

**“EU CANTO O CORPO AUTÊNTICO. A POESIA DE SLAM E A
POLÍTICA CULTURAL DE PERFORMAR IDENTIDADE”.**
TRADUÇÃO DO CAPÍTULO TRÊS DO LIVRO
THE CULTURAL POLITICS OF SLAM POETRY,
DE SUSAN B. A. SOMERS-WILLETT¹

Livro: SOMERS-WILLETT, Susan B. A. *The cultural politics of slam poetry: race, identity, and the performance of popular verse in America.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009. <<https://doi.org/10.3998/mpub.322627>>

LUIZA SOUSA ROMÃOⁱ (tradutora)

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

MIDRIA DA SILVA PEREIRAⁱⁱ (tradutora)

Universidade de São Paulo – São Paulo, SP, Brasil

Eu sou GROSSA
Como o bolo de libra da sua tia Sarah
Doce, doce, lábio estalando doce
Cheio de tantos ingredientes atraentes que
Você nunca se preocupa em perguntar sobre
Dado que você só quer comer
CALMA LÁ BEBÊ
Verifique a receita
Você pode ser alérgico a ovos, baunilha, farinha,
Carisma, excentricidade abstrata, poder
E eu não quero que você fique doente
- Sonya Renee, “Grossa”

¹ [Nota das tradutoras] A presente tradução parte do livro “The Cultural Politics of Poetry Slam”, obra precursora e referencial no campo de estudos de *slams* dado seu caráter histórico, como também autorreflexivo. A autora doutora em Literatura Americana pela Universidade do Texas em Austin é também integrante assídua do movimento de competições de poesias faladas no contexto estadunidense, durante os anos 1990 e 2000. Ao longo de seu trabalho, são mobilizadas questões que dizem respeito à constituição de *Poetry Slams* como movimento literário nos Estados Unidos a partir da década de 80, além das tensões políticas, estéticas e econômicas que atravessam esse processo. A seleção do capítulo 3 para tradução busca ensejo para mobilizar no contexto de debates lusófonos, especialmente no Brasil, visões aprofundadas acerca do movimento de *slams* em sua articulação com as categorias de identidade, especialmente as de raça, classe e gênero. Contribuindo para outras percepções locais futuras acerca dos mesmos temas e de outros correlatos.

seus
versos que eu subverto
minhas respostas vêm mais rápidas agora
boca se abre com retruques
em defesa das inflexões no meu sotaque
em defesa das articulações dos meus enunciados culturais
em outras palavras
Estou defendendo soar como uma maldita porto-riquenha
- **Mayda Del Valle, “Táticas da língua”**

Eu quero ser hétero
porque às vezes ser gay é muito difícil;
Eu quero segurar a mão do meu amante no barco turístico
beijá-lo no Sizzler
e fazer amor no banheiro de um avião.
Eu quero ser honesto e me deleitar com esses prazeres;
Eu quero ser hétero e ainda dormir com homens.
- **Ragan Fox, “Ser hétero”**

Como lugares onde a autoria é realizada de forma consciente, ideais políticos progressistas são compartilhados e a diversidade celebrada, poetry slams² são locais onde os poetas³ vêm para expressar a si mesmas. Quando eu digo “expressar a si mesmas”, eu digo mais do que “dizer o que elas têm pensado”. Um modo frequente de endereçamento no National Poetry Slam é o poema-identidade, em que o poeta performa aspectos específicos de identidade para o público. Esse é o caso das poetas citadas nesta epígrafe, Sonya Renee, Mayda del Valle e Ragan Fox, que estão performando as identidades de mulher afro-americana empoderada, *boriqua*⁴ e homem gay respectivamente. Tais performances mais frequentemente derivam de categorias de identidades marginalizadas de raça, sexualidade e gênero, mas elas também incluem aquelas de região (como o poeta Lynne Procope nascido em Trinidad e Tobago), profissões (como o poeta-policia Corbet Dean), classe (como os poetas Ray McNiece e Cristin O’Keefe Aptowicz, que cresceram em famílias de classe operária) e persuasão intelectual (como com o apresentador do NPS slam nerd, Shappy Seasholtz, que se

² [Nota das tradutoras] Pela convenção de como o movimento é conhecido no contexto brasileiro, traduziremos daqui para frente “*poetry slams*” como “*slams*” e “*slam poets*” como “*slammers*”.

³ [Nota das tradutoras] Tendo em vista as discussões presentes no movimento de slam brasileiro a cerca de identidade e dissidência de gênero, optamos por utilizar a linguagem não-binária na tradução do capítulo, assim como o termo “poetas”.

⁴ [Nota das tradutoras] Pessoa nascida em Porto Rico.

orgulha em seu poema de assinatura “Eu sou aquele que deu asma a Darth Vader”⁵. Para muitos slammers, poemas que fazem uma declaração empoderada de identidade marginalizada e individualidade são cruciais no repertório de alguém do slam. Es poetas e poemas que aparecem aqui são icônicos e bem reconhecidos na comunidade do National Poetry Slam⁶ por suas expressões de identidade.

A crescente frequência de poemas de identidade performados em recentes National Poetry Slams fez uma veterana da cena notar a progressão do slam “de uma arte colaborativa e lírica à arte da auto-proclamação”⁷. Uma boa parte dos trabalhos que aparece em antologias recentes e filmes de slam confirma a popularidade de se proclamar a identidade para o público. Essa estância altamente subjetiva ressoa com a rejeição do slam de uma Nova Objetividade Crítica ou universalismo acadêmico. As proclamações de poetas de identidades marginalizadas no palco do slams são articulações de diversidade performadas em resistência à (um tanto exagerada) homogeneidade da cultura oficial do verso.

A ênfase da poesia de slam em identidade também decorre da sua corporificação por suas autorias. A performance de identidades marginalizadas no palco do slam nacional é uma extensão da performance de autoria da poesia de slam. Como ditado nas regras do NPS, poetas só podem performar trabalhos que eles tenham escrito em competição individual. Habitando o espaço onde o “eu” da página se traduz bastante perfeitamente no “eu” do palco, e autore vem a corporificar declarações sobre experiências pessoais em performance. Isso é verdade inclusive no caso de poesias com personagens e poesias escritas na segunda ou terceira pessoa, pelo ato da performance ao vivo ainda se dar sobre o corpo de autore e seus visíveis marcadores. A presença física de autore assegura que certos aspectos de sua identidade são visíveis, como eles são performados em e através do corpo, particularmente raça e gênero, mas abarcando também classe, sexualidade e mesmo regionalidade. Aspectos corporificados de identidade fornecem as lentes através das quais uma audiência recebe um poema, às vezes causando dramática mudança no significado e efeito do poema, como no caso em

⁵ Shappy Seasholtz, “I Am That Nerd”. In: *Spoken Nerd*. New York: Little Vanity Press, 2002.

⁶ [Nota das tradutoras] NPS ou *National Poetry Slam* é uma competição de poesia falada à nível nacional nos Estados Unidos desde 1990. Com a participação de poetas de diferentes origens no país e de caráter itinerante no território estadunidense. A competição costuma contar com modalidades de competição individual, onde poetas recitam seus textos sozinhos como é tradicional no formato original de slams, além de uma modalidade grupal.

⁷ Genevieve Van Cleve, “Re: Slam”. Comunicação por email, 30 de Outubro de 2001.

que Patricia Smith, uma mulher afro-americana, performa o poema na voz de um homem branco skinhead. Como esse exemplo sugere, *slammers* não estão necessariamente presas a performar identidades facilmente visíveis em sua cor de pele e marcas físicas de gênero, ainda que muitas o façam frequentemente.

Essa prática também tem a ver com outra característica importante da poesia de slam: seu objetivo de ganhar autenticidade aos olhos do público. Ao se esforçarem por uma conexão íntima e autêntica com a audiência, *slammers* se desnudam, escrevendo declarações empoderadoras de si como as de Renee, del Valle ou Fox. A composição e execução dessa declaração é tão importante quanto a declaração em si mesma, o que quer dizer que *como slammers* performam suas identidades é tão importante quanto *o quê* elas estão dizendo sobre suas identidades. Performance, como algumas podem esperar em um gênero avaliado e híbrido como o slam, é o instrumento que faz um poema soar verdadeiro ou falso com qualquer audiência. Ainda que a autenticidade seja em si mesma uma falácia – o resultado de performances construídas e culturalmente sancionadas ao longo do tempo – há ainda resultados bastante tangíveis na prática cotidiana, especialmente em competições de slam, onde membros do público são encarregados com a tarefa de avaliar performances líricas de identidade no palco.⁸

A preponderância de poemas-identidade em slams pode fazer *slammers* se parecerem com um grupo um tanto vaidoso de senhores da palavra – uma acusação que não é inteiramente falsa. No entanto, audiências de slams são entusiastas sobre e parecem sentir prazer na afirmação de tais identidades. Assim como *slammers* celebram sua diversidade como grupo, o público vem para ver essas declarações e celebrar as identidades diversas de poetas, criando um espaço sócio-político progressista onde os valores da cultura dominante são suspensos e poetas em grupos tradicionalmente oprimidos são encorajados. Esse encorajamento se expressa através do aplauso do público; é também, como uma maneira de conferir valor a vozes marginalizadas, expressada através das notas de jurades.

⁸ Ver minha discussão sobre as confusões práticas e teóricas acerca da autenticidade na introdução deste livro e posteriormente neste capítulo. Minha posição é de que a autenticidade, embora seja performaticamente construída e notoriamente falsa, ainda tem efeito bastante reais na cultura devido à influência persuasiva do realismo nas interações de nosso cotidiano. Ao usar a palavra autenticidade nesse livro, eu me refiro a esse entendimento. Às vezes, eu coloco a palavra entre aspas a fim de enfatizar sua natureza construída.

Nas instruções distribuídas no National Poetry Slam, jurades são demandadas a considerarem darem notas baseadas tanto em texto quanto em performance (ver apêndice, documento 3⁹)¹⁰. No entanto, o processo subjetivo de julgamento é costumeiramente guiado por um imperativo mais específico. “O critério para sucesso no slam”, escreve Maria Damon, “parece ser algum tipo de ‘realismo’ – autenticidade ... que gera uma ‘mudança perceptível de consciência’ por parte de quem escuta”.¹¹ Essa “mudança perceptível de consciência” é de fato um elemento poderoso em qualquer tipo de poesia, textual ou performada. Ron Silliman nota que o sentido de compreensão de quem lê/escuta “ocorre através de todas as formas de literatura” mas é mais amplificado “através de poemas como confissão de experiências vividas, a (mais) livre apresentação de versos de sinceridade e autenticidade” incorporada em eventos ao vivo como slams¹².

Tais comentários sugerem uma íntima e importante correlação entre a performance de identidade em slams e a sensação do efeito de autenticidade. Se as identidades que poetas expressam em performance são consideradas como suas identidades na vida, então muitos membros do público estão avaliando não somente a escrita e performance do poema de alguém, mas também a roteirização e performance da identidade de alguém. Se autenticidade é, como Damon argumenta, o critério central do sucesso no slam, então convencer membros de um público da autenticidade da identidade de alguém é um componente central do sucesso de um poeta no slam. Isso pode acontecer mesmo quando o poema em mãos não é abertamente uma declaração de identidade, para poetas performarem suas identidades em slams através da voz, gesto, vestimenta e aparência física mesmo quando eles não estão fazendo isso através de suas palavras.

Quando considerando as técnicas, assuntos e estratégias de vencedores do National Poetry Slam, se torna rapidamente evidente que nem todas as identidades são criadas igualmente como autênticas aos olhos da audiência do slam nacional. Mais

⁹ [Nota das tradutoras] O anexo referido chama-se “As instruções oficiais do NPS para jurades” (“The Official National Poetry Slam Instructions for Judges”) e contém diretrizes para aqueles que forem pontuar os poemas e performances.

¹⁰ Erik Daniel, Debra Marsh, e Steve Marsh. *The Official 2007 Poetry Slam Rulebook*. Lake Whitmore, MI: Wordsmith Press, 2007, p. 21.

¹¹ Maria Damon, “Was That ‘Different,’ ‘Dissident,’ or ‘Dissonant’? Poetry (n) the Public Spear - Slams, Open Readings, and Dissident Traditions”. In: *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Charles Bernstein. New York: Oxford University Press, 1998, p. 329-330.

¹² Ron Silliman, “Who Speaks? Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading”. In: *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, ed. Charles Bernstein. New York: Oxford University Press, 1998, p. 362.

frequentemente do que não, identidades marginalizadas de gênero, sexuais e raciais são celebradas em slams, e performances de identidades afro-americanas são especialmente recompensadas. A comunidade do National Poetry Slam em si mesma é abertamente preocupada com a expressão de diversidade de raça, gênero e sexual em seus rankings. Por mais de uma década no NPS, leituras especialmente exibindo poetas asi-americanes, afro-americanes, nativo-americanes, latines, mulheres e poetas queer foram feitas em adição às competições regulares. Mais recentemente, auto-proclamados “nerds” também reivindicaram seu espaço no leque de identidades marginalizadas do slam. Nos últimos anos, o NPS patrocinou um “slam nerd” contando com a leitura de poetas sobre tudo, do Princípio de Incerteza de Heisenberg até Star Wars. Este, deveria ser anotado, é o evento designado do NPS em que homens brancos héteros afirmam uma identidade marginalizada. As mostras de leituras são os eventos mais bem frequentados fora da própria competição, indicando que a performance de identidades marginalizadas é um aspecto importante do movimento de slam.

A preocupação progressista e bem-intencionada com a diferença representada pela maioria dessas leituras (com a notável exceção do slam nerd) inconscientemente reifica as posições de branquitude, heteronormatividade e masculinidade como a norma, como não merecedoras de atenção, investigação ou visibilidade para além da competição usual. Esses eventos poderiam muito bem ser um desenvolvimento de “essencialismo estratégico” – o que Gayatri Spivak sublinhou como o uso intencional de identidades essencialistas para desconstruir sistemas existentes de poder – mas o uso dessa estratégia não deveria impedir sua investigação¹³. Esse uso de essencialismo estratégico, se é de fato o que isso é, rende uma posição ambivalente para os poetas: as leituras fornecem uma oportunidade para celebração dessas identidades enquanto, em outra direção, confirmando (e talvez mesmo advogando) sua marginalidade da cultura dominante. Tais características das leituras marcam essas vozes como fetiches, consideradas como de fora da cultura dominante enquanto também sendo valorizadas como ideal¹⁴.

¹³ Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”. In: *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, ed. Patrick Williams and Laura Chrisman. New York: Harvester Wheatsheaf, 1993.

¹⁴ Para uma excelente discussão do fenômeno do fetichismo racial, ver “Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe,” capítulo 6 de Kobena Mercer, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994.

Proclamações de identidades marginalizadas sem dúvida atraem audiências de slam, que parecem ver slams não apenas como literários ou performáticos, mas em última análise, como eventos políticos. Com as observações de Damon sobre autenticidade em mente, parece pertinente perguntar porque as identidades marginalizadas, e particularmente a identidade negra, é tão regularmente premiada com o selo de autenticidade em slams. Para endereçar essa questão plenamente, deve-se considerar tanto as expressões específicas de identidade em slams e as políticas culturais de identidade mais amplas que influenciam a sua recepção. Considerar o slam pelas lentes da teoria da performance pode revelar novos entendimentos sobre os desejos expressos entre o autor e o público em slams, assim como a autenticidade de identidades marginalizadas como não apenas afirmadas, mas *criadas* através da performance de slam.

Declarações de identidades marginalizadas e declarações contra preconceitos correlatos se tornaram um *hit* em slams, uma certa “raiva estereotipada” – para emprestar as palavras de John McWhorter - que o público veio esperando e aprecia de forma bem-intencionada, politicamente motivada para dar suporte a pessoas marginalizadas na cultura estadunidense¹⁵. Ainda que expressões admiráveis de protesto, tais poemas fazem pouco para investigar os limites da identidade em si mesma; em geral, eles investem mais em articular uma narrativa comum de opressão. Ainda que alguns *slammers*, reconhecendo as limitações dessa narrativa, considerem performar identidades marginalizadas como seu tema, desdobrando através de paródia e persona uma rica contranarrativa sobre a relação entre *slammers* e audiências enquanto criticam noções essencialistas de identidade como entidade fixa. Desse modo, mesmo que tal poesia nunca pareça estar livre de sua dependência da performance de autenticidade, algumas performances de identidades marginalizadas inovadoramente mudam o script comum de opressão, criando novos espaços para possibilidades de identidade, investigação e jogo.

¹⁵ John H. McWhorter, “Up from Hip-Hop”. In: *Commentary* 115, no. 3, 2003, p. 63.

Ser real: performatividade e eu autêntico

Quando utilizado em referência à identidade, o termo *autêntico* em seu uso cotidiano frequentemente sugere situações na qual a subjetividade e a identidade são geradas além de ou fora de restrições exteriores (isto é, culturais ou discursivas). Ou seja, uma expressão autêntica do eu é frequentemente tratada como original, única e reflexo de uma essência interna profundamente verdadeira. Ao julgar uma performance de identidade como autêntica, o público assume que há um eu essencial ou original que pode ser perfeitamente emulado na performance. Isso parece ser um critério em jogo quando jurades de slam pontuam os poemas, e, mais do que isso, pode ser o principal critério que es slammers têm em mente quando escrevem seus textos: comunicar alguma verdade sobre suas experiências subjetivas que artisticamente revelem seu eu autêntico.

Desafiando esse conceito de eu autêntico, pesquisadoras do teatro, dos estudos da performance, da antropologia e da filosofia têm defendido recentemente um entendimento da identidade enquanto construção social e cultural, criada por performances tanto conscientes quanto inconscientes da vida cotidiana. Como a estudiosa de performance Elin Diamond coloca “No sentido de que o “eu” não tem interior ou identidade central, o “eu” deve sempre enunciar a si mesmo: há somente a performance do eu, não uma representação externa de uma verdade interna”¹⁶. O pesquisador teatral Erving Goffman e o filósofo Judith Butler se referem à apresentação do eu a outres – a expressão pública da identidade – como uma produção da performance. Goffman, em sua monografia de 1959, “A representação do eu na vida cotidiana”, fala explicitamente, em seus comentários de conclusão, sobre esta questão do eu performative.

Uma cena corretamente representada conduz a plateia a atribuir uma personalidade ao personagem representado, mas esta atribuição - este “eu” - é um “produto” de uma cena que se verificou, e não uma “causa” dela. O “eu”, portanto, como um personagem representado, não é uma coisa orgânica, que tem uma localização definida (...); é um

¹⁶ Elin Diamond, “Introduction”. In: *Performance and Cultural Politics*. Ed. Elin Diamond. New York: Routledge, 1996, p. 5.

efeito dramático, que surge difusamente de uma cena apresentada, e a questão característica, o interesse primordial, está em saber se será acreditado ou desacreditado.¹⁷

Goffman, ao usar o teatro como metáfora da interação social, está falando sobre “cenas performadas” da vida cotidiana, não apenas do palco propriamente dito, e nota que essas performances do dia-a-dia são locais de produção de identidade e não de reflexo da identidade. Em outras palavras, a interação que alguém tem com diversas audiências (por exemplo, um chefe com seu empregado, uma mãe com seu filho, ou um cliente com um farmacêutico) serve para *produzir* as várias identidades que alguém performa (chefe, mãe, cliente). O último ponto de Goffman sobre credibilidade é útil para compreender o papel importante que o público desempenha na construção da identidade. A individualidade é constituída pelo modo como a performance é recebida e julgada pelos outros, e então, ao credibilizar ou desacreditar uma performance de identidade, o grupo social ajuda a constituir ou diluir o senso de alguém sobre si mesmo nesse contexto. Se o público credibiliza a performance de identidade, a apresentação de si de performer é reconhecida e confirmada como válida; se não, o performer é considerado uma farsa. O ato de credibilizar ou desacreditar identidades é precisamente o que ocorre em muitos *slams*: o público julga os poetas, entre outras coisas, em relação à credibilidade (ou, em outras palavras, autenticidade) de suas identidades performadas.

O trabalho de Judith Butler confirma a visão de Goffman, sugerindo que a subjetividade é constituída através da repetição de normas sociais que ela chama de atos “performativos”. O termo performativo foi cunhado pelo linguista J. L. Austin em “Quando dizer é fazer” (1962) para descrever palavras que, na verdade, produzem o que dizem, atos de fala como o voto “Eu prometo” enunciado em cerimônias de casamento¹⁸. Mais tarde, contudo, o termo performativo começa a ter definições diversas recebendo aceção crítica de várias disciplinas. Geralmente, a maior parte dos estudiosos de performance concordam que o termo performance indica uma ação teatral ao vivo e o termo *performativo* indica o processo discursivo através do qual a identidade

¹⁷ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*. Rev. ed. New York: Anchor Books/Doubleday, 1959, p. 253.

[Nota das tradutoras] Utilizamos a tradução brasileira: Erving Goffman, *A representação do eu na vida brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 231.

¹⁸ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*. Ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge: Harvard University Press, 1962. [Nota das tradutoras]: John Langshaw Austin. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

vem a existir¹⁹. Para escolher um exemplo redutivista porém benéfico, a performance de identidade de uma “docente” pode ser desempenhada num dia específico em frente de um grupo específico de estudantes, e a natureza performativa dessa identidade pode incluir como outros docentes se comportaram no passado, a credibilidade da identidade enquanto ela é performada por essa docente, e a recepção da identidade dela pela classe.

Usando a teoria da fenomenologia e da psicanálise lacaniana, os estudos de Butler sobre performatividade têm destacado os complexos e altamente intrincados modos pelos quais a identidade é construída através das citações do comportamento normativo²⁰. Contudo, esse aspecto da identidade – a citação de normas identitárias anteriores a fim de construir a identidade de si mesma – não é sempre evidente de imediato para aqueles envolvidos nessa operação. Na verdade, a performatividade procura esconder autoritariamente a norma que ela repete, fazendo da exibição presente da identidade de alguém tanto ficção quanto lei²¹. Portanto, se uma pessoa performa efetivamente a identidade de “mulher” através de um modo convincente de andar e falar que sejam historicamente codificados como feminino, a feminilidade dessa pessoa e a identidade feminina em si mesma aparecem como “natural”, de forma pré-discursiva, mesmo que ambas sejam construídas através de comportamentos repetidos através dos tempos. Ainda assim, uma identidade está sendo performada nessa situação e um histórico performativo está sendo citado. Nesse sentido, expressões cotidianas da identidade que aparentam ser óbvias e inquestionáveis são repetições de uma história ocultada de comportamentos identitários. Sob o ponto de vista de Butler, a identidade não é biologicamente atribuída, mas sim algo performado através do comportamento (assim como os principais exemplos de Butler sobre gênero e sexualidade).

Se a identidade é dependente do julgamento de um público que usa normas comportamentais como guia, então como alguém declara expressões alternativas do eu, identidades que escapam dessa normal? Neste paradigma da performance e da recepção, parece que o eu tem pouca autonomia em relação ao seu contexto e ao público. A resposta de Butler sobre a questão do livre arbítrio é apresentar exemplos de “dinâmicas

¹⁹ Ver Diamond, “Introduction”, p. 4-5.

²⁰ Ver Andrew Parker e Eve Kosofsky Sedgwick, “Introduction”. In: *Performativity and Performance*. Ed. Andrew Parker e Eve Kosofsky Sedgwick. New York: Routledge, 1995. Ver também Jon McKenzie, “Genre Trouble: (The) Butler Did It”. In: *The Ends of Performance*. Ed. Peggy Phelan e Jill Lane. New York: New York University Press, 1998.

²¹ Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge, 1993, p. 12–13.

identitárias”, particularmente aquelas paródicas. Através da paródia da norma identitária, Butler argumenta, alguém pode tornar visível o processo costumeiramente escondido de citação e da história identitária (sua performatividade), pondo em evidência premissas sobre identidade e desconstruindo-as de forma satírica. É o caso do exemplo citado por Butler sobre os bailes de drags no Harlem (retratados no filme de Jennie Livingston *Paris is Burning*), nos quais drag queens mimetizam e parodiam representações específicas de identidades de gênero e classe (como a executiva de Wall Street, homens e mulheres militares, ou as imagens de mauricinhos de Town and Country) e são julgadas por seus pares em relação a sua “verossimilhança”²². Através da paródia, Butler argumenta, é possível desafiar as premissas usuais sobre gênero, classe e heterossexualidade, desafiando portanto o *status quo* e criando identidades subalternas no processo²³. Portanto, como nesse exemplo, é frequente uma negociação do livre-arbítrio e da história das normas comportamentais que influenciam como a performance da identidade de alguém é recebida por sua audiência.

Ver os poemas-identidade performados no slam através da lente da performatividade é elucidativo. A plateia não pode julgar os poemas de slam sobre identidade como “autênticos” ou “inautênticos” sem ter um modelo normativo com o qual possa comparar a identidade. Se um slammer performa um poema sobre ser um homem negro, por exemplo, aqueles que julgam este poema a partir do critério da autenticidade devem comparar esta identidade com outras expressões de masculinidade negra que lhes seja familiar. Se o júri do slam premia poetas que são autênticos em suas performances de identidade, e se a autenticidade, na verdade, é construída através de um processo de recompensa, então o próprio slam é uma prática representacional que autentica certas vozes e identidades. Resumindo, através de seus sistemas de recepção do público e da premiação, o slam gera as muitas identidades que poetas e plateia esperam ouvir. Eles demonstram ser espaços de negociação entre poeta e público onde a performance da identidade é julgada por seu sucesso ou fracasso (sua autenticidade ou inautenticidade) no mundo.

Esses julgamentos sobre a identidade ocorrem todos os dias a medida que alguém performa aspectos da identidade em alguma situação social dada, e essas performances

²² *Paris is burning*. Dir. Jennie Livingston, 1990, Off White Productions/Miramax, 2005, DVD.

²³ Ver “Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion”, capítulo 4 de Butler, *Bodies That Matter*.

constroem nosso senso de política cultural; elas são, Diamond sugere, “práticas culturais que conservadoramente reinscrevem ou passionalmente reinventam ideias, símbolos, e gestos que moldam a vida social”²⁴. O aspecto único do slam é que a identidade é julgada aberta e publicamente através da pontuação competitiva. Assim, os slams têm o potencial de revelar sistemas disfarçados de desejo e poder que constituem a base da performance da identidade na cultura, e eles também servem como espaços onde a identidade é desafiada e reconfigurada através do jogo.

Slam e a performance da identidade racial

Se os precedentes estabelecidos no ranking do National Poetry Slam e as atitudes dos slammers contêm alguns indícios, a performance de certas identidades são mais bem sucedidas que outras. A slammer Eirik Ott comenta “Eu amo que (...) alguém, qualquer pessoa pode ir ao palco e compartilhar sua experiências de ser ou gay ou heterossexual ou negre ou branque ou filipine ou latine ou vietnamita ou transgênero ou *wussy boy*²⁵ ou o que seja, e a galera irá apenas e rapidamente se levantar para aplaudir”²⁶. Seu comentário sugere que os slammers e seus públicos, consciente ou inconscientemente, vêm para reafirmar identidades marginalizadas como narrativas autênticas em si e sobre si mesmas. Isto é, um poeta performando um poema sobre uma identidade marginalizada pode ganhar a recompensa da autenticidade não apenas por sua escrita e performance mas também por sua performance bem-executada da identidade marginalizada em si mesma. Obviamente, a autenticidade não é automaticamente fornecida para todas as performances de identidades marginalizadas; nem todos podem escrever e performar bem poemas identitários. Mas para aqueles slammers que podem, a afirmação da identidade marginalizada assim como o senso de empoderamento e protesto que acompanha essas performances pode ser o que leve eles para o círculo dos campeões.

²⁴ Diamond, “Introduction”, p. 2.

²⁵ [Nota das tradutoras] Termo pejorativo utilizado para se referir a homens, partindo da associação com a identidade de homens gays.

²⁶ Krystal Ashe, “[Slamsister] Big Poppas Original Post”, Slamsisters Listserv em 29 de Novembro de 2000, slamsister@yahoogroups.com. *Wussy boy* é a identidade autocriada e autoproclamada por Ott no slam e é uma masculinidade definida por uma intensa sensibilidade às questões feministas e a consciência de seu próprio papel enquanto homem branco. Um *wussy boy*, pelas normas tradicionais de gênero, pode ser considerado sensível ou afeminado por seu comportamento.

O slammer veterano e performer Ragan Fox caracteriza a premiação de identidades marginalizadas no slam como uma “revolta de pessoas diversas. É uma declaração das vozes marginalizadas de que suas experiências são importantes, significativas, e merecem ser documentadas. Essas pessoas são premiadas pelos jurades, porque as massas estão famintas para aprender sobre o que não está apresentado nos livros”. Apesar disso, ele admite que nem todas as vozes marginalizadas são premiadas igualmente pelo público do slam. A performance de identidades raciais marginalizadas, ele labora, pode “triumfar” sobre a performance de identidades sexuais e de gênero.

É quase esperado que as plateias reconheçam raça, porém gênero e sexualidade são outros quinhentos. Foram incontáveis as vezes em que ouvi que poemas de identidade racial têm melhores notas criticando duramente mulheres e pessoas queers. É como se a reivindicação da identidade racial neutralizasse a homofobia e a misoginia ou o público, no fim das contas, fosse completamente apático quando relacionado à gênero e sexualidade (...). Parece haver um mecanismo performativo definidor que está entrelaçado ao processo de julgamento e à sua *excessiva* cooptação por *certos tipos* de liberalismo.²⁷

A mais comumente premiada entre essas identidades raciais no slam, ao menos em nível nacional, é a identidade negra. Muito da atenção popular ao redor do slam vem de performers afroamericanos e os principais veículos de comunicação, frequentemente, focam na sua relação com a forma tradicional de arte negra do hip-hop dentro do contexto urbano. Outros projetos midiáticos recentes como o longa-metragem “*Slam*” e a atual série da HBO “*Russel Simmons Presents Def Poetry*”²⁸ têm mostrado slammers para o grande público junto com artistas de hip-hop dentro de um pano de fundo da cultura negra, urbana e de baixa-renda. O Poetry Slam, Incorporated - o comitê nacional do Nacional Poetry Slam - tem resistido em monitorar a racialidade de seus membros já que o coletivo é ampla (e orgulhosamente) progressista, abaixo de quarenta anos, franco, e muito politizado. Contudo, é certo que a comunidade de slam não só atrai mais poetas racializados do que provenientes da comunidade poética acadêmica, mas também que esses poetas têm relativamente mais chances de serem bem-sucedidos e reconhecidos na cena do slam. Um panorama de uma das comunidades de slam da

²⁷ Ragan Fox, “*A Few Words on Identity (...)*”. Disponível em: <http://www.livejournal.com/community/slam_theory/1738.html>. 15 fev. 2005.

²⁸ [Nota das tradutoras] Programa televisivo da rede HBO produzido entre 2002 e 2007, para o qual poetas participantes do movimento de slams estadunidense eram convidadas a participarem recitando poemas comumente expostos nas competições. Parte das performances apresentadas são facilmente encontradas no site YouTube.

cidade de Nova Iorque, desenvolvido durante 9 meses, revelou cerca de 65% de participação de poetas racializados; à medida que se passava a peneira das comunidades de slam independentes aos times locais, quase 84% dos finalistas eram pessoas racializadas²⁹. Apesar dessas porcentagens serem de um local e região urbana específicos, assim como a variedade dos artistas disponíveis nesse ano, a participação de poetas e o sucesso em nível nacional confirmam essa tendência. Des quinze campeões individuais do National Poetry Slam, apenas seis não eram afroamericanos. Igualmente, quase todos os times campeões de quatro pessoas têm pelo menos um integrante afroamericano. Em termos de estratégia, slammers consideram uma negligência se os times da NPS não apresentarem pelo menos um poeta racializado em sua equipe, e não é incomum que a estratégia gire em torno de questões relacionadas à representação identitária assim como a apresentação de poemas com certo tom, composição e mensagem.

A demografia do público do slam nacional pode ser uma das razões desse sucesso. O público do slam em nível nacional tem sido e continua sendo predominantemente branco, progressista e de classe média. Numa pesquisa informal que conduzi com slammers e slammasters através dos Estados Unidos, muitos disseram que esse perfil constitui a maioria das platéias tanto em nível local quanto nacional, com poucas exceções como o Nuyorican Poets Café. Michael Brown, um ex-slammaster do Cantab Lounge em Boston, sugere que as platéias do National Poetry Slam são predominantemente brancas por causa do local das competições e do “grande apelo do slam para a audiência branca”³⁰. As edições mais recentes do National Poetry Slam foram sediadas em Madison (2008), Austin (2007, 2006, 1998), Albuquerque (2005), Saint Louis (2004), Chicago (2003, 1999), Minneapolis (2002), Seattle (2001), e Providence (2000). Muitos dos slammers entrevistados concordam que as comunidades de Chicago têm as platéias racialmente mais diversas, mas eles também concordam que, em geral, o público do nacional é disparadamente branco. Falando sobre o NPS de 1996 em Portland, o poeta Corey Cokes coloca isso de maneira franca, descrevendo o público e o júri do torneio sendo “branco como nata”³¹. O ex-técnico do time Chicago-Mental

²⁹ Guy LeCharles Gonzalez, “*Slam: Some Interesting Stats (...)*”, National Poetry Slam Listserv, 6 de Junho de 2000, slam@datawranglers.com.

³⁰ Michael Brown, “Slam Audience”. Comunicação por email em 8 de Outubro de 2001.

³¹ *Slamnation*. Dir. Devlin.

Graffiti, Krystal Ashe, relembra uma rodada do NPS na qual cinco pessoas brancas de um público de classe média foram as únicas escolhidas como juradas. “Aqui estava eu, treinando um time de duas pessoas asiáticas, uma lésbica e uma pessoa afroamericana, com jurados que nem sequer pareciam com minha equipe (...) Eles estavam vestindo Dockers e camisas de botão!”³².

A atratividade do slam para uma população branca, progressista e de classe média tem muitos motivos, incluindo a acessibilidade e a localização de algumas comunidades de slam em cafés e bares de bairros brancos de classe média. Slams também atraem estudantes e jovens que podem ter a cabeça mais aberta e receptiva para discursos contraculturais. Alguns slams se apropriam da estética do hip-hop, música em geral direcionada para plateias mais jovens. Então, embora o slam tenha sido e continue sendo aberto para qualquer pessoa, ele tem cultivado, na prática, essa plateia mais específica.

A atratividade do slam para uma população branca e de classe-média, assim como seu apelo em relação à audiências jovens, pode ser uma das razões da visibilidade e relativo sucesso de poetas racializadas na cena do slam, especialmente quando o fenômeno da identidade autêntica é um critério para o sucesso. Assim como vimos no segmento do mercado da música popular negra – particularmente do hip-hop em que o chamado “manda a real” se tornou um clichê virtual –, o significado de expressões raciais autênticas têm se provado popular entre públicos brancos de classe-média. Essas audiências podem estar comparando as performances de identidade racial marginalizada com o que é autêntico tendo como pressuposto que algo tão diferente de “outro” em relação à existência branca e de classe-média é despojado, desejável e mais real ou genuíno. Além disso, se o público vem para ouvir uma poesia que seja mais “ritmada” que o verso acadêmico, eles (talvez sem saber) procuram estéticas que tenham raiz na música e na cultura negras³³.

³² Krystal Ashe, discussão no 2007 National Poetry Slam, Austin, em conversa pessoal em 11 de Agosto de 2007.

³³ O exemplo óbvio aqui é do hipster Norman Mailer que – como foi discutido no capítulo 2 – tomou para si o manto da cultura negra do jazz na década de 40 e foi caracterizado como “o Negro branco” em “The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster”. In: *The Portable Beat Reader*. Ed. Ann Charters, New York: Penguin, 1992. Para uma história convincente do hip e seus laços com a música negra, ver Andrew Ross. *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. New York: Routledge, 1989. Mais sobre o consumo branco e a apropriação da cultura negra, ver *Everything But the Burden: What White People Are Taking from Black Culture*. Ed. Greg Tate. New York: Broadway Books, 2003.

Enfim, o tom contracultural adotado em muitas performances de slam encorajam reivindicações e protestos políticos; de fato, muitos dos poemas destacados nas competições recentes do NPS contêm críticas diretas e contundentes às desigualdades sociais. Uma das narrativas mais comuns entre estas é a investida contra as desigualdades raciais. Nesse sentido, o slam pode servir como uma oportunidade rara para que públicos progressistas, brancos e de classe-média verdadeiramente apoiem poetas racializadas que criticam a posição de privilégio da branquitude. Premiar esses poetas pode ser uma forma de mostrar apoio às ações antirracistas, afirmando a própria postura dos membros da plateia como progressista, rebelde, descolada e contrária ao status quo. Através da celebração de temas raciais, essas audiências não só afirmam e constroem a identidade dos slammers; eles também afirmam e constroem suas próprias identidades. Devido aos aprendizados progressistas do slam e o sistema público de avaliação e crítica, poetas confrontando o racismo podem ser aplaudidos por sua escrita, performance e discurso, porém eles também podem ser enaltecidos em parte porque a plateia não quer parecer racista.

Na melhor das hipóteses, esse processo de celebração abre portas para um diálogo interracial; na pior, pode ser uma método de amenizar a “culpa branca progressista”. Ambos, assim como a preferência do júri sobre a escrita e a performance, têm parte na determinação das notas dos slammers. A construção das identidades, tanto dos poetas quanto da plateia, deve ser conhecida para compreender plenamente as recompensas do slam e o desejo corporificado através delas.

Como exemplo de um poema sobre a identidade afro-americana que contém protesto, consideremos o poema “Como nós soletramos liberdade” do campeão do National Individual Slam Roger Bonair-Agard’s, um dos poemas que ele performou para vencer em 1999. O poema é especialmente interessante porque é tanto uma performance literal da identidade negra quanto uma recusa dela e da performance da identidade afroamericana nas décadas de 70 e 80.

I
Em 1970 eu aprendi meu alfabeto
pela primeira vez
- aprendi de cor em 1971
A é de África

*B é de Black*³⁴

*C é de cultura and that's where it's at*³⁵

minha mãe me ensinou isso do alfabeto Weusi
de um tempo em que A era para *apples* num país em que
cresciam mangas
e X era para xilofone quando eu estava aprendendo
como tocar tambor de aço
black não era popular
ou mesmo aceito
eu vestia dashikis enviados pra mim da Nigéria
ternos super-poderosos; céu azul com cotoveleiras
enviadas para mim da américa
e sandálias feitas por verdadeiros rastafaris antes da ganja &
a revolução precisou de fertilizante para crescer
minha mãe brilhava em saris cor de açafraão
nós estávamos muito bem 20 anos antes e milhares de quilômetros
removidos
minha mãe pregava o trabalho duro
conhecimento e como não escutar merda
D é para Defesa
E é para Economia

II

Eu escrevi minha primeira letra de protesto aos 3 anos
para meu avô
por ter me chamado no jardim da frente
soletrando “vai se fuder” com um
v-a-i-c-e-f-u-
coloquei ela debaixo do seu travesseiro na esperança
que ela explodiria e queimaria seus ouvidos durante a noite
ansiando começar essa tal revolução
F é para Freedom

III

G é para Guns - nós temos que conseguir algumas
Weusi disse

envolvido em 1979 e a revolução com uma cara transformada
* *bang bang boogie to the boogie*
*say up jump the boogie—let's rock—yuh don't stop*³⁶
o povo negro e nome de marcas tornaram-se entrelaçados
nós reinventamos a dança e fizemos as bolas rolarem
com fraqueza

³⁴ [Nota das tradutoras] Optamos por manter determinadas palavras sem tradução direta, para compreensão lírica do poema que busca correspondência entre letras do alfabeto e palavras utilizadas em sua construção. São estas: Black (negro); Apples (maçãs); Freedom (liberdade); Guns (armas); King (rei); Land (terra); Kidnap (sequestro), Slavery (escravidão). O mesmo foi optado para canções citadas pelo autor.

³⁵ [Nota das tradutoras] Referência à canção “That’s where it’s at” do cantor negro estadunidense Sam Cooke.

³⁶ [Nota das tradutoras] Referência à canção “Rapper's Delight” do grupo estadunidense The Sugarhill Gang.

Cuba acabava de dizer à América que era África em Angola
K é para King
L é para Land - nós temos que retomá-la

então nós perdemos a Jamaica para o FMI
Granada para a marinha
e o Panamá para Nancy Reagan
o os cachos de jherri se tornaram *high top fades*³⁷, se tornaram *gumbies*³⁸,
se tornaram césaes
assim como o moonwalk de Michael Jackson abriu caminho
para seu embanquecimento
minha mãe me enviou para a américa - ela disse
“Vá consertar isso!”

IV
K é para Kidnap
S é para Slavery - Weusi explicou

legal se tornou impressionante se tornou excelente
nós perdemos nosso foco e nosso caminho
justo na hora em que
o povo negro fora da nação
descobriu o perigo da carne de porco
então costas grandes se tornam negras de verdade
rabos de cavalo se tornaram dreads
desvanece-se para careca
como Michael Jordan descobriu a mágica do salto
fadeaway
e endossos

*X é para niggah*³⁹ *que é cego, surdo e burro*
X him out - Weusi disse
minha mãe me disse que eu deveria reescrever isso
que X é para o *nigga* que precisa ser reeducado
que um trabalho corporativo não soletra liberdade
casamento branco não significa uma fuga do racismo
voto democrático não é um ato revolucionário
e enquanto houver uma zona em Jakarta
não há diferença
entre Patrick Ewing e OJ Simpson

V
*God gave Noah the rainbow sign*⁴⁰
- diga não mais água; o fogo na próxima vez
J é para James Baldwin - a próxima é agora

³⁷ [Nota das tradutoras] Corte de cabelo popular entre homens negros entre as décadas de 80 e 90 especialmente, no âmbito da cultura do hip-hop.

³⁸ [Nota das tradutoras] Palavra correlata a idiota.

³⁹ [Nota das tradutoras] Termo pejorativo para se referir a pessoas negras, utilizado no contexto estadunidense.

⁴⁰ [Nota das tradutoras] Alusão à canção de mesmo título, do grupo musical estadunidense The Carter Family.

H é para Huey
N é para Nat Turner
T é para Tubman
M é para Malcolm, Mandela, Marley & Martin foram baleados
duas semanas depois que ele falou para o povo negro boicotar Coca-Cola
Jesse Jackson continua com medo de *niggaz* com propósito

- e alguém deve aprender a ler os sinais comigo.⁴¹

Performado com o marcado sotaque trindadense de Bonair-Agard, este poema produz uma cadência e assonância únicas. Para uma plateia estadunidense, essa fala pode atuar como uma interpretação performativa da “exoticidade” de sua origem trindadense. Além do mais, pode levar a plateia a combinar a identidade cultural/nacional dele com o tema do poema, a identidade racial. Sua prosódia e o tema tratados, sob este ponto de vista, pode ser o significado mais latente da negritude autêntica - algo que uma audiência branca pode localizar como e “outre” de si mesma.

Quando eu falo das trocas entre poetas negres no slam e suas plateias predominantemente brancas, como a troca que Bonair-Agard inicia aqui, eu não intento argumentar em favor da ideia da branquitude como oposta à negritude, embora esse conceito possa funcionar conscientemente na mentalidade de parte do público. O conceito de negritude como oposto ao de branquitude é uma construção problemática, que pode ocultar a perspectiva de outras pessoas racializadas e colocar erroneamente cada conceito nas bordas do espectro. Ainda que o contraste entre os conceitos de branquitude e negritude da forma como estão em jogo entre slammers e sua audiência seja convincente. Se predominantemente plateias brancas julgam a autenticidade de identidades marginalizadas além da composição e da performance, então a defesa contundente da identidade negra pode ser um dos fatores que eles premiam, exatamente porque a identidade negra é retratada como a mais marginalizada na cultura estadunidense em relação à identidade branca central.

“Como nós soletramos liberdade” é um exemplo paradigmático de um poema de slam sobre identidade. Reforçado pelo refrão que Bonair-Agard geralmente acrescenta no final da performance: “A é de África/B é de Black/C é de cultura/e that’s where I’m at”. Uma vez que esse refrão ressalta a primeira pessoa, embora o poema seja, na

⁴¹ Roger Bonair-Agard, “How Do We Spell Freedom”. In: *Burning Down the House: Selected Poems from the Nuyorican Poets Cafe’s National Poetry Slam Champions*. New York: Soft Skull, 2000, p. 39-43. Para a performance deste poema no slam, ver The 2000 National Poetry Slam Finals, In: *Poetry Slam, Incorporated, and Wordsmith Press*, 2001, DVD.

verdade, sobre a negociação da expressão da identidade negra em diferentes períodos temporais e diferentes nações, não há dúvidas entre os espectadores de Bonair-Agard que ele seja autenticamente negro, sendo isto resultado de sua declaração e da contundência assegurada na performance. Para sublinhar ainda mais, o refrão enfatiza a localização dele dentro de uma negritude autêntica através do apontamento da África como centro da cultura e identidade negras. Ademais, o poema implica que, embora as representações de raça sejam fluidas, afroamericanos que tenham sido comodificados – “negros excelentes”, “Michael Jordan,” “Michael Jackson,” e “povo negro” em “nomes de marca” – embranquecidos em comparação com sua própria articulação da identidade negra. Bonair-Agard oferece uma definição de negritude que é militante, pró-ativa, revolucionária e que pode transcender a comodificação. Essa imagem de negritude é completada pela presença ao vivo de Bonair-Agard: ele é um homem alto, musculoso que, nessa época, usava longos dreads. Todos esses elementos, combinados com a performance exemplar memorizada de um poema bem escrito, servem para produzir a autenticidade da identidade de Bonair-Agard de forma virtualmente indiscutível.

Premiar esse tipo de performance e escrita pode beneficiar uma audiência progressista: o prêmio desloca-a de ser o alvo do protesto do poeta negro. Isto é, apreciando o trabalho de poetas que proclamam a identidade racial, o público pode suavizar a “culpa branca” associada a essas expressões. Isto não é dizer que poetas negres do slam são celebrados apenas para suavizar a culpa branca. Pelo contrário, esses poemas também são apreciados e premiados pela posição cultural de poder que confirmam e negam, e também podem servir como afirmação da necessidade de reparação cultural. No caso de “Como nós soletramos liberdade”, a performance da negritude pan-africana pode ser particularmente bem sucedida com audiências brancas, já que ela se expressa através de uma crítica da cultura negra ao invés de um ataque à cultura branca. “O lance revolucionário” de Bonair-Agard não é ameaçador para um público predominantemente branco; ao invés disso, convida-lhes a apoiar a “revolução” sem implicar uma necessidade de nenhuma ação sob esse apoio. Públicos brancos, nesse caso, podem premiar a construção da identidade marginalizada sem ter que reconhecer sua própria implicação nesta construção.

Ainda assim, o palco do slam está repleto de críticas diretas à branquitude e aos privilégios da classe-média feitas por poetas racializadas. Um exemplo é o poema de

Gayle Danley “Funeral como o de Nixon” em que ela parodicamente proclama seu desejo de ser consagrada como o famoso político.

Eu quero um funeral como o de Nixon
sem espinhas sem cheiro
sem cagadas
Barbara Bush na primeira fileira

Sem memória
bunda limpa
traseiro imaculado

Deixa eu te jogar a real:
você vê
eu só quero morrer como um homem branco

inocente
atemporal
eterno⁴²

Para brincar com o humor de seu poema, Danley performa “Funeral como o de Nixon”, mantendo a cabeça levantada e olhando o público por cima de seu nariz, como se um funeral de Estado fosse seu direito inalienável. Sua proclamação, performada com um ar exagerado de autoridade, faz a plateia rir a cada virada. Danley, como Bonair-Agard, adiciona uma *coda* improvisada à sua performance, descrevendo a memória do homem branco como “inocente”, “atemporal” e “eterno” – então, dá uma pausa em toda sua seriedade, mira o chão e de forma discreta proclama “e suavemente”. Em sua mudança brusca da comédia para o drama, da hipérbole divertida à seriedade silenciosa, Danley cria um incrível e poderoso efeito, transformando uma paródia jocosa da imponência presidencial em uma crítica contundente do privilégio de homens brancos com a performance de duas palavras. Este tipo de virada, isto pode ser percebido, é uma técnica comum em performances de slam. É a chamada *volta*⁴³ no soneto italiano - uma mudança no tom num momento previsto do poema. No slam, essas mudanças são muitas vezes expressadas como um momento de “deixa eu te jogar a real” – um deslocamento na performance do poema, geralmente próximo do fim – que é tida como a revelação de uma epifania ou senso de verdade.

⁴² Gayle Danley, “Funeral Like Nixon’s”. In: *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*. Ed. Gary Mex Glazner. San Francisco: Manic D Press, 2000, p. 44.

⁴³ [Nota das tradutoras] Volta é um de mudança ou contraste dramático na estrutura do poema.

Ao inverter o roteiro do funeral do homem branco de forma tão efetiva, o poema de Danley encoraja a audiência branca a investigar seus próprios privilégios culturais. Ao mesmo tempo, dar boas notas ao poema permite a es espectadores reconhecer positivamente a crítica da autora em relação a suas próprias posições culturais, criando uma identidade antirracista para si mesmas. Esta dinâmica confirma que a construção da branquitude/negritude, da cultura urbana/suburbana e periférica/burguesa, são muito mais entrelaçadas e complexas do que como são retratadas na cultura pop. Esta dinâmica na performance e recepção reflete a fascinação da classe média branca com expressões artísticas negras, como nós costumamos ver nos casos do rap, blues, jazz, hip-hop e música R&B, e como demonstra inúmeros movimentos de poesia e performances estadunidenses que precedem o slam. Falando sobre a dinâmica entre artistas negres/plateias brancas no rock and roll, Simon Frith ressalta:

A resposta estética imediata a uma performance é a identidade, e esta é a dificuldade da relação entre performer negro e público branco que está no cerne da cultura popular estadunidense – a cultura do rock inclusive; a simpatia é uma forma de evitar essa questão. O poder da música negra é, afinal, a forma do poder negro (...) e a atração da música negra (...) reside no seu perigo, e na própria exclusão de fãs brancos de suas mensagens culturais.⁴⁴

A fascinação da cultura branca por artistas e artes negras tem raízes sórdidas e profundas que remetem, como Frith sugere, “à relação entre performances negras e prazer branco” encarnadas em músicas e danças performadas por escravizadas para suas senhories, “um prazer entrelaçado à culpa”⁴⁵. Ainda que esse senso de culpa, embora vago ou velado, não diminuísse o prazer branco relacionado à recepção da performance negra ou de outras performances da diferença. Na realidade, como se vê no caso de algumas performances de slam, isto pode ser sublinhado através da complexa estrutura de fascinação por, alienação de e desejo por “outre”.

Paródia, Persona e as Possibilidades de Identidade na poesia de slams

Ainda que a maior parte dos poemas de identidade performados no slam busquem confirmar a identidade de poeta de maneira direta e algumas vezes simples, outres

⁴⁴ Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon, 1981, p. 23.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

aproveitam o potencial para investigar criticamente a performance da identidade no palco. O poema de Bonair-Agard faz isso particularmente ao questionar as convenções que definiram negritude em determinadas eras. Outros poetas escolheram parodiar a retórica de protesto em si mesma, como em “Como escrever um poema político” de Taylor Malis’.

Independente de como comece, tem que ser alto
e então tem que ficar um pouco mais alto.
Porque é assim que você escreve um poema político
e como você o entrega com poder.

Misture eventos recentes com banalidades de empoderamento.
Embrulhe em rima ou r-r-r-r-rima em rap até que soe
verdadeiro.

Brilhe até que afunde.

Porque em algum lugar na Flórida, votos ainda continuam sendo contados.
Eu disse em algum lugar na Flórida, votos ainda estão sendo contados!

Veja, este é o Gancho e você precisa ter um Gancho.
Mais do que a aparência, é o gancho que é a parte mais importante.
O gancho tem que bater e o gancho tem que caber.
O gancho tem que bater forte no coração.

Porque em algum lugar na Flórida, votos ainda estão sendo contados.

E Dick Cheney está se mijando todo em alegria espasmódica.
Viu o que eu fiz? Tire sarro de políticos, é fácil,
especialmente com Republicanos
como Rudy Giuliani, Colin Powell, e ... Al Gore.
Ohhh - viu o que eu fiz? Eu chamei Al Gore de republicano!
Isso deve significar que minhas sensibilidades políticas
são muito mais finamente calibradas que as suas.
Crie tolas justaposições de personalidades e filosofias
políticas
como se comunismo fosse o oposto de democracia,
como se nós precisássemos de Darth Vader, não Ralph Nader.

Preste atenção: Quando eu digo “Chamada”,
vocês todes dizem, “Resposta”.

Chamada! Resposta! Chamada! Resposta! Chamada!

Amazing Grace, how sweet the-⁴⁶

Pare no meio de uma canção que todo mundo conhece e ama.
Isso dará ao seu poema um senso de urgência.

⁴⁶ [Nota das tradutoras] Início da canção “Amazing Grace” composta pelo clérigo John Newton em 1700.

Porque sempre há um senso de urgência em um poema político.
Não há tempo para desperdiçar!
A corrupção não tira férias,
a ganância não se importa com qual é sua cor
e o Departamento de Polícia de Nova Iorque
é cheio de policiais! Que carregam armas em seus quadris
e distintivos de metal fixados acima de seus corações.
Injustiça não é injustiça está só em nós assim como nós estamos numa fria. Yeah!
Essa é a única alienação dessa nação alienígena
na qual você ou luta por liberdade
ou então você é livre e burro! Yeah!

E mesmo enquanto eu digo isso em algum lugar na Flórida, votos ainda estão sendo contados.

E isso me fazer querer... [fazendo beat box]

Porque eu vi a desintegração da gentrificação
e posso falar com ótima articulação
sobre constelações cósmicas, e radiação atômica.
Eu vi O Nascimento de uma Nação de D.W. Griffith
mas preferi 101 Dálmatas.
Como em um interrogatório, eu vou te dar a explicação
do porquê *Slamnation*⁴⁷ é a manifestação final
de masturbação poética e ejaculação egóica.

E talvez elus ainda estejam contando votos em algum lugar na Flórida,
mas no momento em que você chegar ao fim do poema isso não importará
mais.

Porque tudo que você precisa fazer no fim de um poema político
é ficar bem quieto, fechar os olhos,
abaixar a voz, e terminar dizendo:

a mesma frase três vezes,
a mesma frase três vezes,
a mesma fase três vezes.⁴⁸

Mali utiliza aparentemente muitas das técnicas de retórica que slammers utilizam para ganhar legitimidade e autenticidade no palco – incluindo chamada-e-resposta, repetição, citação, rap, beat box, e rimas efusivas – todas que podem ser reconhecidas na música popular negra. Com suas primeiras linhas, ele também faz uma paródia mais específica de um espaço de slam na cidade de Nova Iorque, a série de leituras do Louder

⁴⁷ [Nota das tradutoras] Filme em formato de documentário sobre slam, com direção de Paul Devlin (1998).

⁴⁸ Taylor Mali. “*How to Be a Political Poet*”. Comunicação por email em 29 de Julho de 2002. Para um registro em áudio do poema, ver a faixa 14 em *Taylor Mali's Conviction*. Words Worth Ink and Wordsmith Press, 2003, CD.

Arts “A Little Bit Louder”, que é conhecida por tal expressão política. Ele até zomba do uso de viradas dramáticas por slammers – o “deixe-me explicar para você” – nas duas últimas estrofes. Na primeira olhada, o poema pode parecer cruel ou cansado, especialmente vindo da boca de um poeta branco e rico como Mali; contudo, quando é performado depois de uma noite de poesias de slam proclamando exatamente as mesmas “banalidades de empoderamento” que esse poema satiriza, é quase sempre bem-recebido com risada e notas altas. Tais paródias podem brilhar ao revelarem as maneiras pelas quais a expressão política é construída e recompensada no palco.

Outros poetas de slam assumiram a paródia da identidade racial. Por exemplo, Beau Sia, um poeta sino-americano e ator residente em Los Angeles, é famoso por vários poemas que tornam estereótipos de asiáticos tão dóceis e trabalhadores aos seus ouvidos. Um desses poemas é “Uma carta-aberta à indústria do entretenimento”, no qual Sia comicamente corporifica esses estereótipos como eles aparecem na música, televisão e cinema. Ele endereça o poema à sua audiência como se ela fosse um ator desempregado em uma audição de alta-exigência, como neste excerto.

Se você precisar de um Jay-Z chinês,
um Eminem japonês,
ou um vietnamita dos
Backstreet Boys,
por favor me considere,
porque eu sou todas essas coisas
e mais.

E venho da casa
que pisou na construção de fetiches
e eu vou
no meu caminho de inglês mal falado para status de ajudante
se isso for o que é esperado de mim.

Fazer um asiático diferente
e eu vou andar ao redor nos meus joelhos dizendo,
“Oh, o que você disse sobre warris?”
porque
já faz 23 meses e 14 dias
desde que minha arte
faz qualquer coisa por mim,

e eu seria nobre
e trabalhar,
eu juro que eu faria,

viver pela arte e só pela arte

e toda essa merda,

mas os empréstimos da faculdade estão mensalmente na minha bunda,
meu habitat de salmão teriyaki
está saindo demais do controle,
e
eu quero algum cabo filho da puta...

.....

Mas eu não estou pregando. Nobre sinhô, chefe.⁴⁹

Quando alguém vê o poema performado, não há dúvida sobre as intenções poéticas de Sia. Sua performance e paródia são empáticas e sua audiência responde com barulhenta risada. Ele alcança um senso de paródia através de uma excelente performance cômica – cruzando seus braços como um rapazinho quando falando sobre Jay-Z, executando movimentos de dança dos Backstreet Boys, andando sobre os joelhos e falando exageradamente em inglês mal falado em momentos-chave (“oh, o que você disse sobre warris?” e “Nobre sinhô, chefe”). Essas técnicas são especialmente efetivas em um lugar como o *Russell Simmons Presents Def Poetry* na HBO, onde há público mais amplo e comercial a ser capturado, talvez até mesmo agentes procurando por novos talentos. No cenário do slam, onde a reputação de Sia como ator pode precedê-lo, é claro que seu poema é uma incisiva crítica aos papéis oferecidos a asiáticos em sua profissão. Ao exageradamente corporificar estereótipos de identidade racial, Sia inovadoramente os transcende, levando sua audiência a questionar suas premissas sobre consumo e performance de identidade racial.

Outro exemplo de paródia de performance racial é o poema de Amalia Ortiz, “Poeta chicana”. No poema, Ortiz, que vem de Santo Antonio, Texas, escreve em figuras de linguagem que ela ouviu repetidas por outros escritories chicanos do sudoeste: misturando espanhol e inglês para criar metáforas aliteradas, usando termos de espanhol para comida, como *melones* e *pan dulce*, para criar insinuação sexual, recontando histórias de “gang-banger hermanitos” do bairro, ou falando em sons de vogais como “aaaaaaaiii”, tudo para descobrir parodicamente que ela, também, é uma estereotipada “Poeta chicana”.

⁴⁹ Beau Sia. “An Open Letter to the Entertainment Industry”. Comunicação por email em 24 de Junho de 2007. Para a performance do poema de Sia no contexto do Def Poetry, ver *Russell Simmons Presents Def Poetry*, temporada 1, episódio 3, 2002, HBO Video, 2004, DVD.

(...) eu poderia ser uma poeta chicana
porque eu sei minha história
e saco ilusão depois de ilusão
mais rápido do que Malinche
posso ser má
mais rápido do que Cortez
posso conquistar
mais rápido do que Frida
posso sentir

e eu acho que eu poderia ser uma poeta chicana porque...
eu tenho um lado espiritual

sim, eu poderia prostituir minha cultura
usar todas as ferramentas esperadas
me encaixotar ainda mais fundo em um estereótipo
de um velho arquétipo que eu nem consigo me lembrar⁵⁰

Em sua performance, Ortiz acelera pelo poema em um ritmo alucinante, alternativamente misturando línguas e metáforas em sua declaração de identidade. Quando ela fala de espiritualidade, no entanto, ela pausa, faz o sinal da cruz, coloca suas mãos unidas em prece e diz com seriedade em uma voz profunda e fingida, “Eu tenho um lado espiritual”, humor que sua audiência rapidamente reconhece e aplaude. Ainda que seu poema possa ser lido como uma crítica à religião na página quando escrito, se torna claro na performance que sua crítica não é sobre o catolicismo, mas sobre a performance de escritores latinos de espiritualidade como parte de suas identidades. Ao performar satiricamente figuras de linguagem comumente usadas por poetas latines tanto dentro quanto fora do slam, Ortiz chama atenção sobre como eles incorporam estereótipos raciais.

Quando esse poema é performado no slam, Ortiz também joga com as expectativas de uma audiência de slam sobre como ela vai performar sua identidade chicana. Sua audiência já ouviu essa expressão de identidade étnica antes, talvez até naquela mesma noite, e então através de sua paródia Ortiz desafia sua platéia a investigar suas premissas sobre performance de identidade no palco de slam. Abandonando sua fachada humorística em outro momento de “deixe-me explicar isso para você”, Ortiz endereça diretamente a audiência na conclusão do poema.

⁵⁰ Amalia Ortiz. “*Chicana Poet*”. Comunicação por email em 2 de Agosto de 2007. Para a performance deste poema no contexto do slam, ver *The 2000 National Poetry Slam Finals DVD*.

mas você não quer ouvir de verdade sobre mim
acabou de me ver fazendo aquela coisa latina?
eu sou chicana
eu sou uma poeta
algumas pessoas podem nunca colocar os dois juntos

*Me vale.*⁵¹

Nesse gesto final, Ortiz tenta desnudar os efeitos da escrita e performance racial, conscientemente revelando um mais autêntico (porém não menos construído) senso de si para sua audiência: que ela é tanto chicana e uma poeta, mas poderia se incomodar menos se sua audiência percebesse as duas identidades como convergentes. Na linha butleriana, Ortiz parodicamente corporifica o estereótipo para subvertê-lo, ao desafiar sua audiência com uma piscadela e um aceno de cabeça. Ao decretar crítica de identidade através da paródia, Ortiz ainda se apoia em uma das técnicas primárias da escrita e performance do slam: o eu autêntique exposte, revele. Poetes e audiências de slam experientes podem reconhecer esse momento e senso de autenticidade como altamente construídos.

Outra maneira através da qual poetas exploram identidade no palco de slam é por meio do poema-persona. Ao tomarem a voz de outra pessoa no palco, slammers podem focar muito mais conscientemente em performar uma identidade diferente de sua própria. Se esta audiência não tem conhecimento da distinção entre persona e slammer, então, como Ron Silliman nota, “o ‘eu’ do texto e o ‘eu’ da pessoa parada na frente da audiência são peculiarmente unidas... [Lá]aquí está um clamor pela equivalência dos dois”⁵². No entanto, se a audiência está bastante consciente da persona, um poeta tem a oportunidade de levar a atenção para a construção de identidade, negociação, e jogo em uma performance de slam.

A quatro vezes campeã da modalidade individual do National Poetry Slam Patricia Smith performou vários poemas-persona na competição nacional, o mais ousado é “Skinhead” no qual ela, uma afro-americana, toma a voz de um supremacista branco.

Eu me sento aqui e vejo *niggers* assumindo o controle da minha TV,
andando como reis para cima e para baixo nas calçadas em minha mente,

⁵¹ “*Me vale*” é uma expressão mexicana que traduz grosseiramente como “Eu não ligo” ou ainda, mais fortemente, como “Eu não dou a mínima”.

⁵² Silliman, “*Who Speaks?*”, p. 362-363.

andando como se suas gordas mães negras tivessem os nomeado livres.
Meus ombros me dizem que isso não está certo.
Então eu me movo para fora até o sol onde minha beleza os torna menores
suas cabeças,
ou noite adentro
com um tubo de chumbo na minha manga, uma navalha enfiada na minha bota.
Eu nasci para endireitar as coisas.⁵³

Quando performando esse poema, Smith permanece solidamente, quase muscularmente, em frente ao microfone e faz poucos movimentos. O tom de seu discurso está alinhado com seu personagem: agressivo e tingido com seu senso de raiva contra negres. Smith reflete sobre esse poema: “Eu queria entender um homem que incondicionalmente odiasse o que eu era. ... Quando eu performo esse poema, as audiências são sacudidas por sua voz vindo da boca de uma mulher negra”⁵⁴. O contraste óbvio entre esta persona e as identidades visíveis de raça e gênero da slammer podem ser chocantes, e esse choque pode criar um espaço para crítica e jogo de identidade. Claro, ter uma mulher negra performando na voz de um skinhead tem um efeito único na audiência; na verdade, essa troca de vozes seria constrangedora para muitos outros performarem, ao menos em um slam. Esse foi o caso quando Taylor Mali performou esse poema em uma leitura sacrificial no NPS de 1998, com Patricia Smith na audiência. Porque Mali é visivelmente reconhecido como um homem branco, a maior parte de sua audiência não pôde prontamente reconhecer essa voz como de uma persona e confundiu a posição do supremacista com a sua própria. Aquelas que reconheceram a voz como de uma persona continuaram sentindo que a performance era socialmente inapropriada.

Resumidamente, a audiência recusou. Tal reação é evidência de que a incorporação de Smith de um “Skinhead” é tanto uma performance de sua própria identidade como uma mulher negra, quanto da identidade e visões de sua persona.

A diferença desse poema de muitos outros sobre identidade é que ele torna evidente a construção e negociação da identidade da poeta. O fim do poema deixa esse propósito abundantemente claro ao pedir a membros da audiência para considerarem o

⁵³ Patricia Smith, *Big Towns, Big Talk* (Cambridge, MA: Zoland, 1992), p. 67–68. Uma versão em áudio de Patricia Smith performando “*Skinhead*” pode ser acessada na internet em *Book of Voices* de E-Poet Network: <<http://voices.e-poets.net/SmithP>>. Para assistir à performance no contexto do Def Poetry, ver *Russell Simmons Presents Def Poetry*, temporada 2, episódio 2, 2003, HBO Video, 2005, DVD.

⁵⁴ Patricia Smith, “Persona Poem”. In: *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*. Ed. Gary Mex Glazner. San Francisco: Manic D Press, 2000, p. 73.

apoio da nação – e talvez seu próprio apoio implícito – sobre as visões de raça do skinhead.

Eu estou no degrau mais alto da raça perfeita,
meu rosto ficou rosa e brilhante.
Eu sou seu bebê, América, seu menino,
bêbado em meu próprio cuspe, eu sou malditamente bonito.

E eu nasci
e fui criado
bem aqui.⁵⁵

Na performance, Smith faz uma adição fora do script ao seu poema, pausando dramaticamente depois de “Eu nasci / e fui criado” e jogando a cabeça para trás em uma risada maliciosa, então abandonando a diversão e dizendo “bem aqui” com urgência e raiva enquanto apontando para o chão em frente a ela. A adição é sutil, mas imediatamente e efetivamente coloca sua própria identidade e a do skinhead em relevo acentuado. É como se Smith tivesse escolhido falar a última frase em sua própria voz, de repente levando para casa a proximidade da ameaça do skinhead. Em outro uso da virada dramática na performance de slam, um momento de revelação é oferecido a membros da audiência, e nesse contexto elus são confrontadas com sua própria complacência implícita em permitir que tal preconceito exista.

Como declarações políticas individuais, poemas de identidade podem muitas vezes ser inspiradores, esclarecedores, e empoderadores para suas autorias e audiências. Mas em um gênero em que audiências recompensam identidades que elus julgam as mais autênticas, alguns poetas podem procurar escrever e performar poemas que exibem suas identidades de maneiras que se provaram mais bem-sucedidas (i.e., como marginalizadas). A crítica geral que ofereço aqui não é nem sobre a expressão de qualquer slammer de experiências vividas, nem da qualidade de tal expressão. Minha crítica é da dinâmica cultural entre audiências predominante formadas por pessoas brancas de classe média e poetas marginalizadas que recompensa a performance dessas identidades como autênticas baseadas unicamente em sua citação da diferença, assim como os desejos fetichistas que essa dinâmica pode incorporar. O aspecto de autenticidade com o qual essas audiências recompensam performers de slam parece

⁵⁵ Smith, *Big Towns*, p. 69.

velar o problema real em questão: as dinâmicas de poder entre poeta e audiência no mundo real.

Ainda assim, slammers continuam a inovar e improvisar nos clichês que são reproduzidos no gênero slam em relação a identidade. Através da paródia e persona, slammers têm divertidamente explorado as expectativas que a audiência nacional pode ter sobre pessoas marginalizadas, invertendo o script de estereótipos de identidade. Ao fazer isso, esses poetas criaram um espaço onde a história de uma identidade é feita visível e a autenticidade pode ser criticada, permitindo que a própria identidade seja questionada e normas comportamentais sejam derrubadas. Tal trabalho corporifica as possibilidades transformacionais do momento entre um slammer e sua audiência – mesmo que isso possa recapitular a ideia de eu autêntico – porque isso questiona a identidade como uma construção artística e cultural e instiga seu público a pensar.

No entanto, a vasta maioria da poesia de slam faz pouco para provocar esse tipo de pensamento sobre identidades. Exemplos de bem-intencionadas, mas em última análise recapitulações simplistas de identidades marginalizadas abundam no palco do slam nacional, garantindo às poesias de slam seu estereótipo de uma série de inventivas raivosas contra opressão. Como o trabalho de Smith, Sia, e Ortiz demonstra, o slam tem uma narrativa mais diversa para oferecer sobre a performance de identidade. E ainda assim, a performance da expressão mais direta de identidades marginalizadas – particularmente identidades afro-americanas – tiveram o maior sucesso em fazer a transição do slam para a esfera comercial do mundo da poesia falada. Lá, poetas devem negociar toda uma nova gama de questões, talvez a mais proeminente das quais seja o tráfico comercial de vozes e corpos de homens negros na música hip-hop.

ⁱ **Luiza Sousa Romão** é poeta, atriz e pesquisadora. Autora dos livros “Sangria”, “Coquetel Motolove” e “Também guardamos pedras aqui”, participa há anos da cena de saraus e slams da cidade de São Paulo. Atualmente, desenvolve mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo, estudando slam, poesia falada e performance. **E-mail:** luizaromao8@gmail.com

ⁱⁱ **Midria da Silva Pereira** é cientista social formada pela USP. Desde a graduação desenvolve projetos de pesquisa etnográfica com foco na cena de poesia falada dos slams, especialmente em seus aspectos de interseccionalidade entre raça, gênero, classe e deficiência. Na encruzilhada da vida como poeta, slammer e pesquisadora produz o documentário “Caminhos Abertos pela Palavra” registrando as trajetórias de profissionalização de poetisas negras do slam em São Paulo, parceria com o LISA (Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP). Co-fundou o Slam USPerifa e foi membra ativa do grupo de extensão pautado em educação popular e Paulo Freire Sociologia em Movimento. **E-mail:** midriasp@gmail.com