulheres – que vem há alguns anos ganhando visibilidade comunitária e, até mesmo, rompendo barreiras antes impensáveis: o *poetry slam* ou simplesmente *slam*. Trata-se de uma arte que tem como mote a contestação social, fazendo da forma poética uma expressão de resistência política e cultural, cantando temáticas como o machismo, o racismo, a lgbtfofia, o classismo etc. Em outros termos, consiste em poesias faladas com um tom bastante enfático, que desvelam todo tipo de asperezas pelas quais passam os indivíduos menos privilegiados socialmente. Em relação ao espaço, de um modo geral os saraus de *slams* são realizados em ambientes ao ar livre, públicos e, muitas vezes, em locais onde se encontram sujeitos relegados pela sociedade, como centros de acolhimento, ocupações de moradia, bairros da periferia, dentre outros. O palco está montado como forma de celebração à democracia poética, já que muitos – senão todos – que compõem a plateia talvez desconheçam o universo poético e artístico clássicos, mas que, ao contemplar o evento, podem saciar suas necessidades básicas de fabulação. Para se fazer ouvir, o movimento do *slam*, como a maioria das artes periféricas, foge do caráter conservador e tradicional. Seu trunfo, aliás, é o da denúncia que, por meio da palavra oralizada, conecta-se com seu público e, desse modo, passa a instigá-lo, emocioná-lo e, conseqüentemente, transformá-lo (Gama, 2019).

Mel Duarte (2019) figura, no cenário do *slam* brasileiro, como uma das mais importantes artistas do ramo. Seus predicados justificam essa posição de destaque: sua carreira como poetisa iniciou em 2013 com a publicação de *Fragmentos dispersos* e, mais tarde, sua produção esteve voltada aos ideais negros, como em *Negra, nua, crua*, cuja obra foi também publicada na Espanha. Trata-se de uma das obras mais acessadas no portal *Literafro* (2021), projeto que tem por objetivo divulgar as produções literárias afro-brasileiras. Na atualidade, a artista participa da organização do evento denominado *Slam das Minas*, que durante seis anos integrou o coletivo *Poetas Ambulantes*, uma iniciativa artística que distribui e declama poesias no interior dos transportes públicos.

A obra de Mel Duarte (2019) persegue a representação da mulher negra destituída de rótulos ou estereótipos. Expressa as dores, vivências, bandeiras feministas, enfim, perfazendo o cotidiano de sujeitos que sentem em suas dermes as experiências sociais duplamente estigmatizadas – mulher e negra – resgatando, dessa forma, a voz revolucionária contida no estado de espírito daquele (as) que por vezes são silenciados (as).

Mel Duarte (2019), em um de seus mais recentes trabalhos, fez a compilação de muitos *slams* – de autoria feminina – organizados em um único livro intitulado *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. Ao apresentá-lo, ela teceu algumas considerações a respeito da poesia falada:

O poetry slam (batalha de poesia) teve início na década de 1980, em Chicago, nos Estados Unidos, com o poeta March Smith, mas foi pelas mãos de uma mulher, Roberta

Estrela D'alva, que o movimento chegou ao Brasil, especificamente na cidade de São Paulo, em 2008 [...] O termo spoken word (palavra falada) foi apresentado a essa geração, a mesma que hoje entende como profissão. São os chamados *slammers*, artistas que competem nessa modalidade e que declamam seus textos acompanhados de performances [...] O *slam* é um espaço poético-democrático, que tem como principal conceito a liberdade de expressão, fazendo do livre diálogo uma ferramenta para a construção de novos horizontes. E, para além de um espaço de fala, é também um convite à escuta (Duarte, 2019, p. 10).

Ou seja, o *slam* é um misto de poesia, crítica social e performance numa mesma expressão: poesia no trabalho com a palavra; crítica social na tematização voraz das injustiças sofridas pelos oprimidos; performance na relevância da linguagem corporal, que reforça a linguagem verbal, conferindo maior intensidade ao que está sendo dito. Outro recurso muito explorado pelos *slammers* é a entonação: os artistas, em suas apresentações, modulam suas vozes para enfatizarem suas expressões e, assim, enaltecerem seus sentimentos. Trata-se de uma tríade muito cara a esses (as) poetas, uma vez que, ao explorar satisfatoriamente a relação entre a linguagem verbal, a corporal e a entonação, maior a probabilidade de o público envolver-se no espírito artístico (Gama, 2019).

Os estudos de Zumthor (1997) sobre a poesia oral, apresentados em seu livro *Introdução à poesia oral*, postulam que no Brasil as literaturas orais somam à bagagem medievalista o laboratório vivo da cultura, acrescentando a ideia de que a escrita é fixa, mas nada se compara à força vagante da voz. A contribuição desse teórico vai ao encontro da compreensão de que há múltiplas possibilidades de expressão e realização da voz poética, podendo agregar-se a ela a voz do corpo que complementa a linguagem verbal, o que constitui as chamadas performances. Zumthor (1997) propõe uma poética geral da oralidade que se concentra nos efeitos da presença, do ambiente e do corpo em ação complexa por meio da qual uma mensagem poética é transmitida e concebida no aqui e no agora. A performance inclui texto (tempo, espaço, lugar), o corpo e a voz. Inclui também força energética e linguagem teatralizante, cujos conceitos corroboram robustamente a definição de *slam* apresentada por Duarte (2019).

Calha verificar, em alguns excertos poéticos, como se dão as ocorrências de tais elementos. Para tanto, recorreremos mais uma vez à obra organizada por Mel Duarte (2019), cujos excertos poemáticos foram selecionados considerando a temática do estigma social. Dentre os vários recursos de construção da linguagem poética que poderiam ser apontados em uma leitura, um elemento comum ao *corpus* é a construção da imagem de um grito: o grito da periferia, que se constrói como uma denúncia acerca da opressão social. Zumthor (1997) postula que, ao considerar a performance como um fator constitutivo da poética oral (vocal) e derivados de outros elementos – a audição, a visão e o tato, aliados a fatores formais como conteúdo temático, marcas linguísticas e coerência – produz-se um global que modaliza o discurso e exprime a finalidade, ou seja, a intenção de denúncia em um grito, possivelmente de dor da alma, como o que constatamos nos versos seguintes:

Cordel fora do armário
Essa é minha história
Incrível causa vim contar
A poesia hoje me aflora
Trouxe versos na sacola
que sou criativo
Muita gente me incentiva
Surgiu então um babado
Pra desfazer mal falado
Eu assumo amar meninas
A sociedade me desliga
Alguns amigos têm vergonha
se são minha cama e fronha
Então, por que você está desagrada?
ô pátria amada
Me diz como entender
Faça parar de fazer
Seus filhos estão amando
E por isso estão sangrando
Enquanto eu falo está matando
Mais um LGBT
[...] (Duarte, 2019, p. 89).

Primariamente, o que salta aos olhos é a apresentação do poema: sua disposição com versos relativamente curtos pode ser interpretada como a trajetória de vida do próprio sujeito lírico e, mesmo não se tratando de uma poesia visual, é possível construir um desenho que se assemelha ao que é apresentado pela narrativa. O sujeito lírico é jovem, viveu um curto espaço de tempo, mas sua vida é marcada por um caminho estreito de penúrias, ao viver em um espaço afastado do centro da cidade, o qual é visto com olhares preconceituosos e, sobretudo, ao fato de sua orientação de gênero social.

Ainda no que tange à imagem construída, por meio da apresentação do poema – disposição dos versos no papel – convém refletir sobre a apresentação gráfica das epopeias, tendo o sujeito lírico assinalado no decorrer de sua fala, que vive uma vida histórica marcada pelo preconceito estrutural. Essa perspectiva gráfica, na distribuição dos versos, aponta para um diálogo com o gênero épico, a qual se permite lembrar do conceito de intertextualidade e paródia postulado por Hutcheon (1991), entendendo esses fatores de textualidade como um diálogo com os textos do passado e não imitação. Nesse mesmo sentido, pode-se categorizar o verso 5, da segunda estrofe, que remonta a marcas literais do hino nacional.

Adentrando o aspecto sintático, é notável a falta de sinais de pontuação. Na maioria dos poemas que compõe o coletivo poemático do *slam*, pode-se confirmar essa característica da oralidade, pois a entonação e o movimento de voz se constroem no momento mesmo que ele é declamado, não se fazendo necessário o sistema de pontuação, tal como na linguagem oral. Aí está, figurativamente, a imagem de um grito, ou seja, uma emissão forte de voz que pode ecoar, ininterruptamente, o que leva a concluir que a

falta de pontuação também pode ser tomada como o figurativo de um protesto, uma queixa em forma de grito. Assim, ratificando o ideário de Zumthor (1997), a voz não se reduz à palavra oral, mas ao grau simbólico da voz.

Quanto à linguagem verbal, predomina a variante coloquial, sem qualquer preocupação com as formalidades linguísticas e, se assim o fosse, comprometeria o processo comunicativo, considerando a plateia à qual o *slammer* se dirige.

Evoquemos, aqui, as considerações linguísticas de Carvalho (2006):

[...] a linguagem não é um simples espaço de concordância entre os elos da comunicação; ela é, pelo contrário, um espaço de intensa luta, onde se definem também as relações políticas, econômicas, sociais e culturais. No meio dessa arena, a luta por determinar o significado do que é dito ou escrito exerce um papel essencial, ainda mais quando esses processos de significação são legitimados pelos outros entes da comunidade que não aqueles que os definem. É por essa razão que a linguagem exerce um poder fundamental nas relações jurídicas e é por isso também que os que fazem parte desse universo, pela consciência do poder que têm, criam vários mecanismos para manutenção desse poder e para protegerem-se dos que não fazem parte desse meio (Carvalho, 2006, p. 110).

O autor traz à baila o caráter ideológico da linguagem, que pode ser mais ou menos excludente; mais ou menos inclusiva, a depender dos propósitos de quem a utiliza. Assim, para haver um processo comunicativo eficaz, é preciso que os interlocutores estejam em perfeita harmonia do ponto de vista dialógico. Portanto, termos eruditos e elementos que os valham estariam fora de propósito em uma situação comunicativa como a do *slam* que, por sua vez, objetiva dialogar problematizando, sem que os artistas se travistam de uma aura intelectualizada.

Os artistas do *slam* parecem ser, pois, os comunicadores síncronos para falar a seus iguais, em seus espaços, cantando os dissabores compartilhados, as agruras sociais sentidas não somente pela plateia, mas também pela figura que declama. Não se trata, portanto, de um emissor depositante que abastece um receptáculo cru e vazio: trata-se, antes, de atores da comunicação – locutor e locutários – que veem suas angústias, atribulações, desejos e fabulações reafirmados, consolidados e legitimados, num movimento de identificação cultural com os seus pares, como no excerto de Anna Suav (2019), ao tematizar as dores do preconceito étnico sofridas pelo sujeito lírico:

O que te inquieta?
O que te inquieta?
O que me inquieta?
Surto em silêncio, deitada
Tento esquecer
Sofrendo penso em tudo
Que deixei de fazer
De cada mergulho dentro
De mim, emerge a mulher que acabou de nascer

Choro anuncia e denuncia
Sou maior do que se pode ver
Filha do fogo, carrego o calor, trago na pele a história e a cor
[...]
Lutando pelo que eu quero, e eu quero muito mais
Que reparação
Cada dia mais difícil de aceitar tua condição
Transformo não em sins
Amplio minha visão (Anna Suav *In*: Duarte, 2019, p. 20).

Nesse poema, consideram-se os mesmos elementos já citados anteriormente e, para além disso, os sentimentos e as sensações que são denunciados pelo sujeito lírico e, ao mesmo tempo, compartilhados com quem escuta, dada a peculiaridade do *slam* de poema falado e que, portanto, pressupõe o ato de escuta. Nessa perspectiva, é possível observar, nos três primeiros versos do excerto selecionado, um diálogo do sujeito que fala com o sujeito que ouve, por intermédio das trocas pronominais, bem como da indagação denotada pela pontuação que finaliza cada verso.

Apesar de todas as penúrias faladas/declamadas, pode-se compreender o quanto a própria manifestação artística conduz o sujeito ao seu renascimento, ao aludir à sua ancestralidade, à sua essência e, por fim em meio à negação, ampliando sua visão de mundo e transformando o modo de senti-lo.

Outro representante do discurso periférico é o *rap*, um estilo musical oriundo dos guetos estadunidenses e assimilado pelas periferias brasileiras, cujas músicas tematizam basicamente o cotidiano amargo dos bairros pobres, através de um eu-lírico que se refere à sociedade sob uma ótica pessimista, procurando desvelar os eventos diários sentidos pelos sujeitos que ali residem.

A música do grupo *Racionais Mc's* (2024) denominada *Capítulo 4, Versículo 3* de 1996 inicia com uma série de denúncias sobre a realidade periférica. São números reais que desnudam a violência e a exclusão experimentadas pela população negra, que está concentrada, em sua grande maioria, nas periferias brasileiras:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial / A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras / Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros / A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo (Racionais Mc's, 2024).

Embora a composição da música tenha sido na década de 1990 e apesar de termos presenciado algumas políticas públicas importantes voltadas para os negros e os mais pobres – como as cotas raciais e sociais – os dados expostos na letra dos *Racionais Mc's* (2024) ainda são condizentes com a realidade brasileira. Parece haver um sincretismo na manutenção dos índices citados na música com a desvalorização do *slam* ou do *rap*: assim como os números negativos relacionados à população negra

mantiveram-se preservados ao longo desses anos, também a estigmatização de tais artes ainda permanece, apesar das tentativas contemporâneas de alavancar as expressões culturais marginalizadas.

O eu-lírico, porém, parece ter consciência de que a arte é revolucionária, haja vista sua palavra redentora:

Eu sou bem pior do que você tá vendo/ Preto aqui não tem dó, é 100% veneno/ A primeira faz bum, a segunda faz tá/ Eu tenho uma missão e não vou parar/ Meu estilo é pesado e faz tremer o chão/ Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição/ Na queda ou na ascensão minha atitude vai além/ E tenho disposição pro mal e pro bem/ Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico/ Juiz ou réu, um bandido do céu/ Malandro ou otário, padre sanguinário/ Franco atirador, se for necessário/ Revolucionário, insano ou marginal/ Antigo e moderno, imortal/ Fronteira do Céu com o Inferno/ Astral imprevisível, como um ataque cardíaco no verso/ Violentamente pacífico, verídico/ Vim pra sabotar seu raciocínio/ Vim pra abalar seu sistema nervoso e sanguíneo/ Uni-duni-tê o que eu tenho pra você/ Um Rap venenoso ou uma rajada de PT (Racionais Mc's, 2024).

Nesses versos, é possível tecer algumas inferências, tais como: a realidade da periferia oferece aos sujeitos a versão degradante da vida. Por outro lado, os versos constituem uma arma poderosa na preservação idônea dos que ali vivem. Mas não só: eles podem ser um norte para o pensamento crítico, conferindo um valor metafórico à palavra, que agora traveste-se de uma arma poderosa contra o sistema. Para Camargos (2015), esse engajamento político no *rap* acaba por fundir música, sociedade, cultura e política, cujos artistas participam, em razão disso, direta e plenamente do processo social.

Antonio Candido (2006), em sua obra *Literatura e Sociedade*, elabora reflexões acerca da interferência dos fatores sociais nas manifestações literárias, as quais vão, em alguma medida, ao encontro do que problematizamos anteriormente. Ele observa que a obra literária deve ser encarada como uma estrutura orgânica, cujos componentes são indissolúveis, posto que são imprescindíveis para a boa interpretação e compreensão literária, num processo dialógico de transformação entre meio social e a obra. O autor, a partir disso, formula quatro momentos da produção da literatura, quais sejam:

- a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio [e conclui] não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana [...] todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. [portanto, a arte é] comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos (Candido, 2006, p. 31).

Considerando o que dizem Candido (2006) e Zumthor (1997) sobre a recepção, é possível notar

que as teorias definidoras do leitor como sujeito dialógico no ato da leitura estão corroboradas nas artes periféricas e seu público, visto que há uma aceitação daqueles que as recebem. Trata-se de um ciclo artístico em que o processo dialógico da arte se concretiza, na medida em que há comunicação expressiva; ou seja, as realidades expressadas pelos artistas são familiares a seus ouvintes, que, por sua vez, são afetados (considerando neste contexto a unidade semântica de causar efeito) pela obra. Isso porque as artes da cultura *hip-hop*, como o *poetry slam* e o *rap*, apresentam características em comum que têm a ver com suas origens periféricas por meio das quais são ecoadas as vozes dos socialmente oprimidos.

Sob essa ótica, é nas periferias que encontramos a parcela da população que experimenta dissabores de toda ordem, desde a precarização de serviços públicos, passando pela privação de lazer e alcançando o racismo, este último, não-raro, nas vestes da violência policial. Ecoar suas vozes, portanto, significa tematizar tais inquietações, num claro desabafo daqueles que muitas vezes não são ouvidos pelo Estado nem pela grande mídia, mas que veem representados nas expressões artísticas oriundas de seus lugares. Eis, pois, a organicidade de que fala Candido (2006), cujo ciclo se fecha na repercussão da obra, na sua recepção, a partir da qual o seu interlocutor produzirá sentido.

A tese defendida pelos estudiosos, Candido (2006) e Zumthor (1997), é a de que, sendo a obra concluída na recepção de seu leitor, julgamentos prévios quanto à literariedade estão, pois, fora de propósito, uma vez que o ciclo semântico se encerra na contemplação da obra. Vejamos o que esse autor – ao numerar comportamentos artísticos do público – nos diz sobre o receptor da arte:

uma terceira influência social, a dos valores, que se manifestam sob várias designações — gosto, moda, voga — e sempre exprimem as expectativas sociais, que tendem a cristalizar-se em rotina. A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea de nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões. Embora esta verificação fira a nossa vaidade, o certo é que muito poucos dentre nós seriam capazes de manifestar um juízo livre de injunções diretas do meio em que vivemos (Candido, 2006, p. 46).

Pensando a partir desse viés, talvez seja essa a razão maior de as artes periféricas – dentre elas o *slam* e o *rap* – serem absorvidas pelo público com certa facilidade enquanto que, por outro lado, são estigmatizadas ou simplesmente ignoradas por algumas esferas sociais, limitando-as ao seu circuito fechado de reconhecimento. Tais instâncias sociais, portanto, deslegitimam as expressões periféricas como manifestações artísticas ao pregarem e, ao mesmo tempo, ovacionarem o molde artístico cristalizado, que obedece ao tracejado tirânico dos padrões mencionados por Candido (2006). E, ainda que haja razoável repercussão nas periferias e mesmo que determinada arte tenha contemplado os elementos básicos da literariedade – como o trabalho com a sonoridade e as rimas – ainda assim não passará pelo crivo da erudição como uma expressão passível de análise.

Recorrendo mais uma vez à Márcia Abreu (2006) e sua obra *Cultura Letrada*, é possível observar

pontos convergentes entre os pensamentos da autora e de Candido (2006), observado anteriormente: ela questiona o padrão estético universalmente aceito de literatura, observando que as listas, até mesmo de títulos renomados de autores clássicos, são colocadas à prova quando o assunto é gosto literário ou definição de literatura. Abreu (2006) adverte que definir literatura baseado em critérios estéticos é deveras uma tarefa difícil, visto que isso envolve olhares políticos e valores culturais, revelando, muitas vezes, preconceito com o não-erudito, sobretudo com as artes oriundas das periferias. Isso porque: “O prestígio social dos intelectuais encarregados de definir Literatura faz que suas ideias e seu gosto sejam tidos não como uma opinião, mas como a única verdade, como um padrão a ser seguido” (Abreu, 2006, p. 41).

Nesse sentido, há uma perpetuação dos padrões literários depurados pela crítica de renome, ao passo que as manifestações artísticas estigmatizadas historicamente continuarão dentro dos (quase) intransponíveis muros das comunidades que lhes deram vida. E se porventura não houver algum movimento que irrompa tais fronteiras e, desse modo, faça transcender o discurso das periferias, o processo ideológico e hegemônico seguirá sendo a continência das vozes periféricas. Para essa problemática, Lapoujade (2015), ao interpretar Deleuze, sugere que a transposição de conceitos cristalizados seja algo necessário para rompermos com o pensamento hegemônico acerca das artes e erigirmos, a partir disso, novos conceitos.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, tecemos reflexões a respeito das artes periféricas com o propósito de compreender, em certa medida, a razão de elas serem frequentemente estigmatizadas e ofuscadas por parte do *establishment*, quando não consegue transformá-las em mercadoria e por isso mesmo lança um olhar enviesado à cultura popular, cunhando denominações que por si só já denotam certo desprestígio, como “literatura marginal”, “subliteratura” etc. Isso parece influir na maneira como algumas instâncias sociais classificam o conceito de literatura e literariedade, seguindo padrões fixos, como se a arte literária fosse um elemento matemático, quando na verdade trata-se de um produto humano volátil, intangível e, por isso mesmo, arredio a fórmulas. As produções artísticas obedecem, em verdade, a processos dialógicos, que formatarão os efeitos de sentido de determinada obra, como bem dizem Abreu (2006), Candido (2006), Fish; Hoys-Andrade (2001), bem como Zumthor (1997) ao referirem-se ao método receptivo.

Ora, se a obra só se conclui no seu receptor – que, por sua vez, tem a incumbência de produzir seus efeitos de sentidos, a depender de suas experiências prévias e bagagem cultural – como sentenciar, de modo categórico e prematuro, que determinada arte não preenche os pré-requisitos para ser considerada literatura (em seu sentido mais amplo)? Esse questionamento é o que norteou a obra de

Márcia Abreu (2006) em *Cultura Letrada*, em cujo livro ela se propôs a demonstrar que, de fato, o que determina a literariedade não são somente os caracteres internos do texto, mas também os externos, relativos a fatores circunstanciais e sociais. Nesse sentido, motivações escusas que dicotomizam a arte clássica da popular mais para promover estigmas e menos para apreciar o labor artístico, parecem construir muros e silenciar discursos. Afinal, as artes de origem periférica trazem em sua essência justamente o desnudamento de realidades invisíveis a algumas parcelas da sociedade e, ao mesmo tempo, concedem voz aos indivíduos que, de outra forma, dificilmente seriam ouvidos. Somado a isso, as artes periféricas promovem um sentimento de pertença ao imaginário daqueles que as recebem, visto que os ouvintes/leitores se identificam nas obras, sentem-se representados a partir dessas artes, algo experimentalmente inédito a esses indivíduos se considerarmos que as obras contempladas nos bancos escolares e na grande mídia consistem, muitas vezes, em professor linguagens e discursos de classes e bairros elitizados.

Freire (2010) parece estar se referindo a esse dialogismo ao tecer reflexões sobre a importância de adaptar os falares, levando em conta o lugar de fala do apreciador. Sob essa ótica, só haverá comunicação se este compreender a mensagem do locutor e a partir dela construir sentido. E, na medida em que o *slam* e o *rap* são construídos por meio de uma linguagem familiar ao seu público, eles obedecem às indicações freirianas sobre o ato comunicativo, fechando, assim, o ciclo dialógico por meio do qual obra e leitor se (trans)formam. Abreu (2006) considera exatamente esse critério como sendo fulcral para a literariedade e não os critérios cunhados pela tradição cultural hegemônica, pois, segundo ela, obra e público se reajustam para um encaixe perfeito. Daí por que a onipresença das temáticas que narram a realidade das periferias no *slam*, no *rap* etc.; daí por que a predominância da linguagem coloquial. Do contrário, as artes periféricas seriam apenas mais do mesmo, isto é, mais expressões artísticas insípidas e estéreis, incomunicáveis ao público das periferias, o que alimentaria ainda mais a roda social da exclusão, assim como fazem as várias unidades textuais de nossa sociedade, como faz a nossa própria carta magna que, em suas linhas, celebra a inclusão e a igualdade, mas que, de maneira paradoxal, é linguisticamente excludente.

REFERÊNCIAS

ABREU, M. *Cultura Letrada: Cultura e Leitura*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

ALESSI, G. A 'maré cinza' de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas. *El País*. São Paulo, 24 janeiro 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html. Acesso em: 14 nov. 2023.

CALLEGARI, G. *Aventuras na História*. Uol. 02 janeiro 2020. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-index-igreja-catolica.phtml>. Acesso em: 15 nov. 2023.

CAMARGOS, M. *Semana de 22: entre vaías e aplausos*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2002.

CAMARGOS, R. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, A. S. Linguagem, Justiça e Poder: um caminho para a democratização do acesso à Justiça. In: *1º Prêmio Novas Ideias para a Justiça: objetivos e resultados*. Brasília: Sindijus-DF, 2006.

CBL. *Câmara Brasileira do Livro*. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/premiados-por-edicao/premiacao/?ano=2022>. Acesso em: 19 jan. 2024.

D'ANDREA, T. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. *Novos estudos Cebrap.*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 19-36, jan./abr. 2020.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DUARTE, M. (org.). *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta*. 1. ed. São Paulo: Editora Planeta, 2019.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 49. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FISH, S.; HOYOS-ANDRADE, R. E. Is there a text in this class?. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 36, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3919>. Acesso em: 16 jan. 2024.

GAMA, D. M. H. L. *A voz e a vez de dizer: batalhas de poesia em comunidades de periferias em Salvador/BA*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, 2019.

GOLDMAN, L. *Sociologia do romance*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1976.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

LAPOUJADE, D. *Deleuze: os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LITERAFRO. *O portal da literatura afro-brasileira*. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1217-mel-duarte>. Acesso em: 19 jan. 2024.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2007.

NETO, S. Trova ao vento que passa, de Manuel Alegre. *Palavra livre*. 02 novembro 2022. Disponível em: <https://www.palavralivre.com.br/2022/11/trova-ao-vento-que-passa-de-manuel-alegre/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

NEVES, C, A de B. Slam-Letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha D'Água (Online)*, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 92-112, out. 2017.

ORNELLAS, S. Da autonomia à pós-autonomia: poesia como crítica do presente (notas de pesquisa). *Revista Landa*. Florianópolis, v. 1, n. 2, p. 132-151. 2013. Disponível em: <https://revistalanda.ufsc.br/PDFs/ed2/Sandro%20Ornellas.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2024.

PALERMO, Z. Lugarizando Saberes. *Caderno de Estudos Culturais: Exterioridade dos Saberes*. Campo Grande. V. 2, p. 149-160, jul./dez. 2018.

QUINTERO, P.; FIGUEIRA, P.; ELIZALDE, P. C. *Masp Afterall*. Uma breve história dos estudos decoloniais. Tradução de Sérgio Molina e Rubia Goldoni. São Paulo. 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2024.

RACIONAIS Mc's. *Capítulo 4, Versículo 3*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/66643/>. Acesso em: 09 jan. 2024.

SHUSTERMAN, R. *Vivendo a Arte: O pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução Gisela Domschke. 1998.

SISCAR, M. Poetas à beira de uma crise de versos. In: SISCAR, M. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia”* como topos da modernidade. Campinas: EDUNICAMP, 2010, p. 103-16.

ZUMTHOR, P. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

Title

The poetics of social contestation of slam and rap in contemporary Brazilian literature.

Abstract

This article proposes reflections on the effects of hegemonic discourses in historiography and literary criticism that impact peripheral arts, relating their reception to literary and decolonial studies. What we observe is an overvaluation of classical and canonical arts, juxtaposed with an undervaluation of peripheral arts. Thus, the depreciation of arts such as slam and rap is associated with a prejudiced imaginary constructed socially and historically in the perception of poetry closed in on itself, without ethical connection to its production context. In this sense, the objective is to shed light on this cultural bias that permeates artistic conceptions, so that we consider rap and slam from a decolonial perspective. For this reason, we promote reflections based on the assertions of Abreu (2006), Candido (2006), Fish; Hoys-Andrade (2001), Lajolo (1993), Palermo (2018), and Shusterman (1998) and Zumthor (1997) according to whom the paths involved in the reception of artistic text will be exclusively expressive communication (and therefore art) if those who consume it also understand it. Therefore, the final purpose of this work is to provide enhanced contributions to the idea that both slam and rap are arts that can reach their audience regarding the fabulation process. To do this, the method through which we weave our reflections revisits some works belonging to the periphery, such as the slams compiled by Mel Duarte (2019), as well as the song "Capítulo 4, versículo 3" by the group Racionais Mc's (2023), seeking to analyze them in light of the arguments put forth by the mentioned authors.

Keywords

Peripheral arts; contestation poetics; slam; rap.

Recebido em: 16/11/2023

Aceito em: 26/01/2024