

**SLAM E ENDEREÇAMENTO:
LÍRICO, NÃO-LÍRICO E
CONTRAPÚBLICO***

*Slam and Addressment:
Lyric, Non-Lyric and
Counterpublic*

FILIPE MANZONI¹ 

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

E-mail: manzoni047@gmail.com

EDITORA-CHEFE:

Cássia Maria Bezerra do
Nascimento

EDITORA EXECUTIVA:

Rachel Esteves Lima

EDITORES ASSOCIADOS:

Anderson Bastos Martins
Cássia Dolores Costa Lopes
Jorge Hernán Yerro

SUBMETIDO: 05.08.2024

ACEITO: 11.09.2024

COMO CITAR:

MANZONI, Filipe. Slam
e endereçamento: lírico,
não-lírico e contrapúblico.
*Revista Brasileira de Literatura
Comparada*, v. 26, e20240997,
2024. doi: [https://doi.
org/10.1590/2596-
304x202426e20240997](https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20240997)

RESUMO

Este trabalho propõe uma investigação a respeito do mecanismo de endereçamento presente em alguns poemas da cena do SlamBR e sua irredutibilidade às categorias tradicionais implicada na recepção lírica. Após uma rápida introdução a respeito da coimplicação entre as materialidades da literatura e seus sistemas de endereçamento a partir de um poema de Jéssica Campos, me voltarei para a importância do endereçamento articulado pela alternância inclusiva/exclusiva da primeira pessoa do plural em dois poemas de Kimani. Em seguida, desdobrarei dois cenários de análise: um centrado na estruturação histórica do “endereçamento lírico” e na possibilidade de uma deriva deste; e, em seguida, um segundo, voltado para uma teoria política pensada a partir de uma “primeira pessoa indisponível”, desdobrada a partir de um poema de Luz Ribeiro. Por fim, tentarei propor uma alternativa à conformação de uma comunidade de recepção lírica, aproximando o “não-lírico” de um paradigma do contrapúblico.

PALAVRAS-CHAVE: SlamBR; Jéssica Campos, Kimani, Luz Riberio.

ABSTRACT

This article aims to investigate the addressing mechanism present in some works from Brazilian poetry slam scene, canvassing its contrariety to the traditional lyric poetry reception. After an introduction apropos the co-implication between the material aspect of literature and its system of addressment, it will concentrate on the importance of a specific sort of addressing articulated by the alternation of exclusive and inclusive uses of the “we” in a poem by Kimani. Afterwards, it will focus in two scenarios of analyses: one concentrated on the classical structure of the “lyrical addressment” and, secondly, on a political theory developed from the “first person unavailable”, traced from a poem by Luz Ribeiro. Finally, it will suggest an alternative to the reception of poetry, correlating the category of the “non-lyrical” and the paradigm of counterpublic.

KEYWORDS: SlamBR; Jéssica Campos, Kimani, Luz Riberio.

I

É conhecido – e, de fato, bastante célebre – o fragmento de Roland Barthes, em *O prazer do texto*, que valoriza uma leitura que opere no “levantar dos olhos” do texto. Barthes nos diz: “ele [o texto] produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa” (Barthes, 2008, p. 32). O mesmo gesto aparece, ainda, algumas páginas antes, como um fascínio não pelo conteúdo ou estrutura de um texto, mas pelas “esfoladuras que imponho ao belo envoltório: corro salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar” (Barthes, 2008, p. 18).

Gostaria de partir de uma contraposição entre esse gesto valorizado por Barthes e um segundo gesto. Trata-se de um que aparece nos versos finais do poema “Papa léguas”, de Jéssica Campos. Aqui o caminho é duplo, pois o poema possui uma significativa diferença entre sua versão falada/performada e a que aparece em livro – publicada tanto em *Transcrevendo a marginalidade* (Campos, 2020), primeiro livro de Jéssica, quanto na obra coletiva *Slam da gulhermina: oito ponto zero* (Alcalde, 2021). Transcrevo aqui, primeiramente, a versão impressa, na qual lemos na estrofe final:

Esse aqui é o último verso
 Só pra ver se todo mundo entendeu
 Da próxima vez que vocês acharem que a dívida tá paga
 olha pro palco e lembra
 Que quem cobra na terra, parceiro, sou eu.
 (Campos, 2020, p. 84).

A diferença para com a versão falada se dá em distintos níveis. Do ponto de vista textual – e refiro à versão falada por Jéssica na final do Slam da Guilhermina em 2019 –¹ este mesmo trecho toma a seguinte forma “E esse aqui é o último verso / só pra ver se todo mundo entendeu / da próxima vez que vocês acharem que a dívida tá paga / *olha pra frente* e lembra / que quem cobra na terra, parceiro, sou eu”.

Para além da significativa mudança entre “olha pro palco” – imagem que já era adiantada por um verso anterior “tamo tomando a sua vitrine / tamo na tv, no cinema e nos palco” – e “olha pra frente”, a versão falada possui ainda um impacto marcado pelo investimento na gestualidade e entonação final. Desprezando o microfone, erguendo os braços e subindo o tom da voz, o “sou eu” final redireciona qualquer possível olhar perdido ou disperso da plateia, recentralizando-o na figura de Jéssica e na força da sua expressão facial carregada (ápice que é fechado e legitimado pela reação arrebatada do público).

O que me interessa chamar a atenção é para uma mudança, de uma versão para outra, não apenas no suporte de inscrição, mas na modalidade de referência. De um lado, temos uma simbolização de caráter metafórico, lançando mão de uma imagem de erguer a cabeça em direção a um palco, implicando em um eixo transversal de associações possíveis tomadas do universo das artes performáticas clássicas, sobretudo enquanto imagem para a assunção de lugar de protagonismo. Do outro lado, na performance propriamente dita, temos uma indicação de um instante específico, um “aqui e agora” que não é metafórico, já que está pragmaticamente situado em contiguidade com a instância de discurso que o refere.

1 A performance está disponível no Youtube em https://www.youtube.com/watch?v=tyF2n9XT_hs.

Em outras palavras: entre as duas versões do poema temos não apenas dois versos, inscritos em dois suportes distintos, mas também sistemas diferentes de endereçamento. No livro impresso, a referência está aberta e disponível para as mais diversas leituras. Podemos parar, levantar o olhar do texto (essa experiência familiar a Barthes), esticar a cadeia associativa de imagens, retornar ao texto em seguida, e talvez tenhamos uma impressão já distinta do “olha pro palco”. Já na performance a referência nos redireciona sempre para o instante presente e autorreferido do ato de fala. Mesmo quando reproduzido em um vídeo, é o “aqui agora” reatualizado que é indicado pelo “olha pra frente” do verso final.

Gostaria agora de contrapor o “erguer os olhos” de Barthes ao “olhar pra frente” da performance de Jéssica. De fato, se contrapusermos os dois gestos – “erguer a cabeça” (do texto) e “olhar para frente” (na performance) – o que chama a atenção é, em primeiro lugar, um contraste marcado pela operação com as materialidades do suporte; e, em seguida, pela exploração estratégica das diferenças implicadas em suas modalidades de endereçamento e recepção. De um lado, a valorização do olhar que se perde do texto, que se desprende do código escrito e se põe a divagar. O que é dizer: um investimento da leitura em um “para além” do texto (ou aquém, mas decididamente à contrapelo, para tomarmos uma formulação célebre), ou ainda, uma afirmação da potência da leitura como operação que extrapola ou se desprende do texto. Do outro lado, o olhar final de “Papa Léguas” vai na direção oposta: temos uma chamada “de volta” para a presentidade do texto falado/performado naquele instante, como uma fisgada para a leitura/audição, o que é especialmente valorizado e enfatizado pela performance de Jéssica.

Mais ainda, poderíamos dizer (de maneira um tanto esquemática) que no primeiro caso temos uma afirmação da temporalidade da leitura (e do leitor) sobre a do texto; ao passo que no segundo, temos uma afirmação do tempo do texto sobre o leitor/ouvinte. A contraposição entre esses dois “levantar a cabeça/olhar pra frente”, permite, nesse sentido, um contraste que gostaria de esboçar como uma hipótese inicial: a de que alguns dos códigos de endereçamento do circuito da poesia falada não apenas escapam das categorias tradicionais da poesia escrita; mas entram em choque diretamente com as modalidades de recepção desta, expondo o que nela vai frequentemente invisibilizado na forma de pressupostos com implicações políticas bastante significativas.

Tomemos um passo atrás. Em consonância com uma série de estudos recorrentes nas últimas décadas sobre o tema, o *Indicionário do contemporâneo* (Pedrosa *et al.*, 2018) dedica um de seus capítulos à questão do endereçamento. Neste capítulo, o texto coletivo de diversos críticos latino-americanos situa o endereçamento como uma série de procedimentos que mantêm em seu centro “um modo de problematizar as leituras que postularam a intransitividade da palavra poética e sua autorreflexividade” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 98).

Desde o romantismo, poderíamos dizer então, o endereçamento introduz uma questão ética: para quem se fala? E ainda: por que esse outro estaria ou deveria estar disposto a me ouvir? Diz ainda [Yves] Vadé: ‘Trata-se de convencer [o leitor] de que, por mais pessoal que seja a experiência que insira as propostas do poeta, essa experiência é ou poderia ser a dele.’ A segunda pessoa [...] é esse ‘qualquer um’, com quem poderá haver familiaridade e cumplicidade, comunidade, enfim, em geral no sofrimento. (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 102).

A questão se desenha, portanto, “relacionada a um empenho performático, em que já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura” (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 103).

O caminho, dentro dessa perspectiva, leva a um terreno teórico marcado pela estética relacional de Nicolas Bourriaud (2009) e a uma priorização de produções que investem não em um modelo de obra como um organismo acabado e autocontido, mas sim no jogo com os códigos de sociabilização e com as comunidades agenciadas pela recepção.

Ainda que contemple o endereçamento em contextos bastante significativos da produção poética brasileira contemporânea, creio que essa abordagem deixa em segundo plano um estatuto politicamente muito mais crítico que está em jogo no gesto final do poema de Jéssica. Assim como os exemplos de Bourriaud são marcados por circuitos previamente assegurados e legitimados como objetos estéticos, os exemplos de endereçamento, quando retomados da poesia escrita, em geral se restringem a um código de recepção projetado por um formato de circulação bastante autonomista – isto é, o formato-livro. Ainda quando investem em formatos alternativos como correspondências, diários ou demais suportes que tensionam formalmente a categoria do endereçamento, trata-se de um discurso que se dispõe segundo uma prevalência de abertura a um “público-leitor” (supostamente) não marcado.

Diante desse cenário, o que está em jogo no movimento final do poema de Jéssica parece ser estrategicamente diferente. Seu endereçamento parece se aproximar de uma fronteira mais complexa e instável, ativando comunidades de recepção que se constituem desde uma diferença de disposição do público, ou ainda, de uma partição deste. Trata-se da hipótese que gostaria de tomar como ponto de partida e desde a qual me voltarei para os dois momentos principais de minha análise. Primeiramente, desde uma leitura do mecanismo pronominal de endereçamento em dois poemas de Kimani, o que situarei como uma deriva de um protocolo de identificação naturalizado pela tradição da poesia lírica. A partir daí, em um segundo momento, meu interesse será uma sistematização e reformulação da questão em termos mais teóricos, aproximando-a das noções de “não-lírico” e de contrapúblico.

Creio que a inquietação central, que atravessará todo o percurso como uma espécie de nota de fundo, poderia ser situada como a suspeita de que alguns mecanismos recorrentes na poesia falada brasileira, na medida em que investem em códigos e mecanismos específicos, permitem pôr em perspectiva toda uma série de pressupostos carregados pela tradição da literatura institucionalizada pelo formato-livro. Minha proposta, nesse sentido, não é tanto de flagrar/isolar uma especificidade que se pretenda própria ou definidora da poesia falada (o que seria invariavelmente reducionista), mas sim intensificar a tensão que se desdobra a partir de uma perspectiva específica que poderia ser formulada da seguinte maneira: o que acontece quando buscamos situar algumas categorias históricas da literatura desde uma perspectiva que parta do cenário da poesia falada? Ou ainda: quais implicações políticas saltam aos olhos na medida em que *não servem* para ler o SlamBR, e o que elas dizem de pressupostos tradicionais de recepção que, em geral, passariam invisibilizados, tomados como inerentes às categorias tradicionais do sistema literário institucionalizado?

II

Para um primeiro cenário, gostaria de me voltar para a questão do endereçamento de maneira mais formal. Colocado de maneira direta, meu objetivo é testar a hipóteses de que o endereçamento, enquanto tópico de interesse da crítica literária contemporânea, quando lido desde a poesia falada, se converte em uma espécie de eixo de investigação que vai de encontro a um “núcleo duro” pelo qual a

teoria literária assume os códigos da poesia veiculada em formato livro como categorias da poesia *per se*. Em outras palavras, e para adiantarmos alguns dos termos que se tornarão importantes: arriscar a hipótese de que o endereçamento em algumas produções da poesia falada se construa em contraste (e, não raro, contra) a “liricização” do discurso poético.

Tomemos um passo atrás. Gostaria, primeiramente, de me deter em dois poemas da poeta paulista Cynthia Santos, Kimani, buscando desdobrar dois modelos de endereçamento. Primeiramente, “Perdoa, Sinhá” (em outras performances, referido também como “não tiram parda da minha identidade” ou “conselho bom”); e, em seguida, “Blackbird”.

Tomemos o primeiro poema.² Desde o título, o que encontramos é uma oposição flagrante entre a primeira pessoa e a segunda desde um diálogo marcado pela relação de violência racial histórica, na medida que identifica o ouvinte desde o vocativo “Sinhá”.

Perdoa, Sinhá
 Já disse que hoje eu não fujo, meu peito está em luto.
 Se não é pelo amor é pela dor e dor eu já acumulo.
 Vosmecê há de me perdoar e até pro teu deus eu vou rezar:
 ‘que nunca falte pão e fartura pra minha Sinhá.’
 (Santos, Cynthia, transcrição de vídeo).

Transversal a esse eixo de oposição “eu vs. tu”, encontramos, ainda, uma sobreposição temporal na qual passado e presente se alternam e confundem, cruzando referências de violências raciais em temporalidades heterogêneas, alternando entre um caráter coletivo-histórico e marcas que se inscrevem um registro contemporâneo mais situado, a partir de uma perspectiva individual e corporal (embora o “individual” pareça estar sempre a serviço de marcas de uma coletividade alterizada), costurado em uma escalada de revolta que se articula pela pluralização de um sujeito em oposição ao “tu”:

Vocês vão tudo pro inferno e hoje eu vou fazer alarde!
 Eu faço poesia em praça pública,
 Grafito nas ruas a cor do meu pranto,
 E ninguém vai dormir nessa cidade até Rafael Braga do meu bando ser canonizado santo.
 E se os preto se juntar..
 – Guarda teu colar de pérolas ou de swarovski, Sinhá. Tua cabeça hoje vai ser meu patuá.
 (Santos, Cynthia, transcrição de vídeo).

Outra é a situação de um poema como “Blackbird”.³ Se em alguns momentos temos também as marcas de um “eu”, trata-se de um sujeito que se constrói predominantemente em oposição a um “ele/ eles”, de maneira que a forma do “eu” se coloca não em oposição à segunda pessoa, mas se confunde e alterna com esta, fundindo ambas em a um “nós” que, é, de fato, o grande núcleo de endereçamento do poema e que toma uma forma especialmente interessante no seu movimento final:

2 A performance de 2017 está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5Wg1NO0Ksbk>,

3 A performance no slam da Guilhermina pode ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=iYii2tjv9Pk>

Vem do reinado nossa herança, os brancos acompanham, mas não foram os pretos que criaram a dança?
 Não deixar o hip hop morrer conexão Bronx – SP – Rio
 Madonna não é a dona da porra toda, tu já ouviu Lauryn Hill?
 Bem aventurados os que têm sede e fome de justiça
 Fome? Noiz ta é na larica com tanto governante safado e corrupto que dá até um ranço
 O encardido podia cuidar deles e pra gente dar um descanso.
 Eles fodem com a África pra depois d Princesa Isabel ir la salvar,
 Perdoa pai que esses merda não sabem nem o que falar.
 — Ei Sr. King, eu tenho um sonho, também tenho um sonho. Mississipi, Carandiru e Cidade de Deus
 nos ensinaram a sonhar e sonho no dia que todo Blackbird perceber que pode voar.
 (Santos, Cynthia transcrição de vídeo).

Me interessa ressaltar aqui, além do texto, a gestualidade da performance (sobretudo se construirmos um paralelo com o endereçamento do poema que partimos, “Papa-léguas” de Jéssica Campos). Kimani aponta para as pessoas da plateia como que redobrando e reafirmando a inclusão do público-ouvinte dentro do mesmo “nós” de maneira gestual e direta. Trata-se de uma inclusão que vai além de uma marca gramatical-linguística e que reafirma uma espécie de “unicidade” do ato de enunciação e do caráter performático como radicalmente situado espaciotemporalmente na medida em que se dirige a cada vez a uma pessoa diferente e específica.

Me interessa opor esses dois poemas porque acredito que eles ilustram dois eixos quase que prototípicos das modalidades de situar o ouvinte em relação aos dois estatutos possíveis da primeira pessoa do plural. Em “Sinhá”, o poema é predominantemente endereçado a um “tu” que é excluído da coletividade na qual o “eu” se insere; já em “blackbird”, o “tu” a quem o poema é endereçado faz parte do coletivo, é uma ampliação da primeira pessoa em um “eu + tu = nós”. Ou ainda, em uma formulação que deixarei em suspenso para retornar mais à frente: mais do que incluído/excluído, a relação do “eu/tu” em Sinhá se assemelha à da forclusão – a negativa de um é a marca da constituição do outro –, ao passo que em “blackbird” trata-se de uma relação de alternância e reciprocidade.

No que toca às marcas estritamente gramaticais, a diferença na construção do endereçamento nos dois poemas poderia ser situada desde a oposição mapeada por Benveniste nos termos da marca de “dois aspectos (inclusivo e exclusivo) que denunciam uma complexidade particular” (Benveniste, 1995, p. 255) na passagem do singular para o plural nos pronomes pessoais. Tomemos, rapidamente, a explicação de Benveniste.

Após distinguir uma mudança fundamental entre o eixo que diferencia a relação de coextensividade entre a primeira e a segunda pessoa (a relação eu/tu, dentro da qual se estabelece uma interlocução) e a terceira, que se configura como uma “não-pessoa”, Benveniste se volta para uma definição esquemática de dois tipos de “nós”:

O fato essencial que se deve reconhecer aqui é que a distinção das formas inclusiva e exclusiva se modela na realidade sobre a relação que propusemos entre a primeira e a segunda sing., e entre a primeira e a terceira sing., respectivamente. Essas duas pluralizações da primeira sing. servem para juntar em cada caso os termos opostos das duas correlações que foram destacadas. O plural exclusivo (“eu + eles”) consiste de uma junção das duas formas que se opõem como pessoal e não pessoal em virtude da “correlação

de pessoa” [...] Ao contrário, a forma inclusiva (“eu + vós”) efetua a junção das pessoas entre as quais existe a “correlação de subjetividade”. (Benveniste, 1995 p. 257).

O que não aparece, ao menos não explicitamente, na análise de Benveniste (e que me parece o centro de interesse nos dois poemas de Kimani) é o caráter eminentemente político dessa clivagem do “nós” pelo “eu” e em relação ao “tu”.⁴ No primeiro poema temos um choque que se estrutura na oposição da correlação de subjetividade (isto é, na medida em que tanto o “eu” quanto o “tu” possam ser, alternativamente, situados como enunciadorees em uma situação comunicativa), de maneira que o “nós” se projeta como por uma ampliação da extensão da personalidade. O que é dizer que o “tu” não apenas é excluído dessa coletividade, mas que figura diretamente como elemento violento, como o “outro” cuja existência em negativo é constituidora da coletividade do “nós”. No segundo caso, a correlação de subjetividade se coloca como fator inclusivo: o “tu” é reconhecido como instância subjetiva no interior do ato de enunciação, ele está “convocado” à enunciação, ao passo que a instância violenta, o “eles”, se situa do lado de fora do ato enunciativo, relegado ao estatuto de assunto.

Se Benveniste nos diz, repetidas vezes, o quanto é apenas enquanto linguagem que a subjetividade se configura enquanto tal – “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (Benveniste, 1995, p. 286) –, caberia reenfatizar (como, de fato, já foi feito por figuras como Foucault, Butler e Bhabha) que, para além de uma realidade formal-linguística, trata-se de uma operação eminentemente política. Diríamos, retomando Benveniste, que a apropriação da língua como forma de marcar “a presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno” (Benveniste 2006, p. 84) – isto é, uma *performance* de si – que é profundamente atravessado, no endereçamento que lemos nos poemas de Kimani e Jéssica Campos, pelas marcas de uma clivagem política das relações de subjetividade e personalidade do “nós”. Mesmo quando parte de um “eu”, trata-se de um eu que é mais marcado pelas tensões de “onde situar” ou “quem reconhecer” como “tu”, do que por qualquer marca de hiperindividuação. O que é dizer que se trata de um cenário no qual o “eu” e o “tu” não são apenas codependentes e indexicais, mas radicalmente *situados* pelo próprio ato de fala dentro de um campo de violência política.

III

Tomarmos a pluralização do “eu” ou do “tu” em um “nós” inclusivo/exclusivo que é estratégica e necessariamente *situado* ainda nos permite levar a questão para outro cenário. Trata-se de um eixo de leitura marcado não tanto pelos esquemas linguísticos, mas sim pelas marcas históricas dos modelos de codificação do endereçamento na poesia ocidental. Dito diretamente, o que estou tratando

4 Recentemente, Roberto Esposito se voltou para esse mesmo texto de Benveniste como centro de uma guinada de sistematização do que identifica como o núcleo organizativo do pensamento político ocidental: a delimitação de um conceito de “pessoa” em oposição à não-pessoa. Em *Terceira pessoa – política da vida e filosofia do impessoal* (Espósito, 2021), seu percurso é precisamente o de mapear, dentro de uma trajetória que vai da fisiologia de Bichat até o nazismo, um *continuum* de qualificação do político desde um traço de distinção, no interior da categoria generalizada do humano, de quem se configuraria enquanto “pessoa” e quem não. No que toca à sua releitura de Benveniste, Esposito enfatiza a oposição irreduzível entre o “eu-tu” (figuras codependentes e reversíveis) e o “ele”, figurando como forma de uma “pessoa não-subjetiva”. Quanto ao ponto específico que nos interessa aqui, a marca diferencial da pluralização da primeira pessoa, infelizmente, Esposito não se detém: na medida em que o foco da sua investigação é o estatuto de personalidade, sua reflexão se volta apenas para a terceira pessoa, situando-a como uma que seria “ao mesmo tempo singular e plural” (Esposito, 2021, p. 126) na medida em que é não pessoa.

como um caráter *situado* poderia ser reformulado como uma deriva (ou recusa) do que se construiu tradicionalmente como um “sujeito lírico”.

Tomemos em escrutínio a possibilidade de ler o “lírico” como um sistema específico de endereçamento. Trata-se de um tópico que Virginia Jackson tem se voltado com uma impressionante minúcia nas últimas décadas. Desde seu *Dickinson’s Misery* (2005), passando por uma série de artigos, e pelo verbete “Lyric” da *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (2012), Jackson se volta para o que ela chama de uma “liricização” da poesia ocidental nos últimos três séculos. O “lirismo” aparece, na autora, não como um código intrínseco ao texto poético ou um subgênero seu, mas sim como um código de recepção: não é o caso de que “toda a poesia tenha se tornado uma expressão subjetiva e pessoal do indivíduo” (Jackson, 2016, p. 323, tradução nossa), mas que os códigos de recepção do texto poético tenham assumido histórica e progressivamente essa forma específica como pressuposto. Em outras palavras, a lírica se torna algo como uma “ficção crítica moderna”, ou ainda como uma tradição de leitura na qual “o assunto do poema se tornou uma pessoa abstrata e acessível aos leitores modernos” (Jackson, 2005, p. 92).

O que me interessa destacar das investigações de Virginia Jackson é que a estrutura de endereçamento da lírica, algo que a autora chama de “medialidade lírica”, é uma espécie paradoxal de solilóquio íntimo publicizado, uma espécie de sistema aberto de identificações interpessoais em potência. Gostaria de tomar um trecho específico de definição do funcionamento do endereçamento lírico, conforme proposto por Jackson:

Essa estrutura é uma em que dizer “eu” pode ser o mesmo que dizer “tu”, estrutura em que a solidão do poeta significa a solidão do leitor individual – um auto-endereçamento tão absoluto que todo “si mesmo[*self*]” pode ser identificado como próprio [...] Nesse sentido, para ter uma audiência a lírica precisa não ter nenhuma. (Jackson, 2005, p. 128-129, tradução nossa).

Esse mecanismo de endereçamento lírico faz parte, portanto, da própria estrutura de uma linha de força fundamental da poesia ocidental (e tenha-se em vista o peso dentro de manuais de literatura do vínculo genealógico da poesia em geral como um gênero desdobrado da lírica, em um polêmico e filologicamente problemático sistema tripartite dos gêneros remontados à poética clássica).⁵ Mais ainda: trata-se de um mecanismo de endereçamento no qual a leitura opera pela identificação com um “eu” transcendental que apenas é “coletivizável” na medida em que não é marcado, isto é, que se comporta como um sujeito “universal-disponível”. Para tomarmos Jackson ainda mais uma vez, o discurso lírico é algo como um código de identificação que “converte o ‘eu’ isolado em um ‘nós’ universal, desconsiderando a mediação de qualquer ‘tu’ em particular” (Jackson, 2005, p. 128-129, tradução nossa). Não é difícil observar o quanto estamos em uma formulação que é quase que diametralmente oposta ao que líamos nos poemas de Kimani ou Jéssica Campos.

Virginia Jackson não se volta, porém, de maneira detida para uma deriva dessa tradição da liricização. Seu esforço de leitura se coloca muito mais no diagnóstico dessa linha de força da tradição poética ocidental do que um esboço de suas alternativas. E é nesse ponto que gostaria de aproximar os diagnósticos de Jackson das pesquisas de Bughard Baltrusch. De fato, “aproximar” não seria o melhor termo, na medida em que, ainda que parta de um lugar de leitura bastante diferente (voltado para uma

5 Ver: *Introdução ao arquiteyto*, de Gerard Genette.

leitura dos pixos e grafites em grandes capitais europeias, enquanto Jackson partira de uma crítica dos mecanismos de publicação de Emily Dickinson), Baltrusch chega a uma formulação quase idêntica à de Jackson: onde a teórica americana aponta um encapsulamento da produção poética ocidental nos últimos 300 anos por uma associação direta com o “lirismo”,⁶ Baltrusch propõe, em seu campo de análise, uma recusa das categorias romântico-hegelianas da poesia lírica como paradigma de discursos que identifica como “não-líricos”. Curiosamente, ainda que não se volte para as categorias gramaticais do endereçamento, Baltrusch flagra a problemática não só a partir do “lírico”, mas também de um “eu lírico” e seus impasses dentro de um cenário de disputa discursiva marcado por signos de alteridade:

Por isso, as aberturas criadas, em um sentido heurístico e metodológico, pela noção de “não-lírico” podem ser encontradas no reconhecimento dos temas e das subjetividades marcadas por fatores de alteridade e diferença, e na correspondente incorporação das modulações e modalidades discursivas que propõem definições de produções artísticas ou transferências que diferem de suas versões canonizadas e institucionalizadas [...]

Nossa perspectiva não-lírica propõe a hipótese teórica e crítica não apenas de uma transferência enunciativa do “eu” para um “nós”, mas também de outros fenômenos como a apreciação de um anonimato ou de uma desintegração da obra como um produto finalizado, coerente, comunicável e mesmo traduzível. (Baltrusch; Lourido, 2012, p. 15-16. tradução nossa).

O endereçamento, tal como vim buscando ler até aqui, constitui algo como um centro formal possível para essa recusa de códigos tradicionais da recepção da poesia ocidental, naturalizados sob o guarda-chuva crítico do discurso lírico. No lugar do “eu” não marcado e intercambiável, que funcionaria como uma abertura infinita às identificações, o que encontramos é um “eu” radicalmente situado, sempre construído em conflito com um “tu” (e ampliado para um “nós” exclusivo) ou com um “eles” (quando se amplia em um “nós” inclusivo). Em qualquer uma das modalidades, o que interessa é que a identificação não se dá em uma abertura à disponibilidade universal. Pelo contrário, ela se situa desde uma *indisponibilidade* de comutação irrestrita, uma diferença irreduzível e violenta entre um “nós” e outro, ou ainda, na medida em que os traços que constituem o “eu” são precisamente os que evidenciam as marcas de alterização que precisam ser apagadas para que o “eu-lírico” tenha as marcas de raça, gênero e orientação sexual (supostamente) disponíveis.

Porém, não cabe situar esse jogo de endereçamento como uma contraposição mantida ainda dentro dos limites de alcance e funcionamento do “eu lírico”, especialmente por conta do caráter performático da poesia falada.⁷ É ainda pouco chamarmos a atenção para o uso estratégico da alternância entre o nós inclusivo/exclusivo, se deixarmos de lado que esse “nós” se constitui coextensivamente ao ato de sua enunciação, e intimamente articulado com uma coletividade específica, presentemente

6 Diagnóstico sobre a lírica que, inclusive, é compartilhado por Baltrusch: “These postulates are associated in general with the discursive production of an individual subject and the exteriorization of a discourse modulated of an individual subject and the exteriorization of a discourse modulated for its transmission in the present. They are commonly linked to the level of experimental introspection, to the specific idea of truth or reality that denies its fictional nature, and no particular communicative conditions, prototypically identifiable with the individual (and solitary) reception of a book of poems in printed format” (Baltrusch; Lourido, 2012, p. 15).

7 Caberia ressaltar (em caráter especulativo) que essa recusa do “endereçamento lírico” ou o investimento no “não lírico” parecem ser marcas mais presentes nos poemas do circuito competitivo do slam. Se nos voltarmos para os poetas que publicaram livro, temos a impressão de que em suas formas impressas existe um espaço maior para poemas que retomam de maneira menos combativa o “endereçamento lírico”, especialmente em poemas que não fazem/não fizeram parte do circuito de competições. Evidentemente, essa característica parece apontar para um vínculo, ao menos tendencial, entre de um lado o oral-não-lírico, e do outro o endereçamento lírico e a circulação em formato livro.

situada pela performance. Trata-se de um corpo político que não é aludido ou remetido pelo discurso do *slammer*, mas que é renovado e reativado enquanto coletividade pelo próprio ato de discurso. Para além de seu caráter formal-linguístico, a relação de endereçamento se coloca, no contexto da poesia falada, desde um funcionamento politicamente ativo, ou ainda: desde uma potência de constituição e diferenciação de comunidades.

Diversos críticos já ressaltaram, nesse sentido, o quanto a presença material e participativa do público é parte essencial e inalienável de qualquer performance de *poetry slam*.⁸ O que me interessa sublinhar nesse diagnóstico é o quanto o endereçamento é um mecanismo-chave na constituição e significação dos ouvintes dentro dos cortes de diferenciação que vim abordando. Seja ele marcado pela primeira pessoa inclusiva (em um endereçado direto), ou seja, por um eixo de identificação e contraposição à terceira pessoa excluída; em ambos os casos, do que se trata é de uma irreduzibilidade a uma suposta e impossível neutralidade.

É precisamente no jogo constante de contrastes e diferenças, ou ainda, nessa irreduzibilidade dos “nós” à neutralidade do “eu lírico”, que o mecanismo “não-lírico” se situa: não em um *fora* (isto é, não se dá em um estatuto diferenciado de coisas), mas em um *contra*, na medida em que é a marca dinâmica de visibilização dos pressupostos implicados no funcionamento normalizado e invisível do endereçamento que vai do “eu-lírico” diretamente ao “público leitor”.

IV

Gostaria, agora, de me deter um pouco mais no mecanismo do nós exclusivo, isto é, na primeira pessoa que se constrói em oposição ao “vocês”. Trata-se de um formato recorrente dentro do cenário da poesia falada, e que certamente tem um dos seus exemplos mais famosos no poema “Je ne parle pas”, de Luz Ribeiro. O cenário aqui é especialmente importante: trata-se de um poema performado por Luz durante sua participação na final mundial do Slam em Paris, perante um júri francófono, que acompanha seu poema a partir da tradução projetada no telão em inglês e francês.

Luz constrói nesse contexto talvez uma das formas mais combativas (para com os ouvintes imediatos) da primeira pessoa exclusiva, partindo de um gestual titubeante, marcando a barreira linguística por meio de um balbúcio e de desculpas reiteradas, para em seguida se apropriar dessa barreira como marca direta da violência colonial. O núcleo, espécie de mote retomado diversas vezes é, possivelmente, a primeira frase que se aprende em uma língua estrangeira, no caso em questão, “Je ne parle pas”:⁹

Excuse moi, pardon

Me...

Je ne parle pas bien français

Je ne parle pas bien anglais non plus

Je ne parle pas bien

⁸ Trata-se de um ponto que aparece já no primeiro parágrafo da apresentação do dossiê “Poetry Slam: produção circulação e recepção” da Revista *Terceira Margem* (Freitas; Peregrino; Patricínio, 2022), e que se repete em quase todos os textos da coletânea, seja enfatizando que o público é a base da constituição dos jurados, seja desde sua responsividade aos poemas durante a performance, ou seja ainda enquanto potencialidade de surgimento e novos slammers, que passam a integrar o circuito conforme se sintam à vontade para tanto.

⁹ A gravação dessa performance pode ser assistida em <https://www.youtube.com/watch?v=rbsmTt8WtIU>

Je ne parle pas bien
 Je ne parle pas bien
 Je ne parle pas bien

Eu tenho uma língua solta
 Que não me deixa esquecer
 Que cada palavra minha
 É resquício da colonização.
 (Ribeiro, 2023, p. 87).

Luz inverte, nesse sentido, a lógica do balbucio, tomando-o não como privação do acesso à língua, mas como recusa. A própria repetição do tema “Je ne parle pas bien” constrói algo como um paradoxo do endereçamento: comunicar a falha da comunicação, de maneira que a única concessão feita à língua do outro é comunicar a sua recusa. No lugar de uma língua pensada como um meio transparente, espaço do comum ou o comunicável, o que aparece é uma língua opaca, que apenas dá a ler o processo violento histórico de sua imposição, de maneira que a incomunicabilidade se coloca desde o signo deliberado de sua apropriação mínima – “Je ne parle pas bien” – como eixo de constituição desse eu (logo ampliado para o “nós”) que não fala e não falará a língua “de vocês”.

Retomemos brevemente o percurso até aqui. Partindo de um cenário pautado por uma clivagem política inerente à estrutura pronominal do endereçamento, seguimos para uma reformulação da questão como uma deriva, paradigmática para a poesia falada contemporânea brasileira, do “sujeito lírico” como uma espécie de pressuposto institucionalizante do discurso poético quando lido desde sua tradição escrita ocidental. O poema de Luz Ribeiro, porém, parece adicionar uma nova camada à questão, sobrepondo ao choque entre a letra e a voz, ou entre a tradição poética europeia e a poesia falada brasileira um choque colonial, e para lê-lo, talvez seja interessante nos voltarmos para uma teoria política colocada de maneira mais direta.

Gostaria de me voltar para uma contraposição entre dois teóricos que, creio, permitem estabelecer uma ponte entre o mecanismo do endereçamento lírico e uma teoria política. Ou melhor: para duas teorias políticas, entre as quais gostaria de situar o endereçamento justamente como marco de oposição ou como o ponto em que uma sinaliza o limite da outra.

Primeiramente, tomemos Jacques Rancière. Mais especificamente, gostaria de retomar, em linhas gerais, o argumento de seu “Transportes da liberdade”, texto publicado originalmente em *La poétique des poètes*, obra coletiva organizada por Rancière em 1992, e incorporado ao volume *Políticas da escrita*, de 1998. Trata-se de um texto apresentado desde o início como sendo guiado por uma pergunta quase direta sobre que “necessidade essencial liga a posição moderna da enunciação poética e a subjetividade política” (Rancière, 2017 p. 117). Vai sem dizer que o que Rancière toma por “enunciação poética” como que coincide diretamente com o que Virgínia Jackson situaria como liricização, o que fica claro não apenas na retomada, via Genette, da genealogia que ligaria a poesia lírica às obras de Platão e Aristóteles, mas também em sua pequena introdução, voltada para Wordsworth e seu prefácio de 1802 para as *Lyrical Ballads*, espécie de profissão de fé do lirismo como sistema aberto de endereçamento.

Tomemos o argumento de Rancière – que situa as obras de Wordsworth, Byron e Mandelstam como as que construiriam “todo o dispositivo da metaforicidade política do lirismo moderno” (Rancière,

2017, p. 124) – em linhas gerais. O motivo pelo qual a lírica não interessaria à poética clássica seria, precisamente, seu estatuto de endereçamento-identificação, um “lugar vazio” que “não coloca nem esconde nenhum desvio entre o sujeito poeta e o sujeito do poema” (Rancière, 2017, p. 120). Duas leituras seriam possíveis desse “lugar vazio”, uma delas seria a que investiria nele como marco de uma poesia não representativa que recusaria “toda vassalagem a um controle filosófico-político do nó representação/enunciação” (Rancière, 2017, p. 121). A outra – a que é subscrita por Rancière – seria a de que a “revolução lírica moderna” residiria antes em um “modo específico de enunciação, uma maneira de acompanhar seu *dito*, de desdobrá-lo num espaço perceptivo, de ritmá-lo numa marcha, numa viagem, numa travessia” (Rancière, 2017, p. 121). Tomemos um último trecho, no qual Rancière resume seu argumento:

A revolução poética moderna tem como princípio a liberdade entendida como uma maneira de que o poeta dispõe para acompanhar seu *dito*. Esse acompanhamento tem como condição de possibilidade uma nova experiência política do sensível, uma maneira nova que a política tem de se tornar sensível e afetar o *ethos* cidadão na era das revoluções modernas. (Rancière, 2017, p. 123).

E aqui nos aproximamos do ponto que me interessa: essa política do sensível não apenas pressupõe como é codependente do paradigma de recepção de um discurso marcado pela liricização. Mesmo que Rancière ressalte a distância entre o “eu” poético e o “eu” político do autor, a base de sua política do sensível é a sobreposição entre o “eu” poético e a massa de “eus” potenciais leitores. Não é fortuito que seu argumento flagre no prefácio das *Lyrical Ballads* o “princípio da nova poética: [como] a comunicação dos *feelings* e das associações naturais de ideias em estado de *excitement*” (Rancière, 2017, p. 130). O “nós” da comunidade (expressão que aparece no texto de Rancière) não é se não uma comunidade estética de co-participação ou intercâmbio desse “comum sensível” do poema lírico (e mesmo quando ele é projetado em uma comunidade utópica): “A poesia se afirma como poder de comunidade, fundamenta a comunidade sensível por meio da qual qualquer coisa e qualquer um pode ser captado no *wandering* poético” (Rancière, 2017, p.131).

E é nesse ponto que se faz mais pungente a contraposição com um segundo teórico, Homi Bhabha. Em sua leitura de Derek Walcott, o que interessa a Bhabha não é o mecanismo de disponibilidade da identificação com a primeira pessoa, uma comunidade aberta a “qualquer um”, mas sim um mecanismo de disjunção fundamental pelo qual a própria designação em primeira pessoa marca um choque cultural e uma disputa política pautada não por um “lugar vazio”, mas por uma “vogal terrível”:

Com *aquela vogal terrível, aquele I*, Walcott descortina o presente disjuntivo da escrita de sua história pelo poema. O *I* como vogal, como a arbitrariedade do significante, é o *signo* da diferença intersticial através da qual a identidade do sentido é construída. [...] Com ao própria vogal, as formas de identidade social devem ser capazes de surgir centro-e-como a diferença de um-outro e fazer do direito de significar um ato de tradução cultural. (Bhabha, 2013, p. 369).

O que está no centro da questão, e que poderíamos situar como uma espécie de “centro pulsátil” da teoria de Bhabha, é a noção de que qualquer performance cultural opera desde uma enunciação do “eu” que é disjuntiva entre o sujeito da proposição e o da enunciação. Se essa disjunção entre o eu *dito* e o eu que diz conduz quase diretamente a Derrida ou Lacan (e que poderia ser ainda formulada como uma questão do sujeito significante excêntrico à sua posição como sujeito do significado), o que interessa em Bhabha é que essa disjunção é a marca de um “reconhecimento de sua incrustação e interpelação discursiva, sua posicionalidade cultural” (Bhabha 2013 p. 72).

É o endereçamento, portanto, o que está na base da proposição de um “terceiro espaço”, conceito central para Bhabha, retomado por quase todos os seus comentadores:

O pacto da interpretação nunca é simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado. A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço, que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional da qual ela não pode, em si, ter consciência. (Bhabha, 2013, p. 72).

Se podemos situar a estrutura do paradigma lírico como o da “primeira pessoa disponível”, ou, ainda, como um endereçamento dispersivo; o que flagramos em Bhabha, e que, creio, parece mais afim ao endereçamento como o lemos em Jéssica Campos, Kimani ou Luz Ribeiro, poderia ser situado como um endereçamento disjuntivo, pautado por uma “primeira pessoa indisponível”. Trata-se de um “eu” que só se dá em choque e disputa com uma ordem histórica e linguística marcada pela violência política que se inscreve na própria universalidade/neutralidade pressuposta no “eu lírico”.

Restaria, porém, indagar ainda pelo estatuto da comunidade articulada por esse endereçamento disjuntivo. Se, de um lado do espectro, temos uma comunidade fundada pela alternância e circulação do “eu”, como poderíamos articular esse comum desigual e residual entre as primeiras pessoas inclusivas/exclusivas? Como interrogaria Bhabha: “o que é o ‘nós’ que define a prerrogativa do meu presente?” (Bhabha, 2013, p. 390), na medida em que o endereçamento disjuntivo parece demandar uma reformulação da própria localidade-temporalidade da enunciação, o que aparece logo antes do movimento final do poema de Luz:

Nossa revolução surge e urge
 Das nossa bocas
 Das falas aprendidas
 Que são ensinadas
 E muitas não compreendidas
 Salve, a cada gíria
 [...]
 Não me peçam pra falar bem
 Parece que je ne parle pas bien
 Je ne parle pas bien
 Je ne parle pas bien
 Rien

Eu é que não vou falar bem de nada
 Do que vocês me ensinaram.
 (Ribeiro, 2023. p. 89).

V

No encerramento do primeiro Slam *Abya Yala*, em novembro de 2021, Roberta Estrela D’Alva, pioneira do Slam no Brasil, encerrou a sessão convocando todos os *slammers* que se apresentaram para subir ao palco para o fechamento. Alternando entre o português, o espanhol e o inglês (Nisha

Pattel, representante do Canadá, apresentou seus poemas em inglês), Roberta chamou todos dizendo que era necessário que todos estivessem ali, porque “Slam é sobre isso, sobre formar comunidade”.¹⁰

Ao que tudo indica, trata-se de um motivo bastante recorrente nas intervenções e falas de Roberta: se tomamos, por exemplo, a autobiografia de Emerson Alcalde, essa frase é atribuída a Roberta em dois momentos distintos, primeiramente, em uma ligação a Alcalde, após o resultado da final mundial de 2014, quando Roberta teria dito que “o slam era pra formar comunidade, se juntar para ouvir e contar histórias” (Alcalde, 2022, p. 233); e ainda, na Flup de 2021, quando Roberta e Emerson entrevistaram Marc Smith, criador do primeiro slam do mundo, Roberta teria repetido “a máxima de que a função do slam é formar comunidades” (Alcalde, 2022, p. 384).¹¹

A prevalência de um investimento nos laços comunitários como eixo da política da arte contemporânea é um tópico bastante recorrente dentro das teorias estéticas recentes. Trata-se de uma linha teórica à qual Reinaldo Laddaga presta tributo, já nas primeiras páginas de seu *Estética de emergência* (2012), flagrando-a como uma linhagem de pensamento que passa por figuras como Nicolas Bourriaud, Claire Bishop ou Thierry de Duve (cabe ressaltar que o texto de Laddaga é, originalmente, de 2006, e que de lá para cá uma bibliografia considerável vem sendo desenvolvida nessa esteira de pensamento).

Se o SlamBR certamente poderia ser lido desde os termos dessa linhagem teórica, creio que existe algo em seu circuito que escapa, ou pelo menos, que tensiona os limites do arco conceitual desenhado por essas investigações. Trata-se de um eixo comum ao que tentei abordar nos termos de um endereçamento “não-lírico”, algo como uma ambiguidade característica na qual a “formação de comunidades” não opera pela disponibilidade e alternância desdiferenciada da primeira pessoa. Em vez disso, ela é atravessada por uma tensão que, creio, se coloca como uma problematização da própria hipóstase da comunidade neutra ou aberta como horizonte político da arte.

Trata-se de uma diferença que remete a uma incompatibilidade para com a própria rede de recepção moldada criticamente pela centralidade do “público leitor”. Laddaga, dentro de sua leitura da *Estética de emergência*, se volta diretamente para esse mecanismo específico de estruturação de um público:

O fato de que ‘a palavra pública deva ser encarada de duas maneiras: como se estivesse dirigida a nós e como se estivesse dirigida a estranhos’ tem como resultado um benefício particular, que ‘entendemos nossa subjetividade como se tivesse ressonância imediata com outros’ [...]. O ‘leitor hipócrita’ do prefácio de *As flores do mal* não sou eu; ou melhor, sou eu apenas no momento em que presto atenção ao enunciado. (Laddaga, 2012, p. 247).

Se a questão que nos interessa ainda é uma zona de “ressonância”, o que parece estar na base dos mecanismos de endereçamento que líamos em Jéssica Campos, Kimani ou Luz Riberio não parece ser da ordem de uma disponibilidade imediata. O paradigma do que vim propondo ler como um endereçamento não-lírico (ou como uma “primeira pessoa indisponível”) parece ter em seu centro o fato de que algumas subjetividades ressoam e outras não. O que está em jogo é da ordem de uma série de fissuras nessa rede de endereçamento a um público desdiferenciado, o fato de que até podemos ser “leitores hipócritas”, mas dificilmente irmãos e semelhantes a Baudelaire. Para ressoarem, algumas

10 O trecho referido está gravado e pode ser assistido em <https://www.youtube.com/watch?v=vYQI6B2Icbc>

11 De fato, se voltamos para a entrevista – disponível em https://www.youtube.com/watch?v=c6UTq09i_k0 – o diálogo é sutilmente diferente. Roberta remonta a um depoimento do filme “Slam: voz de levante”, no qual Kevin Coval credita ao próprio Marc Smith um “grande aprendizado”: o de que o Slam “serve para organizar a comunidade”.

subjetividades precisam inventar seus próprios códigos e zonas de reverberação, “formar comunidades” não apenas à parte, mas *contra* a pressuposição do público neutro geral.

Em outras palavras: se podemos pensar a comunidade articulada com o endereçamento lírico como uma marcada pela categoria do “público leitor” – isto é, essa abertura indefinida às leituras potenciais, dispersas no tempo e no espaço, possibilitada pelo formato-livro –, creio que o que estatuto dessas comunidades ativadas pelo endereçamento não-lírico se aproxima da noção proposta por Nancy Fraser de “contrapúblico” (Fraser, 1992).

O termo deriva de uma releitura do pensamento habermasiano, proposta por Fraser em 1992 e longamente desdobrada por Michael Warner em 2005.¹² Em um brevíssimo resumo: se para Habermas a esfera pública se constituiria como um espaço no qual os indivíduos, de dentro de sua concepção “privada”, projetariam uma zona do político, voltado para os assuntos de interesse comum; o filósofo excluiria, seguindo Fraser, o caráter polêmico da própria constituição de quais são os interesses comuns e, por conseguinte, quais os sujeitos que podem assumir voz em uma esfera pública e quais não.

O que interessa para Fraser, em contraposição, é o quanto a própria estrutura de configuração de um “público” é, em si, um mecanismo de circunscrição de uma comunidade “neutra” ou pretensamente não marcada, contra a qual as diferentes marcas de alteridade se constituem como diferenças relegadas à noção de “particularidades”. O que interessa para Fraser é que essas redes de particularidades, essas subjetividades distintas que tem por comum a mútua exclusão do acesso à autodeterminação enquanto neutralidade universal, constituem também laços e vínculos comunitários. Trata-se de vínculos que não se estruturam como projeção de uma nova esfera pública, mas sim de constituição de uma rede, justamente, de “contrapúblicos”.

A noção de contrapúblico coloca em evidência, nesse sentido, o quanto é da própria estrutura da formação de uma esfera pública a necessidade de apagar as marcas de diferenças e particularidades. De fato, é a condição de estruturação de uma comunidade discursiva. O “público” não é se não uma ficção de neutralidade gerada pela forclusão das alteridades. E aqui interessa sublinhar esse mecanismo específico, proposto por Lacan, da forclusão: não apenas uma exclusão, mas uma exclusão constitutiva, isto é: a forma pela qual, ao excluir algo (ou alguém) é que a própria coletividade se constitui enquanto tal. O público, nesse sentido, apenas se estrutura a partir dessa forclusão das marcas de diferença que passam a ser perspectivadas por uma suposta neutralidade autocentrada.

Quando chamei a atenção, portanto, para o endereçamento não-lírico como forma de situar o ouvinte entre o nós exclusivo/inclusivo, do que se trata é de marcá-lo entre duas coletividades irreduzíveis à universalidade neutra como operadora da “palavra pública”. Se o endereçamento lírico poderia ser descrito como uma abertura e disponibilização do “eu” a um público desdiferenciado; o endereçamento não-lírico se articula e potencializa comunidades contrapúblicas situadas como redes

12. De fato, a sugestão de pensar o *poetry slam* como uma estrutura de endereçamento contrapública é do próprio Michael Warner, que dedica, em 2005, um volume inteiro ao conceito proposto por Nancy Fraser. Trata-se de uma sugestão periférica, na qual Warner não se detém para além de sua formulação provocativa: “A poesia slam as vezes cria também um discurso híbrido contrapublico, no qual a poesia é levada a abarcar a cena de seu endereçamento (porém com uma correspondente perda em sua transcendência lírica)” (Warner, 2005, p. 82, tradução nossa).

dinâmicas de diferenciação produzidas do lado de fora dessa ficção de neutralidade.¹³ Ou melhor: é desde a indisponibilidade da ficção de neutralidade que o endereçamento contrapúblico articula seus espaços do comum enquanto reverberação e performance do político.

13 Trata-se de algo que parece ainda ter íntima relação com o fato de a rede dos *slams* no Brasil ser especialmente dinâmica. Conforme ressalta Ary Pimentel em seu “Mudas falas mudam as falas na cena poetry slam” (Pimentel, 2023), a cena da poesia falada é marcada por um dinamismo surpreendente no que toca à proliferação de novos e cada vez mais específicos espaços discursivos. Poderíamos pensar, nesse sentido, essa proliferação como um efeito de dinamização de contrapúblicos diversificando os códigos e repertórios de constituição performática de corpos políticos.

REFERÊNCIAS

- ALCALDE, Emerson. *Nos corre da poesia*, São Paulo: Edição do autor, 2022
- ALCALDE, Emerson (org.). *Slam da Guilhermina: oito ponto zero*. São Paulo: Emerson Alcalde de Jesus, 2021.
- BALTRUSCH, Bughard, LOURIDO, Isaac. Sketching non-lyrical discourses in contemporary poetry. In: BALTRUSCH, Bughard; LOURIDO, Isaac (org.). *Non-lyrical discourses in contemporary poetry* New York: New Edition; Schweiz: Peter-Lang-Verlagsgruppe, 2012. p. 11-26
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 2008
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1995
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 2006
- BHABHA, Homi. *O local da cultura* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CAMPOS, Jéssica. *Transcrevendo a marginalidade* São Paulo: Quirino Edições, 2020.
- ESPÓSITO, Roberto. *Terceira pessoa: políticas da vida e filosofia do impessoal*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2021.
- FRASER, Nancy. Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy. In: CALHOUN, Craig (ed.). *Habermas and the public sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 109-142
- FREITAS, Daniela Silva; PEREGRINO, Miriane; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. Apresentação. *Revista Terceira Margem*, v. 26, n. 49, p. 9-14, 2022
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Veja [s/d].
- JACKSON, Virginia. *Dickinson's Misery: a theory of lyric reading*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- JACKSON, Virginia. Lyric. In: GREENE, Roland (ed.) *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 2012. p. 826-834
- JACKSON, Virginia. American Romanticism, again. In: JACKSON, Virginia. *Studies in romanticism*. v. 55, N. 3, Romanticism in the Atlantic World, 2016. p. 319-346.
- LADDAGA, Reinaldo *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2012.
- PEDROSA, Celia et. al. (org.) *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018.
- PIMENTEL, Ary. Mudanças mudam as falas na cena poetry slam: a poesia falada brasileira tem cor e gênero. *Revista Terceira Margem*, v. 27, n. 51, p. 159-180, 2023.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita* São Paulo: Editora 34, 2017.
- RIBEIRO, Luz. Je ne parle pas bien. In: PIMENTEL, Ary; SOUZA, Fabiana; COSTA, Mariana (org.) *As minas do slam: nova cena da poesia falada no Brasil*. Rio de Janeiro: Ganesha Cartonera, Editora Periferais, 2023. p. 87-89.
- WARNER, Michael. *Publics and counterpublics* New York: Zone Books, 2005.