

# Memória e resistência afro-brasileira e angolana no *poetry slam*<sup>1</sup>

Afro-brazilian and Angolan memory and resistance in poetry slam

Miguel Lombas<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa a importância do slam para a articulação da memória e das vozes da resistência afro-brasileira em territórios que foram colonizados por Portugal, no caso Angola e Brasil. Para isso, parte de estudos sobre memória e história de Joseph Ki-Zerbo, Amadou Hampâté Bâ e Michel Pollak, encontrando as especificidades dessas relações no slam, considerado uma voz de resistência afro-brasileira no trabalho de teóricos como Roberta Estrela D’Alva. Composições da slammer angolana Joice Zau e dos slammers brasileiros Agnes Mariá e Bruno Negrão apontam para uma poética coletiva que visibiliza pessoas negras, pobres e periféricas comprometidas com o legado da ancestralidade africana e com o agenciamento estético-político afro-brasileiro. Com nossas análises, queremos demonstrar como o slam aproxima poeticamente as culturas de Angola e do Brasil.

**Palavras-chave:** Poetry slam; Angola; memória; oralidade; Resistência afro-brasileira.

**Abstract:** This article analyzes the importance of slam for articulating the memory and voices of Afro-Brazilian resistance in territories that were colonized by Portugal, in this case Angola and Brazil. To do this, draws on studies on memory and history by Joseph Ki-Zerbo, Amadou Hampâté Bâ and Michel Pollak, finding the specificities of these relationships in slam, considered a voice of Afro-Brazilian resistance in the work of theorists such as Roberta Estrela D’Alva. Compositions by Angolan slammer Joice Zau and Brazilian slammers Agnes Mariá and Bruno Negrão point to a collective poetics that makes visible black, poor and peripheral people committed to the legacy of African ancestry and Afro-Brazilian aesthetic-political agency. With our analyses, we want to demonstrate how slam poetically brings together the cultures of Angola and Brazil.

**Keywords:** Poetry slam; Angola; memory; orality; Afro-Brazilian resistance.

## Poetry Slam das origens urbanas aos contextos pós-coloniais: o caso Joice Zau

O poetry slam ou simplesmente slam surgiu nos Estados Unidos da América, mais precisamente, em Chicago nos meados dos anos 1980; Marc Kelly Smith<sup>3</sup> é o inventor/criador desta arte contemporânea. O poetry slam é herdeiro da vasta tradição de poesia falada que já era praticada nos Estados Unidos: “dos readings dos poetas beatniks; do spoken words de poetas negros, como Gil Scott-Heron, que já gravavam seus LPs bem antes da existência dos emcees; da poesia de Langston Hughes com suas emulações dos ritmos do jazz” (Freitas, 2019, p. 2). De acordo com a mesma

<sup>1</sup> Este artigo é resultado parcial do projeto de pesquisa “Rap e o Slam: Vozes de resistência dos poetas contemporâneos”, desenvolvido por Miguel Lombas, sob orientação de Carlos Augusto do Nascimento Sarmiento-Pantoja, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA), no âmbito do Mestrado.

<sup>2</sup> Mestre em Ciências Humanas e Sociais pela Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB). Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9576625253376255>. OrcID: <https://orcid.org/0000-0002-6182-2708>. E-mail: lombadas1990@gmail.com

<sup>3</sup> Marc Kelly Smith, fundador e criador do primeiro slam do mundo, era trabalhador da construção civil e poeta em meados dos anos 1980.

autora, o poetry slam, em alguns lugares dos Estados Unidos, particularmente na região de Nova Iorque, associou-se ao movimento e à cultura Hip Hop e, como prática cultural diaspórica, espalhou-se pelo mundo. A respeito desta ligação do poetry slam ao movimento hip-hop, Soares (2021, p. 44) acrescenta que o slam “se originou do movimento de verso livre ou rap produzidos nos Estados Unidos. O rap é uma expressão artística do movimento do hip-hop, portanto, para compreender essa ligação, é preciso retomar, ainda que brevemente, a constituição dessa expressão cultural”. Ao aglutinar-se ao rap e ao hip-hop, o poetry slam expandiu-se pelo mundo e, hoje, está presente em países como Angola, Brasil, França, Alemanha, Bélgica, Moçambique, Canadá, Zimbábue, Japão, entre outros. Vale destacar que os campeões dos concursos nos seus países participam na Copa do Mundo de Slam.

O poetry slam é uma batalha de poesia falada, que contém cinco regras fundamentais, variáveis de região para região e de país para país. Embora seja uma expressão de difícil conceituação, pode ser sintetizada como

uma competição de poesia falada, um espaço para livre expressão poética, uma ágora onde questões da atualidade são debatidas ou até mesmo mais uma forma de entretenimento. De fato, é difícil defini-lo de maneira tão simplificada, pois, em torno de 25 anos de existência, ele se tornou, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico que se expande progressivamente e é celebrado em comunidades em todo o mundo. (D’Alva, 2014, p. 109)

Os slammers e poetas, por meio dos seus discursos poéticos, procuram trazer temáticas que descrevem as realidades dos seus bairros, das suas vidas e das suas relações com a ação política; esses discursos devem estar de acordo com os princípios e/ou as regras básicas que regem a competição. Ou melhor, os slammers e poetas participam da primeira rodada e têm três minutos para apresentar sua poesia autoral e inédita sem fazer recurso a acessórios, sem figurino e sem acompanhamento musical, pois devem explorar mais as suas performances vocais e corporais para convencer o júri. O júri, na maior parte das vezes, é formado por cinco pessoas sorteadas ou escolhidas de forma aleatória na plateia pelo apresentador.

Por sua vez, os júris têm a responsabilidade de julgar o poema e a performance do slammer/poeta e atribuir uma nota após cada poema, numa escala de zero a dez, sem se deixar influenciar pelo apresentador e pela plateia. As notas mais altas e as mais baixas são destacadas. Há ainda um assistente que tem a missão de fazer as

médias e de anotar os registros num quadro ou painel visível a todos que assistem a fim de evitar fraude no momento da cotação dos pontos finais. Caso haja empate, os poetas empatados devem participar de mais três rodadas e têm de, imperativamente, apresentar três poemas inéditos de sua autoria.

Os principais participantes dos slam são, em sua maioria, jovens oriundos de bairros periféricos que trazem um discurso plasmado nas suas realidades e vivências, em que se fazem presentes as temáticas de discriminação social ou racial, desigualdade, miséria, violência de estado, questões de gênero, política, assistência social entre outras, o que, de certo modo, se configura como uma forma de questionar as instâncias dos poderes dominantes. O filósofo e crítico literário britânico Terry Eagleton (2006, p. 23) alerta sobre “os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social”. Esse controle presente nos critérios de valoração e hierarquização da escrita literária não se manifesta nos eventos engendrados pelo circuito do slam, cujas expressões confrontam o status quo, servindo como instrumento de conscientização, de luta, de resistência e de enfrentamento político e como tal são acolhidas (ou não) pelo público.

No contexto lusófono e, em particular, no Brasil, o slam surgiu um pouco mais tarde. O primeiro poetry slam no Brasil foi o Zona Autônoma da Palavra, ou se quisermos ZAP, organizado pela atriz, emcee, pesquisadora e cantora brasileira Roberta Estrela D’Alva desde o ano de 2008, no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, no bairro de Pompeia, em São Paulo. Figura de proa na criação, expansão e afirmação do poetry slam no Brasil, Roberta foi a primeira brasileira a participar numa Copa do Mundo, no caso, daquela realizada em Paris, em 2011. Como uma das mais antigas pesquisadoras do poetry slam no cenário brasileiro, dirigiu o documentário *Slam: voz de levante*<sup>4</sup> (2018) em coautoria com Tatiana Lohmann. A expansão e afirmação do poetry slam, no Brasil, é uma certeza, uma vez que hoje há numerosos slams espalhados pelo Brasil, como o slam Dandara (que acontece no estado do Pará), o slam da Guilhermina (que acontece em São Paulo), o slam das Minas, o slam do Corre, o slam Delas.

Os discursos poéticos dos slammers são feitos pelo povo e para o povo e assim como o movimento hip-hop carregam uma

---

<sup>4</sup> O documentário foi lançado no Festival do Rio em 2017 e ganhou o prêmio de melhor direção de documentário e o prêmio especial do júri.

[...] necessidade de mobilização contra estruturas que impedem a ascensão dos marginalizados. Ambos são manifestações urbanas à margem das expressões hegemônicas. Utilizando-se da subversão à ordem estabelecida, utilizam-se de corpo e voz em prol do reconhecimento da necessidade de inclusão das minorias. Nas ruas, criam um espaço social de educação; um espaço onde existe o direito à livre expressão com possibilidade de escuta. Nas duas formas de arte, há porta-vozes de uma juventude desassistida que a conscientizam e incentivam na busca de alternativas para a superação das barreiras sociais vivenciadas por elas. No caso do slam, a mobilização ocorre através da arte poética, numa organização cultural que faz das ruas um palco democrático no qual o invisibilizado ganha notoriedade na busca por seus anseios. (Soares, 2021, p. 45)

Os grandes responsáveis pela mobilização dos discursos poéticos contra o poder hegemônico são os mestres de cerimônia/poetas que “veiculam a mensagem, declamam e cantam a poesia. Seu papel é usar a voz para falar do cotidiano; ele ou ela, pela poesia, trazem aspectos do contexto social e cultural e mostram de que maneira mantém relações com questões globais e locais (Souza, 2011, p. 73). Quanto ao mestre de cerimônia, Roberta Estrela D’Alva (2014, p. XV) o apresenta como porta voz da comunidade que tem consciência de seu papel “político e luta pelo direito de narrar a história coletiva em nome próprio, que funciona como instância performática de manifestação que oscila entre depoimento pessoal e criação estética, vida e arte, ética e estética”.

Os slammers e poetas estão preocupados com as questões sociais e políticas dos seus tempos, verbalizam o sofrimento da população periférica excluída, na sua maioria jovens estudantes, desempregados, mulheres e pessoas negras que, desamparados e desassistidos em suas necessidades básicas como educação, saúde, emprego, cultura e lazer, resolvem arregimentar forças em torno de objetivos comuns. Com ousadia e proposição, os mestres de cerimônias procuram revelar para a sociedade as mazelas, a dor e o luto dos seus concidadãos por meio das suas produções artísticas. Nesse sentido de ativismo e intervenção, esses criadores e produtores têm sido protagonistas no contexto angolano. Na pesquisa de campo realizada em Angola nos anos de 2018 e 2019, a pesquisadora brasileira Miriane Peregrino (2022) traça um panorama da construção do espaço do *spoken word* e do slam. Jovens negros de classe mais abastada que estudaram na África do Sul e nos Estados Unidos, Lukeny Bamba Fortunato e Elisângela Rita, em contato com a poesia falada sob influência do hip hop, tornaram-se não apenas artistas, mas produtores

culturais dessa arte que possui evidente ligação com a arte tradicional de contar histórias que ainda acontece na África Ocidental. Peregrino mapeia três eventos-chave que, a seu ver, contribuíram para o surgimento da primeira competição angolana de poetry slam, o Luanda Slam criado por Elisângela Rita em dezembro de 2015: o Artes ao Vivo, iniciado em 2004 por Lukeny Bamba Fortunato; The Spoken Word Project, realizado em 2013 pelo Goethe Institut alemão em Luanda; e o Rio Poetry Slam de 2015, no qual Rita participou a convite da slammer brasileira, Roberta Estrela D'Alva, acrescentando ainda a influência do Concerto Liberdade Já! na campanha pela libertação dos 15+2<sup>5</sup>, que marcou o tom político de alguns poemas difundidos em 2015, ano de criação do Luanda Slam. A pesquisadora identifica ainda que o debate político travado nos meios ativista, artístico ou acadêmico tem crescido em Angola, embora a censura e o silêncio sejam palavras repetidas com frequência nas produções e eventos, com destaque em 2020 para a projeção nacional e internacional do poema “2022 vão gostar” da slammer e ativista Joice Zau. O poema-protesto apresentado no Slam Tundawala, na TV angolana, viralizou nas redes sociais e a autora veio posteriormente a participar de vários Saraus realizados no Brasil tanto no formato on line e como no formato presencial. Acompanhemos a transcrição do poema:

É injusto que os capítulos de um passado maquiavélico perpetuem-se até hoje como fina poeira que deságuam na indigestão dos nossos estômagos. É injusto que a bandeira que um dia erguemos continua a

---

<sup>5</sup> Em 20 de junho de 2015, 15 jovens foram presos por reunirem-se para leitura e discussão do livro de Gene Sharp, *Da Ditadura à Democracia – uma estrutura conceitual para a libertação* (1993). Eles foram acusados de terrorismo pela leitura desse livro. O caso teve repercussão mundial, deixando mais evidente a gravidade do autoritarismo do governo do MPLA. Mais tarde, duas mulheres, também manifestantes, foram presas e o caso das prisões ficou conhecido como 15+2 (quinze + duas). Muitas pessoas, dentro e fora de Angola, se mobilizaram pedindo a liberdade dos ativistas. No mesmo ano, iniciou-se o movimento “Liberdade para os Presos Políticos Angolanos”, que realizou ações tais como a Conferência de Imprensa com familiares dos presos e a Campanha “Liberdade Já”, que reuniu depoimentos em defesa dos presos políticos e promoveu o Concerto “Liberdade Já”, em Luanda e em Lisboa. Dentre os profissionais que gravaram depoimentos com a nota do Liberdade Já estão renomados escritores, professores universitários, pesquisadores, cineastas, cantores, entre outros. Destaco a participação dos escritores Ondjaki, Kalaf Epalanga e José Eduardo Agualusa, dos cineastas Kamy Lara, Afonso Sérgio e Mário Bastos, dos artistas Kiluanji Kia Henda e Nastio Mosquito, dos cantores Aline Frazão e Paulo Flores, das ativistas Sizaltina Cutaia e Mel Gamboa, da rapper Girinha e do ator Orlando Sérgio. Os vídeos contam também com nomes internacionais tais como do cantor brasileiro Chico César. Essas vozes unidas, exigindo a libertação dos jovens presos em 20 de junho de 2015, trouxeram à tona a relação Estado-cidadão em Angola, em especial, no que diz respeito à liberdade de expressão. Os jovens presos sem provas “sob a acusação de tentativa de Golpe de Estado” são descritos nos depoimentos da Campanha “Liberdade Já” como inocentes e o texto é preciso ao cobrar uma resposta das autoridades angolanas: “Apelamos às autoridades angolanas para que respeitem a liberdade de expressão e de pensamento consagradas na Constituição da República”. Em 2 de agosto de 2015, a Campanha promoveu concertos em Luanda e Lisboa em que pediam a soltura dos presos políticos. O Concerto “Liberdade Já” aconteceu no Elinga Teatro, em Luanda, e na Galeria Zé dos Bois, em Lisboa, com adesão de diversos artistas. Cf. Peregrino (2022, p. 245).

demandar o sangue das nossas dores atuais e evaporar nossos sonhos. É injusto que seres feitos de energia, carne e osso sejam propagados em espaços siderais com promessas vazias que paira sobre o mar dos ouvidos ao ponto dos olhos perderem o ângulo da visualização daquilo que realmente nos assola, mas já que a justiça tarda e não falha, é justo dizer que em 2022 vão gostar, porque palácios onde dormem no meio da fartura, no meio das escondidas séries que executam Maldivas que pela pernuma que emanam acabam executando vidas. A história dos ovos vai se repetir, em 2022 vão gostar, porque se antes enaltece o suposto arquiteto da paz que invés de educação, saneamento e luz, baixava as febres da barriga dos candangos com bicicleta que ficam lá nos musseques, são hoje os mesmos que enaltecem aquele que um dia vão gostar. Há vínculos epistemológicos conhecidos aí. Vão gostar porque faz tempo tem uma forte relação de cupido entre pastores e fiéis pela educação aleijada que nós damos, nos tornando presas fáceis diante de predadores munidos. Vão gostar, porque muito lhes custam em melhorar o que tá bom sendo que o que tem feito é piorar o que está mal e por acaso não tem estragado o que está bom, porque não sobrou nada de bom nesse país, passaram de vendedores de sonhos a vendedores de pesadelos e sim vão gostar porque diante dessa toda lixeira sistemática e soluções não passam de falaciosas, onde o cão ladra, a caravana passa e nada se faz. Vão gostar porque transformaram isso numa experiência falhada de paz, utopia, onde as grandes mudam seu modus operandi eu mesmo, já não temos pinta, Angola está bloqueada, não há luz no fim do túnel, presos na era de só incompetência, ignora o gemido das nossas dores e indícios de almas precárias, indícios de viver falha, afogados na ignição estamos como carburadores velhos onde lagrimante choramos no colo do silêncio. Assistimos bem perto da íris de nossos olhos a felicidade desfilar na passarela, no entanto mercenários príncipes, barões, heróis e anti-heróis, tá vamos deixar, tá vamos buscar e selar porque imediatamente que, ainda que, nem toda criatura angolana é associada à mesma perspectiva, razão pela qual vão gostar, ainda que sejamos como a beleza das flores que partilham os mesmos passos que os espinhos dos polífticos que deixam nossas almas em chamas, passos em lama, com pobres rimas, rimas como ovos que se chocam em seguida te calas, razão pelo qual vão gostar.<sup>6</sup>

O poema traz o eu lírico de quem está cansada e esgotada com o Movimento Popular de Libertação de Angola - MPLA, partido que está no governo desde 1975, com o fim da guerra colonial. A poeta mostra a sua indignação com a situação política, social e econômica do país, que há 48 anos vem enfrentando sérios problemas como a falta de educação de qualidade, saúde, habitação, saneamento básico. A indignação da

---

<sup>6</sup> JOICE ZAU Em 2022 vão gostar spoken word. Disponível em: <https://youtu.be/fN8uHfVGiCs>. Acesso em 13 jul. 2024.



poeta dá-se também ao ver no seu país que os *ana ngola* (filhos de Angola) que ergueram os seus punhos e levantaram as vozes da resistência para lutarem e libertarem-se do sistema colonial são os mesmos que no presente perseguem, maltratam e matam os seus filhos. Quem assumiu o poder no período pós-colonial até hoje não convive com quem critica a forma de governação e usa todas formas e meios para silenciar essas pessoas, seja aliciando-as com bens materiais e cargos políticos, seja matando-as caso resistam aos aliciamentos.

Uma forma de se livrar deste governo ditatorial é votar em outro partido político, daí o título do poema “vão gostar”. De forma destemida, a poeta mostra que não votaria jamais nos vendedores de pesadelos do MPLA, apesar de existirem ainda angolanos que acreditam no partido, como é o caso dos “bajuladores” que se fazem de cegos ao não enxergarem os problemas que assolam a população angolana, colocando os seus interesses pessoais e partidários em primeiro lugar. No passado, defendiam de forma exaltada o antigo líder de estado, José Eduardo dos Santos, no presente defendem e exaltam aquele que vai gostar, “João Manuel Gonçalves Lourenço”, atual presidente de Angola.

Angola tomou-se um país sem rumo e sem esperança para os seus filhos enquanto o MPLA estiver no poder. De forma a recuperar a esperança para a população angolana, gerações mais jovens, sobretudo de lugares periféricos e desassistidos pelos governos, entendem que se deve votar contra o partido no poder e, mais do que isso, não basta votar, deve-se fiscalizar o voto e acreditar na justiça e na comissão eleitoral, embora esta, muitas vezes, se mostre a favor do MPLA, o que tem acarretado alegações de fraude nas vitórias do partido<sup>7</sup>. Na comparação com as lutas dos poetas da geração anterior, Peregrino (2022, p. 252-3) observa que

A *poetry slam* tem em comum com a poesia de combate, produzida no calor da luta anticolonial, sobretudo, o caráter de denúncia das desigualdades sociais de seu tempo. Esse grito de indignação e de liberdade ressurgiu no quadro pós-guerra civil em novo contexto e contra outros atores, ainda que se possam identificar continuidades ou consequências do colonialismo nos dias atuais. Os autores dos novos disparos das letras, muitos deles, vivem o cotidiano da periferia da cidade, veem a realidade que denunciam em primeira pessoa. Em sua grande maioria, não têm ascendência portuguesa, como era o caso de muitos escritores da geração da utopia e, para além de Portugal, se

<sup>7</sup> <https://www.publico.pt/2022/09/24/mundo/noticia/milhares-protestam-luanda-alegada-fraude-eleitoral-2021739>. Acesso em 18 jul. 2024.

referenciam também nas culturas de língua inglesa dos EUA e da África do Sul. Reconhecer esses aspectos não torna uma geração melhor que a outra, não é uma questão de qualificar poesia e protagonistas, mas sim reconhecer a importância de cada geração e a eficiência de suas respostas às demandas urgentes de sua época.

A partir desse entendimento de continuidades e distanciamentos entre as duas gerações, os discursos poéticos dos e das mestres de cerimônias são interpretados como uma dinamização dessas populações excluídas, a quem costumam ser negados direitos e liberdade de expressão pelos governantes. Assim, os e as poetas encontram no slam a forma mais dinâmica, direta e democrática de repassar uma informação, uma denúncia, um saber; enfim, de transmitir um conhecimento que, por sua vez, pode ser interpretado como uma prática contestatória, informativa e educativa. A repercussão nacional e internacional do poema de Joice Zau, o crescimento dos certames em Angola e seus diálogos com outros contextos, sobretudo com o sul global, mostram que, apesar dos cerceamentos da liberdade de expressão e pensamento, a poesia falada segue como um espaço potente de reivindicação e ativismo.

### **Africanidade e oralidade pós-coloniais**

Para maior compreensão do continente africano e da pessoa africana é fundamental o conhecimento do seu meio natural, cultural, histórico e social. Uma outra questão que se deve ter em conta é o fato de muitas culturas terem no verbalismo um dos principais meios de transmissão de conhecimento e de educação. Sendo a transmissão oral um fato social e um indicador empírico da memória coletiva, essa memória, “ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimentos e as fronteiras sócio-culturais” (Pollak, 1989, p. 3). Em tais contextos, nada substitui o poder da palavra falada, que, para diversos povos africanos, está vinculada a uma perspectiva cosmológica peculiar à consciência social, cultural, histórica e política.

Quanto à perspectiva cósmica e o poder mágico que a palavra desempenha na África e para os africanos, o historiador, poeta, etnólogo e escritor maliano Amadou Hampâté Bâ (2010, p. 169) elucida que

Nas sociedades africanas (...) a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua



origem divina e às forças ocultas nela depositada. Agente mágico, por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizado sem prudência.

A palavra oral teria força muito superior à força da palavra escrita. Nessa mesmo entendimento, em consonância com o burkinabe também historiador Joseph Ki-Zerbo (2010), a palavra tem poder, pois carrega as possibilidades de edificar e arruinar, trazer coisas boas ou coisas ruins. Devido a essa carga mágico-cultural, a oralidade não se presta muito à tradução, pois a força da voz que pronuncia, ensina, recita e encanta jamais poderá ser apreendida em toda sua completude fora da tradição: “Desenraizada, ela perde sua seiva e sua autenticidade, pois a língua é a ‘morada do ser’. Aliás, muitos dos erros, que são imputados à tradição, são provenientes de intérpretes incompetentes ou inescrupulosos” (Ki-Zerbo, 2010, p. XL). Assim, não se pode compreender adequadamente as vivências da pessoa africana fora do seu contexto social, histórico e cultural, e a oralidade desempenha uma função mágico-pedagógica na sua vida ao ligá-la com os seus ancestrais e com a natureza.

A palavra desempenha um papel fundamental também na vida educacional e social de um povo, tal como descreve a pesquisadora angolana Domingas Monte (2019, p. 20) na sua obra *A canção Kongo e Ovimbundu: tradições e identidades*.

As sociedades africanas em geral, e muito em particular a África subsaariana, são essencialmente sociedades da palavra falada. Mesmo quando a escrita existe, e não obstante séculos de colonização, a oralidade continua a fazer parte da comunidade e do indivíduo, sendo constitutiva da própria identidade individual e colectiva. É um elemento-chave para a transmissão e preservação da tradição e da sabedoria dos povos, legada pelos antepassados de geração em geração, de boca em boca, ao longo dos séculos.

No continente africano, a palavra falada é um elemento indispensável na transmissão do legado histórico-cultural africano para as novas gerações, fazendo da tradição oral a mais genuína e a que mais se aproxima da força que a memória e a ancestralidade realmente possuem. Como lugar da memória e de resistência, onde a tradição se faz presente e necessária na continuação e conservação da cultura, pode caracterizar-se também enquanto aspecto descolonizador e emancipatório.

Muitos africanos acreditam no poder da palavra, pois ela aprisiona e também liberta; por isso, ela é tão importante no continente. A tradição traz de volta o passado e atualiza-o. Um agente privilegiado de transmissão dessa palavra é o griô:

[...] trovador e músico cujo ofício chega a tornar-se hereditário, constituindo uma verdadeira casta. Este poeta e músico é possuidor de uma missão social de extraordinária importância, já que é o depositário da memória colectiva do seu povo, da classe aristocrática ou da dinastia dominante (Acosta, 1989, p. 113).

Como temos reiterado, este poeta e músico é o encarregado da transmissão e preservação do acervo ancestral e da memória coletiva. Também é exímio na arte de narrar, complementando o saber do historiador e seus métodos com toda a gama de conhecimentos emanados no verbalismo produzido no continente africano há séculos.

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. (Hampâté Bâ, 2010, p. 167)

Assim, Hampâté Bâ pontua como a oralidade é e tem sido um grande vetor nas transmissões dos saberes coletivos nas sociedades, seja num plano intergeracional familiar e local, seja na conservação, divulgação e preservação do patrimônio imaterial histórico-cultural e identitário a partir dos lugares sociais e dos pertencimentos étnicos. Nos tempos recentes, as poéticas orais urbanas têm sido relevante veículo na continuidade dos saberes ancestrais africanos, já que os slammers e poetas vêm atuando como porta-vozes das populações segregadas ao declamarem a realidade dos seus coletivos, denunciando as injustiças sociais, políticas e raciais de que têm sido vítimas. Tal qual um griô, cantando e narrando a memória ancestral de um povo ou de uma comunidade, os slammers nas cidades vêm dando sequência a esta nobre missão dos mestres da oralidade ao operarem com conhecimentos de matrizes africanas e orais. Por outra, os slammers denunciam também a desvalorização dos lugares, dos povos e dos conhecimentos não eurocêntricos, efeitos dos processos de desumanização e hierarquização racial planejadas e executadas pelo sistema moderno-colonial-capitalista: “com o amparo no racismo, os estados coloniais constituíram-se a partir da negação da humanidade de povos originários. A dizimação, o massacre, a violação e a escravidão

foram práticas recorrentes, sobretudo, na África e na América, onde os povos negros e indígenas eram tidos como não cidadãos, isto é, ausentes de direitos e liberdades fundamentais” (Lombas; Rückert, 2022, p. 3). Maria Conceição Neto (2010), por meio dos seus estudos sobre o colonialismo e o Indigenato em Angola, vem revelando que a abolição do trabalho escravo e da escravatura não significou igualdade de direito perante a lei para todas as pessoas, pelo contrário, o regime colonial português buscou legitimar as diferenças raciais ao trazer as leis que determinavam e hierarquizavam juridicamente quem deveria ser considerado cidadão e indígena.

A discriminação racial ganhará base legal, já que os classificados como «brancos» eram por inerência cidadãos, apesar do elevado analfabetismo, das bolsas de pobreza e da percentagem de degredados, longe dos padrões de vida e integridade moral exigidos a negros e mestiços para a inclusão no grupo dos «civilizados» (Neto, 2010, p. 215).

A mesma autora acrescenta que:

No Estatuto dos Indígenas de 1926 havia ainda larga margem para a subjetividade na identificação dos «indivíduos de raça negra ou dela descendentes que, pela sua ilustração e costumes, se não distingam do comum daquela raça» e, por isso, a classificação dependia do discernimento ou do interesse dos funcionários. Versões posteriores, sobretudo, a de 1954, transformaram a concessão do «alvará de cidadania» num processo burocrático kafkiano, dispendioso e humilhante, ainda hoje evocado com ressentimento. Os «negros e seus descendentes» deviam provar, documentalmente e por inspeção oficial, nas suas casas, «a ilustração e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses». Esposas e filhos menores deviam provar igualmente o domínio da língua, comportamento e hábitos europeus, para beneficiarem do estatuto do chefe de família (Neto, 2010, p. 216).

O racismo, nos países colonizados por Portugal, com realce para Angola e Brasil, foi instituído pelo poder colonial e legitimou-se pelo o uso da força política e pelos governos no pós independência. Ou melhor, nestes países expulsou-se o colono, mas não o colonialismo. Angola, por exemplo, enquanto país colonizado, tem uma história estruturada a partir de hierarquias raciais, ou seja, “a ideia de raça compõe narrativas, políticas e estratégias de intervenção adotadas tanto pelos administradores do período colonial como pelos governantes da nova república a partir de 1975” (Santos, 2019, p.

208). Com a proclamação da independência em 1975 por António Agostinho Neto – por sinal presidente do MPLA, partido que assumiu o poder no pós-independência – e, com o poder em suas mãos, o MPLA buscou construir um país pautado em sentimento de unidade nacional com a sua máxima “um só povo, uma só nação”. Nesse sentido, o MPLA tentou “consertar” o erro que cometeu em construir narrativas maléficas sobre os grupos étnicos linguísticos angolanos. Este projeto de agregar todas as diferenças etnolinguísticas em prol de um projeto de nação única e indivisível foi e continua a ser uma mera utopia, porque até a presente data ainda há ataques preconceituosos, maiores privilégios e oportunidades de um grupo étnico linguístico em detrimento de outro.

Com a sua máxima de um só povo e uma só nação, o MPLA buscou “construir um projeto de nação à sua imagem”, o que impossibilitou a reconciliação entre grupos e projetos em disputa e a elaboração de uma narrativa diversificada sobre a representação do país. Hoje vive-se numa sociedade bastante desigual onde os mais fortes sobrepõem-se aos mais fracos, apesar de estarmos na era da “globalização e pós-colonial”, e a neocolonização dá-se por pessoas da mesma cor que detêm o poder.

Não houve destruição do imaginário colonial português em Angola, visto que o MPLA, “grupo que assumiu a direção do país, era composto por crioulos, mulatos, negros e brancos, considerados assimilados ou não, e suas principais lideranças usufruíram do acesso à universidade, inclusive nos países colonizadores” (Santos, 2019, p. 219). Herdeiro do sistema político colonial português, o MPLA promoveu a diferença entre escuros e mulatos, fazendo com que milhares de pessoas com tom de pele mais escura não tivessem acesso a bens, serviços e oportunidades de empregos, esta discriminação é resultante da não destruição do imaginário colonial. Na seção seguinte, através das performances orais de slammers brasileiros, serão explicitados alguns dos efeitos dessa continuidade colonial. Esses artistas da palavra falada exercem de maneira contundente e crítica o ancestral papel dos griôs: narrador das comunidades e “trovador e músico” da memória coletiva.

### **Memórias e resistências afro-brasileiras nas poéticas orais urbanas: os casos de Agnes Mariá e Bruno Negrão**

O poetry slam torna-se importante ponte entre as populações negras no espaço e no tempo. As letras, de estilo realista, engajadas politicamente com os movimentos

negros, são duras e diretas, dialogando com a crônica e a autobiografia e destacando com um discurso crítico as injustiças e as desigualdades vivenciadas na pele pelas comunidades representadas. No entanto, o slam assume, aqui, o caráter de resistência inerente à palavra empregada artisticamente, como explica Alfredo Bosi (2002, p. 118), por “opor a força própria à força alheia”.

A resistência tem sido parte integrante das relações de poder, dominação e subjugação nas sociedades ocidentais, posto que desigualdades e conflitos, em maior ou menor graus, marcaram a sua história. As artes, de um modo geral (e aqui incluímos danças, rituais, festas e manifestações performáticas de cunho musical e religioso), desde a era colonial até aos dias atuais, têm se mostrado arquivos eloquentes (por vezes rasurados, marginalizados e pouco abordados pelos lugares oficiais das artes e da cultura) do sofrimento da população excluída e racializada e da sua reinterpretação da vida social, cultural, histórica e política de maneira que a mensagem a respeito do racismo e do silenciamento da história negra, por exemplo, pode ser reconhecida. Os poemas dos slammers, enquanto artefatos culturais, servem de instrumento que mobiliza os sujeitos a organizarem-se discursivamente e comunitariamente para resistir à ordem do discurso vigente no âmbito colonial e pós-colonial. As linguagens artísticas, enquanto formadoras de subjetividades no bojo das culturas, permitem aos sujeitos resistir ao poder colonial e pós-colonial.

As artes são e sempre serão usadas como instrumento de luta e de resistência diante das atrocidades do poder político vigentes em Angola e no Brasil, porque os seus criadores usam-nas como forma de expressão, de enfrentamento político e de divulgação do conhecimento afro ao despertar na pessoa negra o autoconhecimento liberto da visão eurocêntrica que manipulou as histórias, saberes e criações. Assim, como abordamos a partir de Pollak (1989), a memória opera como algo que individual e coletivamente busca superar as imposições de silenciamento ou as instâncias de esquecimento em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento. O caso da slammer Agnes Mariá é emblemático dessa atitude insurgente. Desde criança escrevia e fazia versos; passou a transitar na cena portoalegrense como atriz, cantora, produtora cultural, rapper e também como educadora, sobretudo a partir das ações do coletivo Poetas Vivos, ganhando destaque a partir de 2017, quando venceu o Slam das Minas/RS. Sua poesia é arma de combate

das populações periféricas excluídas da preservação e da transmissão da cultura e da memória dos seus ancestrais, conforme o excerto abaixo.

Eles inteligência artificial,  
robô  
Nós intelectualidade ancestral,  
griôs (Mariá, 2019, p. 108)

Ciente das suas responsabilidades sociais e da continuidade dos saberes ancestrais, Mariá produz uma crítica à hegemonia ocidental que, no seu apreço por robôs e inteligência artificial, menospreza outros tipos de conhecimentos. O eu lírico afirma a oralidade e procura preservar e transmitir a cultura dos seus ancestrais ao atuar, junto aos seus pares (“nós”) como uma griô contemporânea que coloca a sua arte ao serviço de um bem comum: “uma vez que a sociedade africana está fundamentalmente baseada no diálogo entre os indivíduos e, na comunicação, entre as comunidades ou grupos étnicos, os griôs são os agentes ativos e naturais nessas conversações” (Bâ, 2010, p. 195). A preocupação com a formação intelectual de seus pares e de seu público é evidente, assim como o necessário enfrentamento da discriminação. Seus versos na performance “Poesia Lattes<sup>8</sup>” são explícitos a esse respeito: “Emergi à margem/ ambiente informal de aprendizagem/ Exu meu orientador/ e na rua eu ganhei o meu Lattes/ mas não morde/ com sorte/ só fala/ o que no peito não cala/ se calasse não era Agnes/ era Paulo Bala/ na cara dos playboy/ que se acham o cara/ eu sou Agnes/ o “g” é mudo/ eu não”.

Como se percebe, não se trata apenas de reivindicar competência intelectual e valorizar a trajetória marginal(izada), mas de empregar a voz num sentido político, até porque o slam se espalhou pelo mundo todo por meio de cada poeta que “acaba se destacando e assumindo responsabilidade como porta-voz do movimento, tanto do lado político-ideológico quanto do sociocultural” (Leal, 2007, p. 67). É de forma poética e irônica que Agnes afirma não ser muda e ter construído a partir das margens seu próprio currículo Lattes, distinto daquele do universo acadêmico, como uma verdadeira voz de resistência, de enfrentamento político, de despertar de consciência e de questionamento dos conhecimentos eurocêntricos.

O slam também tem sido relevante vetor no enfrentamento da branquitude e das instâncias do poder político. Artistas convidam pessoas negras e as populações

---

<sup>8</sup> Agnes Mariá *Poesia Lattes*. Disponível em: <https://youtu.be/1eWedd6kh9M>. Acesso em 13 jul. 2024.



excluídas a unirem-se e a agirem de forma coletiva, como milenarmente atuam os griôs no continente africano, que “tomaram parte em todas as batalhas da história, ao lado de seus mestres, cuja coragem estimulavam, lembrando-lhes a genealogia e os grandes feitos dos seus antepassados” (Bâ, 2010, p. 196). Assim, os slammers enfrentam como sujeitos produtores de memórias os novos paradigmas atuais, ainda persistentes no que diz respeito à exclusão social, ao racismo e à perseguição política por pensar diferente. Destacamos “Dia de Preto”, do portoalegrense Bruno Negrão. O nome artístico e o título do poema de antemão evidenciam a poética antirracista deste jovem que afirma a existência, a força e a coragem dos seus ancestrais, indispensáveis para que ele hoje possa falar e com isso convocar outros a acordarem e também a se insurgirem.

Meus ancestrais contavam história  
Só que pra fazer dormir sinhá  
Hoje as histórias que conto  
Fazem meu povo todo se acordar  
[...]  
Pois muita gente deu a vida  
Pra eu poder vir aqui falar  
[...]  
Se a cada 23 minutos  
Dos nossos hoje morre um  
No Slam, só tenho 3 minutos  
Eu vou ter que salvar pelo menos um  
[...]  
Não nasci esse preto bonito  
Pra tu vir aqui me chamar de moreno  
É o sonho de Luther King  
Virando teu pesadelo  
[...]  
Tu sabe que África é mãe  
Sempre cabe mais um dentro do seu coração  
Aí, neguin é o caralho  
Meu nome é Bruno Negrão!  
Eu sou a mancha preta  
Que eles não vão conseguir limpar  
A Carolina cujo quarto  
Tu já não pode mais despejar  
Uma Rosa no parque com espinhos  
E desse banco eu não vou levantar  
O lanceiro que em Porongos

Tu te esqueceu de vim fuzilar [...] <sup>9</sup>

O poeta enumera heróis e heroínas negros e negras como inspirações: o líder político das lutas por direitos civis Martin Luther King, a precursora na escrita a partir da periferia Carolina Maria de Jesus, a ativista dos direitos civis negros Rosa Parks, os lanceiros massacrados pela traição em Porongos. O eu-lírico afronta com a afirmação de sua negritude – “preto bonito”, “mancha preta” – um interlocutor não nomeado, que reitera estereótipos raciais quando o nomeia como “moreno”, “neguin”. As palavras que ferem são devolvidas como arma poética contra as mazelas da exclusão social e racial, assumindo o compromisso de levar adiante o legado que une autoamor e enfrentamento político. Tal enfrentamento viralizou nas redes sociais com a performance do poema “E se Jesus fosse Negro?”, executado numa batalha de slam. Julio Salom e Warley Pires (2020) examinam a periferização da cena do slam na zona metropolitana de Porto Alegre e destacam a repercussão deste poema de Bruno, que veio a ser proclamado em vários saraus locais e até em outras cidades do Brasil. Para os autores, o vídeo editado provoca mudanças nos efeitos poéticos e na recepção, pois a ironia provocativa sobre o Jesus negro fica mais sutil, sem a necessidade de elevar a voz como no vídeo com a performance ao vivo; acrescentam que o poeta realizou outra proeza ao criar um fanzine, terceira forma de expressão do poema famoso, que passou a ser comercializado nos eventos ampliando sua disseminação e gerando retorno financeiro pelo trabalho.

Em blog o jovem poeta tem revelado percepções variadas sobre o tempo presente (futebol, carnaval, música), além das inquietações como escritor que se mostra herdeiro tanto de características físicas e modos de ser e agir dos que vieram antes, em “passos que vêm de longe”, como também de seus medos e fantasmas, que ecoam como vozes em sua cabeça:

Escrevo no papel como quem planta uma semente torcendo para que, dessa vez, o fruto vingue. É preciso cultivar a palavra. Essas vozes inquietas merecem a chance de se tornarem tudo aquilo que elas não puderam ser em outro momento. E eu, a chance de me ver livre. A ânsia por liberdade é uma herança ancestral. [...] Escrevo como forma de resgate. (Negrão, 2024) <sup>10</sup>

<sup>9</sup> BRUNO NEGRÃO - *Dia de Preto* (Prod. Jay-Gueto). Disponível em: <https://youtu.be/ZUIsilhj3bo>. Acesso em 13 jul. 2024.

<sup>10</sup> NEGRÃO, Bruno. *Escrevo como forma de resgate*. 07/01/2024. Disponível em: <https://medium.com/@brunonegrao/escrevo-como-forma-de-resgate-7ae9be3b64d6>. Acesso em 13 jul. 2024.

Como protagonista de sua história, Bruno se insere na dimensão de “agência (cri)ativa negra” dos tempos pós-coloniais e decoloniais, pautados por alguns marcos: “a) o lugar dos subalternos – de passivos a ativos desenvolvedores de estratégias que vão da pura e simples manutenção da vida à organização de revoltas e rebeliões; b) o lugar da festa e da dança como formas de resistência; c) a construção de sociabilidades alternativas desconsideradas pela opinião pública” (Silvério, 2018, p. 281). Assim, os coletivos de slam e as culturas urbanas ressignificam memórias e empreendem lutas com o deslocamento de um paradigma da ausência para um paradigma da agência. Lutas que articulam as dimensões estéticas, políticas e culturais em práticas simultaneamente participativas, celebrativas e combativas com vistas a transformações locais e globais. Artistas, como homens e mulheres de ação, “vão servindo de agentes ativos, educadores ao interferirem diretamente no trama social, julgando e lutando para alterar a situação ao combaterem por meio da arte” (Bosi, 2002, p. 120). No caso dos slams e saraus, a realidade periférica agudiza uma estética que fomenta o combate e mobiliza discursos de resistência às variadas formas de subalternização e desumanização experimentadas por poetas e seus públicos.

O slammer dá assim sequência à luta pela “valorização dos feitos de negros que o antecederam” e, como seus ancestrais griôs, por meio da oralidade compartilha “conhecimento com o público que lhe assiste. Seus poemas são pautados em instrumentalizações históricas.” (Soares, 2021, p. 60). Portanto, revestindo-se das heranças das ancestralidades culturais africanas, esses agentes (cri)ativos negros contemporâneos ampliam anseios, reivindicações e lutas de toda uma parcela da população historicamente enxergada como à margem da sociedade.

## REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Leonardo. *Música e Descolonização*. Tradução de Carlos Caetano. Lisboa: Caminho, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREITAS, Daniela Silva de. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n. 59, 5915, 2020.

- HAMPATE Bá, Amadou. A tradição viva. In: KI ZERBO, Joseph. *História Geral da África I. Metodologia e Pré-História de África*. São Paulo, Edição Ática/UNESCO, 2010, Vol. I
- KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África*. Brasília: UNESCO, Secad/MEC e UFSCar, 2010.
- LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip-hop! Despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- LOMBAS, Miguel, RÜCKERT, Gustavo Henrique. O rap e o slam: vozes de resistências em contextos pós-coloniais. Dossie Poetry Slam: Produção, circulação e recepção – parte 1, *Revista Terceira Margem*, Universidade Federal do Rio de Janeiro. v.26, n. 49, 2022.
- MARIÁ, Agnes et all. *Vozes da revolução*. Porto Alegre: Class, 2019.
- MONTE, Domingas. *A Canção Kongo e Ovimbundu – Tradições e Identidades*. Luanda: INICC, 2019.
- NETO, Maria da Conceição. A República no seu estado colonial: combater a escravatura, estabelecer o “indigenato”. *Ler História*, n. 59, 2010, p.205-225.
- PEREGRINO, Miriane. Do Artes ao Vivo ao Luanda Slam: marcos da poesia falada em Angola no século XXI. *Revista Terceira Margem*, v. 26, n. 49, mai./ago. 2022, p. 233-256.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- SALOM, Julio Souto, PIRES, Warley “Janove” Souza. La explosión de los slams de poesía hablada en Brasil. *Literatura: teoría, historia, crítica*, v. 22, n. 2, 2020, p. 381-419.
- SANTOS, Jaqueline Lima. *Imaginando uma Angola Pós-Colonial: a cultura Hip-hop e os inimigos políticos da Nova República*. 2019, 315 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.
- SILVÉRIO, Valter Roberto. Quem negro foi e quem negro é? Anotações para uma sociologia política transnacional negra. In: COSTA, Joaze Bernardino; TORRES, Nelson Maldonado; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2018. p.269-284.
- SOARES, Cibele Moni. *A voz das ruas: resistência negra e feminina no Poetry Slam*. 2021, 124 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2021.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de resistência, poesia, grafitti, música, dança: hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.