

DOIS CORPOS, DUAS LÍNGUAS E UMA REPRESENTAÇÃO: NOTAS SOBRE PERFORMANCES DE *SLAM POETRY* EM LÍNGUAS DE SINAIS¹

[TWO BODIES, TWO LANGUAGES, AND A SINGLE REPRESENTATION:
NOTES ON SLAM POETRY PERFORMANCES IN SIGN LANGUAGES]

PAULO ROBERTO TONANI DO PATROCÍNIO¹

ORCID 0000-0003-0436-2490

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O presente artigo busca traçar uma análise crítica de performances poéticas de *Slam Poetry* produzidas a partir do diálogo entre língua de sinais e língua oral, assinadas por poetas surdos e ouvintes. A partir da leitura destas performances, nosso objetivo é discutir aspectos teóricos relacionados à constituição destes novos sujeitos da enunciação e, em especial, ao uso estético da língua de sinais para a produção de uma performance poética, além da dimensão política desta intervenção. Além disso, nosso estudo igualmente investiga quais as imagens e as representações que são construídas pelos poetas surdos e ouvintes. As contribuições teóricas e críticas de Cibele Toledo Lucena, Bruno Abrahão e Roberta Estrela D'alva são acionadas para a compreensão do fenômeno do *Slam Poetry* e, em especial, das performances que reúnem surdos e ouvintes.

Palavras-chave: Slam; Diferença; Surdez; Língua de Sinais; Representação

Abstract: The following article attempts to trace a critical analysis of Slam Poetry's poetic performances produced from the dialogue between sign and oral language, signed by deaf and hearing poets. Based on the analysis of these performances, our goal is to discuss theoretical aspects related to the constitution of these new subjects of enunciation and, in particular, the aesthetic use of sign language in the production of a poetic performance, and the political dimension of this intervention. Furthermore, our study also investigates which images and representations are constructed by deaf and hearing poets. The theoretical and critical contributions of Cibele Toledo Lucena, Bruno Abrahão, and Roberta Estrela D'alva are employed to understand the phenomenon of Slam Poetry and, in particular, the performances that bring together deaf and hearing people.

Keywords: Slam; Difference; Deafness; Sign Language; Representation

¹ O presente artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa “A representação da diferença surda na literatura brasileira”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ, por meio do Programa Jovem Cientista do Nosso Estado.

Eu soube da existência de performances de Slam em línguas de sinais nos corredores da Faculdade de Letras da UFRJ. Não presenciei uma performance ou muito menos uma menção mais formal ao evento. Eu conheci estas performances por meio da fala entusiasmada de uma estudante que me relatou a sua participação em um encontro do grupo Corpo Sinalizante, coletivo responsável pelo Slam do Corpo. Tratava-se de uma performance poética construída pela interação entre dois poetas: um surdo e outro ouvinte. A estudante, uma pessoa muito ativa na comunidade surda devido à sua atuação como intérprete de Libras, apresentou em detalhes o que presenciou durante sua visita ao evento e descreveu a constituição de um ambiente de interação e integração entre surdos e ouvintes, que compartilhavam uma experiência artística nova e única. Mas foi uma expressão utilizada pela estudante que me marcou e faço questão de reproduzir aqui no corpo deste ensaio: “Professor, estavam todos juntos, surdos e ouvintes, sem distinção. Não tinha política! Não tinha política!”. Creio que a animação a impediu de observar que a experiência que ela nomeava como apolítica, na realidade, é a própria experiência política do grupo.

Neste artigo será traçada uma análise de performances poéticas de *Slam Poetry* produzidas a partir do diálogo entre língua de sinais e língua oral, assinadas por poetas surdos e ouvintes. Contudo, antes de avançar na leitura crítica destas produções poéticas, torna-se necessário refletir sobre alguns aspectos teóricos relacionados à constituição destes novos sujeitos da enunciação e, em especial, ao uso estético da língua de sinais para a produção de uma performance poética e a dimensão política desta intervenção.

O primeiro aspecto a ser discutido repousa na localização de um certo ato de resistência por parte destes poetas surdos ao utilizarem o corpo enquanto experimentação de uma performance poética. Um corpo que foi objeto de violências e de silenciamento; um corpo que foi subjugado por relações de saber-poder baseadas em postulados fixados em discursos normativos. A historiografia nos revela as muitas interdições sofridas pelo corpo surdo, seja pelas inúmeras tentativas de cerceamento e proibição do uso de uma língua visual-motora ou pelo seu completo isolamento. O corpo da pessoa surda ainda ocupa o incômodo lugar de objeto de discursos normativos

baseados em conceitos estereis formados pela modernidade ocidental. No entanto, é esse mesmo corpo que surge enquanto recurso e veículo para a produção de uma discursividade que busca rasurar noções fixas e rígidas. Corpo desobediente que irrompe o silenciamento e performa uma forma de linguagem baseada em uma experiência visual-motor. Corpo que solicita a demarcação de novos modos de ser, viver e expressar. Corpo que expõe a precariedade dos discursos normativos. A construção das performances poéticas em línguas de sinais nos revela que é preciso rasurar noções fixas e rígidas. É necessário destituir o lugar totêmico dos discursos normativos. Pensar a diferença surda nos exige a constante recusa de visões redutoras e normativas. Pensar a diferença surda nos solicita a criação de novas percepções sobre a experiência linguística e comunicacional. É necessário pensar na diferença não somente enquanto uma escolha vocabular afeita às modas acadêmicas, mas, sim, enquanto recurso teórico que possibilite a emergência de novas epistemologias e o reconhecimento de novos modos de ser. Nomear a experiência surda a partir da noção de diferença nos permite romper os modelos de interpretação baseados em uma estrutura binária. Recusar formas estanques como surdo e ouvinte nos coloca diante da possibilidade de instaurar uma perspectiva ambivalente para ler – e adentrar – o campo político imediato no qual transitam tais sujeitos. A ambivalência proporcionada pela adoção da ideia de diferença conduz a uma visão múltipla sobre os sujeitos surdos e, principalmente, sobre a sua representação.

Nas duas últimas décadas, teve grande impacto no Brasil a construção de um novo modelo de concepção e representação dos surdos baseado em uma perspectiva socioantropológica. A emergência deste modelo busca romper com os discursos clínicos e médicos que se ocupavam de modo hegemônico sobre a experiência da surdez. Em oposição às práticas que objetivavam a medicalização e reabilitação dos surdos, o modelo socioantropológico busca instaurar uma visão que lança mão da noção de diferença para compreender os modos de ser produzidos pela diferença surda, como o uso de uma língua visual-motora e a visualidade enquanto recurso de interação com o mundo sensível. A defesa das línguas de sinais – devido a sua experiência visual-motora em oposição às línguas orais que necessitam dos recursos do aparato fonológico – é um dos principais objetos de luta da comunidade surda. A comunidade surda brasileira luta pelo reconhecimento da Libras enquanto língua de instrução, facultando aos

estudantes surdos, principalmente nas séries iniciais, a possibilidade de aquisição e fluência em uma língua que ofereça condições para o seu pleno desenvolvimento social e intelectual. Afinal, conforme nos revela o neurocientista Oliver Sacks: “a surdez em si não é o infortúnio; o infortúnio sobrevém com o colapso da comunicação e da linguagem” (SACKS, 2010, p. 101). A aquisição e a fluência em uma língua de sinais seriam as formas de obliterar o isolamento e afasia que atingia de modo predominante os surdos não integrados à comunidade. Mais do que um artefato cultural, as línguas de sinais são para os surdos, em alguns casos, o único veículo de comunicação possível com a sociedade, o recurso necessário para a produção do conhecimento e para oferecer a materialidade dos seus próprios pensamentos. Por meio de uma língua de sinais, devido à sua modalidade visual-motora, é facultado aos surdos a realização de um salto dialético entre sensação e pensamento, sendo a condição primeira para o ingresso no processo de desenvolvimento do pensamento. É claro que uma pessoa surda pode construir igualmente sua capacidade comunicacional por meio de uma língua oral. São inúmeros os exemplos de surdos que foram oralizados por meio de terapias de reabilitação fonoaudiológica que os conduziram à emissão de fonemas e igualmente através de treinamento de leitura labial. A experiência da surdez é, antes de tudo, uma experiência heterogênea. Contudo, o campo da educação de surdos tem revelado o êxito de metodologias pedagógicas baseadas em uma educação bilíngue oferecendo ênfase ao ensino de Libras em detrimento de técnicas terapêuticas de oralização, que reduzem o sujeito a uma perspectiva clínica que busca reabilitar o surdo visando seu ingresso em um mundo de ouvintes:

A língua de sinais é para os surdos uma adaptação única a um outro mundo sensorial; mas é também, e igualmente, uma corporificação da identidade pessoal e cultural dessas pessoas. Pois na língua de um povo, observa Herder, “reside toda a sua esfera de pensamento, sua tradição, história, religião e base da vida, todo o seu coração e sua alma”. Isso vale especialmente para a língua de sinais, porque ela é a voz – não só biológica, mas cultural, e impossível de silenciar – dos surdos. (SACKS, 2010, p. 105)

A leitura produzida por Oliver Sacks nos permite constatar que as línguas de sinais representam uma experiência de linguagem única e que sua defesa não pode ser lida apenas em uma dimensão biológica – afinal, é importante recusarmos noções fixas como adaptação, acessibilidade ou inclusão para pensarmos a complexidade de uma língua visual-motora –, mas deve ser lida como a defesa de uma política linguística que

está diretamente relacionada a uma dimensão identitária e cultural. É essa dimensão cultural que impulsiona o desejo de produção de uma discursividade surda que utiliza como suporte uma língua de sinais e sua performatividade. Hoje existem diferentes grupos culturais formados por artistas surdos que lançam mão da língua de sinais para dar materialidade a seus discursos poéticos, teatrais e performáticos. No Brasil, podemos citar as intervenções artísticas promovidas pelo Centro de Integração da Arte e Cultura dos Surdos (CIACS), que atua no Rio de Janeiro; o Grupo Signatores, de Porto Alegre; o Ponto de Cultura Surda Vozes Visuais, de Recife e o Grupo Corpo Sinalizante, de São Paulo. Desejo empreender um olhar mais atento sobre esse último grupo, em especial sobre o *Slam* do Corpo, projeto criado e desenvolvido por eles.

Ao criarem o *Slam* do Corpo, o grupo Corpo Sinalizante realiza um gesto inédito que consiste na realização de um sarau poético que reúne em uma mesma performance participantes surdos e ouvintes que declamam o mesmo texto em Libras e em Língua portuguesa. A lógica da competição que impulsiona a estrutura do *Slam* em sua origem é substituída pela criação de uma performance que congrega em um mesmo texto dois corpos, duas experiências e duas línguas com estruturas distintas. A visualidade da Libras e a oralidade da Língua portuguesa são os veículos de uma performance que revela a hibridização, em uma espécie de antropofagia de línguas, processo que foi conceituado pela pesquisadora Cibele Toledo Lucena, na dissertação “*Beijo de línguas: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*”, como um beijo de línguas. Na perspectiva da pesquisadora, que também é uma das fundadoras do Corpo Sinalizante, ao nomear a realização das performances como “beijo de línguas” é colocado em detrimento qualquer ideia de inclusão ou acessibilidade para se referir ao contato entre uma língua oral e uma língua de sinais. A noção de beijo de língua busca dimensionar o próprio acontecimento da performance poética que se constrói de forma simultânea por meio de atravessamento de duas línguas. O resultado dessa performance é a própria destituição dos modelos binários de leitura da composição dos corpos e modelos de vida, a lógica bipartida fixada em eficiente e deficiente; normal e anormal; surdo e ouvinte. A performance, o acontecimento em cena, promove um deslizamento e um desvio, e se constitui como um gesto mestiço, conforme a própria Cibele Toledo Lucena narra:

Dois poetas em um sarau – um surdo, outro ouvinte – apresentando um mesmo texto em dois corpos, duas línguas, dois mundos, é um beijo. O beijo é esse acontecimento entre os corpos. No beijo não tem uma língua mais importante e outra menos, não tem língua dominante e outra dominada.

Mas ainda assim o beijo é mais que um encontro. Ele não é mistura, fusão e muito menos inclusão, é um tipo de insurgência poderosa que, quando acontece, provoca e desorganiza aquilo que está acontecendo como norma – talvez pelo fato de trazer o que a ideia de mestiçagem tem de potência e não de anulação de si ou extermínio do outro. (LUCENA, 2017, p. 25)

Seguindo os passos trilhados pela pesquisadora, é possível observar na performance realizada pelos dois poetas – um surdo e outro ouvinte – a produção de uma territorialidade que se articula pelo próprio movimento das línguas e dos corpos. O texto poético, agora tecido em duas línguas de forma concomitante, elabora uma afetação dos corpos e refunda o mundo visível. Longe de uma lógica baseada na acessibilidade e da inclusão – posto que são noções que por vezes assumem feições colonizadoras e normalizantes – o sarau investe em uma integração que rompe com hierarquias devido seu ato de descoberta e experimentação para a criação de territórios formados pelo desejo dos poetas. Destituídas de seu lugar normativo, a inclusão e a acessibilidade dão lugar a uma estética da integração descolonizadora dos corpos. Nas palavras de Cibele Toledo Lucena:

Esse espaço que se abre é interventivo, sua instalação nos perturba por que nos permite desmontar a voz hegemônica que reduz qualquer experiência de língua que não seja ocidental e qualquer corpo que não seja normativo – voz esta que sempre afirmou os surdos e a língua de sinais como “ausência de alguma coisa”, principalmente ausência da própria língua. (LUCENA, 2017, p. 105)

A entrada dos surdos no campo da arte rompe duas lógicas excludentes: a primeira que os impõem a verem a si mesmos como deficientes, incapazes, inferiores perante uma sociedade plena, de indivíduos “perfeitos”, e que os limita ao ingresso no mercado de trabalho para atender a política de cotas em cargos em sua maioria de trabalho braçal; e a segunda é de que como surdos, sujeitos periféricos, a arte não lhes cabe, pois é destinada para ser consumida por grupos elitizados, numa sociedade que é marcada historicamente pelos altos níveis de desigualdade social e pelos interesses escusos em manter a alienação das camadas populares. É de suma relevância para nós compreendermos as motivações, para além da lógica capacitista, que durante séculos obliteraram o aperfeiçoamento das expressões artísticas da comunidade surda e que

mesmo apequenadas, sempre existiram e atualmente, pelos encontros potentes do *Slam*, celebram a existência de um espaço que acolha sua arte. O silenciamento de suas vozes, no sentido da invisibilidade para seus discursos contra-hegemônicos, é resultado de inúmeros processos políticos e culturais vivenciados ao longo de séculos. Acerca da experiência de língua, Lucena nos conduz a pensar em como nos reposicionar diante da ideia de um espaço que a normatividade impõe o habitar de uma língua majoritária, que é segura, que é completa, em contraposição à língua de sinais. O Beijo de Línguas trata de uma perspectiva de experiência de língua que se faz coletivamente, em queo poeta surdo e o poeta ouvinte sentem como a “fricção”, o “roçar” entre as duas línguas, geram novos discursos, mundos e olhares. O imperialismo linguístico da Língua Portuguesa é desconstruído politicamente.

Os estudos sobre *poetry slam* são enfáticos ao afirmarem que o *slam* representa um meio profícuo para a denúncia contra a memória escrita pelo poder hegemônico, que apagou a existência daqueles que participaram, e não os reconhecem como coadjuvantes da História (MIRANDA, 2015; PELEGRINO, 2019). Os discursos produzidos por meio destas performances assumem o lugar de um dispositivo que promove a denúncia da estrutura hegemônica registrada pela escrita da memória. Contudo, quando falamos de uma performance constituída pela presença de poetas surdos, falamos de corpos com marcas de uma história de resistência que nem sequer foi escrita ou registrada. Por isso a comunidade surda faz do *slam* um instrumento de resistência, do mesmo modo como os povos periféricos ouvintes o fazem. Toda a história da surdez narra fatos relacionados às ações lideradas por ouvintes na busca por melhores condições de vida para os surdos, numa perspectiva paternalista, e deixando o legado dos surdos na completa invisibilidade. Como maior exemplo temos o Congresso de Milão², que foi um marco da opressão na história dos surdos, e estrategicamente relatado como se tivesse ocorrido sem nenhum ato de insurgência por parte do povo surdo.

O poema-performance, criado a partir da presença de uma bimodalidade linguística – poética formada pela concomitância da língua oral e da língua gesto-visual –, quebra estruturas rígidas do pensamento ocidental cartesiano ao instaurar uma espécie de

² O Congresso de Milão foi a primeira conferência internacional de professores de surdos que ocorreu em 1880, a partir dele os rumos da Educação de Surdos no mundo foram definidos. O Congresso materializou a hegemonia do oralismo como forma de comunicação das pessoas surdas, que não tiveram representatividade no processo de discussão. Entre os impactos tivemos a proibição da língua de sinais no contexto educativo.

mestiçagem materializada na ideia de um beijo de línguas. É esse horizonte de questões que me conduz no ato de leitura da poesia “Voz”, de Catherine Moreira, poeta surda, e Amanda Lioli, poeta ouvinte. Importante destacar que ambas são do grupo Corpo Sinalizante e participam do *Slam* do Corpo e, em diálogo com os objetivos do grupo, compartilham da compreensão da experiência poética enquanto veículo para uma reflexão ética e política dos corpos. O texto poético que será aqui analisado já foi performatizado em diferentes edições do Sarau *Slam* do Corpo e também em outros espaços, como no Programa Televisivo Manos e Minas, da TV Cultura de São Paulo³. “Voz” é representativo não apenas devido à presença da autoria surda feminina nas performances de *Slam*, mas, igualmente, pela sua própria materialidade textual, que expõe de forma poética algumas das principais questões políticas que mobilizam a comunidade surda. O sucesso desse texto pode ser mensurado pelas inúmeras visualizações obtidas em plataformas de compartilhamento de vídeo e pela recorrência em que ele é declamado por outros poetas, sejam surdos ou ouvintes, em encontros culturais promovidos pela comunidade surda. “Voz” também interpela o estatuto do literário ao revelar a insuficiência das ferramentas críticas formais para a leitura de um texto poético marcado pela bimodalidade linguística produzida por duas poetisas em cena, que se entrelaçam para a composição de um tecido discursivo. Diante do perceptível limite do aparato teórico literário perante um texto que rasura aspectos formais da poesia, pesquisadores de saraus de *Slam Poetry* têm recorrido às contribuições de Paul Zumthor para a composição de um horizonte teórico para a leitura crítica das performances construídas nos saraus. Afinal, na leitura de Zumthor, a performance é entendida dentro da perspectiva anglo-saxônica do termo e significa “o ato pela qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido (...) da qual só uma parte decorre do emprego de um sistema de signos; o resto faz sentido de um modo que não pode ser analisado” (ZUMTHOR, 2010, p. 87). Fica claro que a abordagem proporcionada por Zumthor tem como objeto performances poéticas fixadas em línguas orais, impedindo o uso desse referencial para a análise de textos performados em línguas de sinais em concomitância com línguas orais.

Alguns estudos sobre poesia em língua de sinais investem na criação de uma metodologia de análise que se baseia no exame da estrutura destas produções, conforme

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dl-s8rzmJqQ>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

leitura produzida por Bruno Ferreira Abrahão, na dissertação “*Slam surdo e visual vernacular: diálogos sobre expressões poéticas contemporâneas*”. Na abordagem crítica produzida pelo autor, os textos poéticos produzidos em língua de sinais podem ser divididos em duas categorias: a primeira composta por poemas que utilizam sinais e itens gramaticais próprios da língua de sinais e a segunda formada por poemas que lançam mão apenas de classificadores, sem a utilização de um sinal ou outros itens gramaticais da língua de sinais. Contudo, o autor observa que não importa se a produção poética utiliza itens da língua de sinais ou se a sua estrutura se baseia no uso de classificadores; a leitura crítica destas produções irá observar “outras características que estão presentes nas duas categorias e que dão o formato final da obra, como a rima, expressões facial/corporal, ritmo, métrica, som, movimento e velocidade” (ABRAHÃO, 2020, p. 45-46). Ao apresentar elementos indiciários para a composição de uma leitura crítica dos textos em língua de sinais, Bruno Abrahão investe na criação de ferramentas teóricas e críticas para o estudo das performances de Slam em língua de sinais. Contudo, é necessário observar que o desafio repousa no ato de produzir ferramentas críticas que permitam o exame da bimodalidade deste texto e coloque em relevo a particularidade da mestiçagem linguística que as poetas elaboram. Ao ser transcrito em língua portuguesa o poema não apresenta em sua integridade a potência da performance. No entanto, é possível depreender algumas noções e descrições importantes para pensarmos as representações da diferença surda:

Nasceu surda
Num mundo de ouvintes
Cresceu muda
Numa sociedade de cegos
Tudo que tinha de seu
Não tinha lugar, nem direito
Vivia encarcerada
Numa cela que chamavam lar
A família carcereira
Não era de muita conversa

Cala a boca, Catharine!
E para de mexer essas mãos!
Fica parecendo um macaco de estimação
Que que você pensa que vai fazer?
No futuro vai trabalhar com quem?
Vai o quê? Trabalhar no circo?
Não! Você precisa aprender a falar em português
Mas que nem gente normal.

Entendeu?
Você precisa ser mais normal, Catharine.
Eu tenho vergonha de andar na rua com você.
Você fica lá:
- Hu, hu, hã, hã, hã
As pessoas ficam olhando.
O que que é?
Você é preguiçosa, né?
Você não aprende português porque não quer.
É burra, é por isso?
Tão fácil! É fácil.
Você abre a sua boca e fala.
Abre a boca e fala.
Não, você não usa a sua mão.
Abre a boca, aqui ó, lê a minha boca.
Abre a boca e fala. Abre!
Abre essa boca e falaaaaa!

Ahhhhhhhr (grito)
Chegaaa!
Desse seu mundinho ridículo de normalidade!
Quem você pensa que é, vivendo essa falsa identidade?!
Eu sou surda, tenho a minha voz.
Não preciso falar a sua língua pra ter voz
(MOREIRA; LIOLI, 2016, s/p)

Na primeira parte do poema, em uma estrutura que se assemelha à prosa, o texto apresenta uma personagem surda que nasceu em uma família de ouvintes. No fragmento se faz presente uma série de expressões que tentam demarcar o silenciamento e o isolamento da experiência surda em uma família de ouvintes que não consegue acolher tal diferença. Uma família nomeada como carcereira, em uma espécie de reflexo da própria sociedade opressora. O núcleo familiar é representado enquanto um espaço que rege uma micropolítica que oprime, silencia e aprisiona a personagem. A dimensão violenta dessa experiência é perceptível no fragmento em que as poetisas lançam mão da expressão “muda” para classificar a sua vivência. O segundo fragmento do texto apresenta em discurso direto uma outra voz na qual emerge uma figura opressora que performa uma atitude violenta em relação à personagem. O gesto “prenhe” de agressividade se faz presente na abertura do fragmento: “Cala a boca Catherine!/E para de mexer essas mãos!”. O trecho instaura uma espécie de fissura no tecido narrativo ao evocar o nome próprio da poeta surda, revelando uma marca biográfica do poema ao fazer referência a um dado do real factual. A experiência fenomenológica de Catherine Moreira surge como elemento catalisador da produção estética, traço fundador da sua

própria poética. Contudo, é digno de nota que a busca de silenciamento se dá pela intervenção nas mãos da personagem: “E para de mexer essas mãos”! O uso de uma língua gesto-visual, sob o olhar dessa família carcerária, retira os traços de humanidade e a aproxima de uma imagem animalesca. Tal recusa busca oferecer traços de normalidade ao corpo da mulher surda: “Você precisa ser mais normal, Catherine”. A busca pela normalidade é acompanhada de uma visão capacitista sobre a mulher surda que insiste em oferecer uma visão baseada na inferioridade, acusando-a de preguiçosa ou incapaz intelectualmente por não conseguir aprender a língua portuguesa e oralizar, tal qual pessoas ditas “normais”. Fecha o fragmento a presença de uma fala impositiva que solicita que a mulher surda reproduza a articulação bucal para oralizar: “Abra a boca e fala. Abre!/Abre essa boca e falaaa”! O terceiro e último fragmento apresenta o discurso da mulher surda que, em resposta à atitude agressiva e colonizadora da família, emana um grito e afirma: “Chegaaa!”. A fala da mulher surda rompe as tentativas de silenciamento e recusa os discursos normativos ofertados. A recusa de ideias normativas repousa no reconhecimento e afirmação de uma identidade própria, uma identidade baseada na experiência surda. Não somente estamos diante da afirmação de uma identidade baseada na diferença, como é produzido o reconhecimento de uma língua que foge aos padrões normativos. “Eu sou surda, tenho a minha voz”, o texto afirma a associação entre identidade e língua enquanto elementos interdependentes. O gesto de afirmação da diferença representa igualmente uma recusa; recusa de uma língua oral, recusa por uma reabilitação e recusa dos discursos normativos: “Não preciso falar a sua língua para ter voz”.

Penso que as muitas metáforas que envolvem a experiência surda são reveladoras do preconceito e do desconhecimento. A surdez é lida como alienação, descompasso e isolamento, algumas das ideias mais negativas que podem ser atribuídas à experiência da diferença surda. Isso sem mencionar a forma mais pejorativa de classificação e nomeação desses sujeitos: surdo-mudo. Esta é, em essência, a expressão mais negativa que podemos utilizar para denominar uma pessoa surda, pois além da perda de sua audição retiramos dela toda e qualquer forma de expressão. Nessa definição não existe nenhuma forma de subjetivação ou agência. Em síntese, resta apenas afirmar que a experiência surda não é uma metáfora. A experiência surda não pode ser uma metáfora do isolamento. A emergência de um perfil autoral que reivindica a identidade surda

enquanto elemento estruturador do discurso, permite-nos localizar a criação de uma discursividade que rasura ideias normativas e colonizadoras. Ao assumirem o lugar de autoras, essas mulheres surdas estão realizando um gesto transgressor, posto que não se trata somente de ter voz própria, mas de estabelecer essa voz como meio de expressão, utilizando-a para um espaço do qual foram, quase sempre, excluídas: a literatura.

Mobilizamos aqui alguns conceitos teóricos importantes para alargar nossos horizontes acerca da entrada dos poetas surdos no cenário do *Slam*. O primeiro deles seria o conceito de normalidade, muito presente nos discursos acerca dos corpos considerados deficientes para demarcar a presença de uma espécie de oposição em relação à anormalidade. A sociedade forja uma noção de normalidade para acomodar o padrão que ela compreende como detentor dos ideais da perfeição e, portanto, qualquer desvio a esse padrão se encaixa no campo da anormalidade. A leitura produzida por Marcia Lunardi acerca desta questão nos permite observar quão intrincada é a reflexão sobre a noção de normalidade:

O que faz a norma é justamente mostrar a construção discursiva da anormalidade, que, ao contrário do que se pensa, não enclausura ninguém numa natureza. As noções de “anormais”, “deficientes”, “portadores de necessidades especiais” não são entidades, não são em si ou ontologicamente isso ou aquilo, tampouco são aquilo que poderíamos chamar de desvios naturais a partir de uma essência normal; são identidades construídas nos jogos de linguagem e de poder e assumem os significados que elas têm. Dizer que o sujeito é surdo é constituir-lo sempre em relação de um grupo a si próprio, sem exterioridade, sem verticalidade. (LUNARDI, 2003, p. 110)

A autora amplia a sua leitura crítica da produção teórica destes conceitos ao dissertar acerca de como todos nós, sem exceção, somos submetidos às regras impostas pela norma:

Portanto, pode-se afirmar que o ouvinte, tal como o surdo, o cego, tal como o vidente encontram-se na norma, mesmo distinguindo-se uns dos outros e opondo-se entre si. A norma é voraz, capta tudo, não há meio de fugir dela, ela opera sem exclusão. Sujeitos à norma, os surdos já não se opõem por suas qualidades, mas por diferenças no interior da qualidade, ou seja, o ouvinte e o surdo não designam diferença da natureza, mas somente diferenças de graus numa escala de audição. Deste modo, sob o poder da norma, “nada, nem ninguém, seja qual for a diferença que ostente, pode alguma vez pretender-se exterior, reivindicar uma alteridade tal que o torne um outro” (Edwald, 2000, p. 87). O que acontece é que, ao retirar da exterioridade os surdos, os cegos, os deficientes mentais, através do exercício constante da descrição, da classificação, do diagnóstico – para normalizá-los, discipliná-los, ouvintizá-los –, a norma também enquadra-os a uma distância que não os permite aproximar-se do normal, ou seja, do centro da norma. (VEIGA-NETO, 2001, p. 08 Apud. LUNARDI, 2003, p. 111)

Aplicado ao nosso objeto de estudo, o conceito de normalidade, conforme explicitou Lunardi, seria a proximidade com o centro da norma. No que diz respeito ao espaço do *Slam* essa proximidade é continuamente desestabilizada. Isto porque os poetas em suas batalhas desejam como na origem da palavra *Slam*, que faz alusão ao ato de bater na porta, como produção de sentido de fazer barulho, de provocar o que estava quieto. E ousou acrescentar que, se a porta não for aberta, eles cravam o pé com o intuito de derrubá-la.

As performances poéticas produzidas em línguas de sinais desobedecem aos conceitos de norma e buscam ressignificar as existências que outrora estavam excluídas e invisíveis. O poeta negro e surdo Edvaldo Carmo dos Santos, conhecido como Edinho Santos, é um exemplo deste tipo de intervenção política por meio de suas performances poéticas. A temática predominante em suas apresentações é o relato das formas de opressão sofridas ao longo da vida por sua experiência como homem negro, surdo e periférico, resultando em uma intervenção baseada na interseccionalidade e principalmente fenomenológica. A poesia “Mudinho”, de autoria do poeta, com um perceptível teor testemunhal, denuncia toda a revolta causada por ser chamado continuamente de “mudinho”, a maneira como esta palavra cooptou sua identidade, reverberou em inquietações políticas que transbordam no seu trabalho artístico:

Mudinho
Quando eu era pequeno
diziam: “mudinho, mudinho, mudinho”
Eu adolescente, até pulei corda,
joguei videogame, bafo-bafo
“mudinho, mudinho, mudinho”
Eu cresci, me encontrei
e eles: “mudinho, mudinho, mudinho”
Me casei, encontrei minha metade
E tive um filho
e eles: “mudinho, mudinho, mudinho”
Me cansei, me curvei, envelheci
e eles: “mudinhoo”
Porra, mudinho?
Eu? Não! Meu nome é Edinho, porra!⁴

O contato com a comunidade surda, com a periferia, com a quebrada, trouxe para Edinho outros modos de se perceber no mundo, de compreender uma sociedade

⁴ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bl4-k4YqkCw&t=5s>>. Acessado em: 28 de junho de 2020.

construída sobre as estruturas racistas e ouvintistas. A poesia-performance Mudinho tem um elemento interessante, pois no palco da batalha de *Slam* ela foi apresentada com a presença do poeta e compositor, ouvinte, James Bantu, e podemos perceber de modo claro a intencionalidade da posição que James ocupa no palco, que fica na lateral, agachado, coadjuvante, deixando a cena totalmente focada no corpo performático de Edinho. Outro ponto enfatizado é que em toda a performance Edinho utiliza expressões faciais, posições corporais e sinais que representam todo o cenário de escárnio por uma experiência vivida por um corpo associado por completo a uma ideia de ausência de voz, um corpo tido como alvo, sempre muito notado. O que quer que esse corpo venha a alcançar não é suficiente para ofuscar a marca da opressão, do *bullying* e das provocações que o rodeiam em todos os espaços. Edinho denuncia a lógica deficiente atuando no rebaixamento de sua condição de pessoa, em que a ideia de falta o enclausura como um ser incompleto. Os limites desse círculo vicioso em que sua identidade é subtraída se rompe no momento que a performance apresenta o despertar da consciência crítica, o ápice desse despertar é feito com o uso de palavrões, para indicar que o paradigma se desconstrói, que sua identidade resiste e precisa ser nomeada.

Esse final nos conduz a ideia de momento da autodeclaração, explicitada por Achille Mbembe na obra *Razão da Crítica Negra*, como sendo o contexto em que o negro começa a construir comunidades de resistência. Com suas especificidades, na questão racial, o negro deixa de ser chamado de negro e ele mesmo se nomeia como negro, pois reconfigura a relação com o substantivo na luta contra o racismo e pela liberdade. No despertar do povo surdo o que ocorre é um reposicionamento de se declarar surdo, e de abolir a palavra mudo ou no caso da poesia, “mudinho”, pois o diminutivo é usado no intuito de estigmatizar e inferiorizar o sujeito. Para Mbembe “debater a *razão negra* é, pois, retomar o conjunto de disputas acerca das regras de definição do negro” (2018, p. 67), bem como para o poeta surdo denunciar o estigma que a expressão “mudinho” gera em sua experiência cotidiana é uma forma de debater as formas de definição do que é ser surdo, do que é a diferença surda.

No ensaio intitulado “A versatilidade e vanguarda”, de Grada Kilomba, produzido pela Pinacoteca de São Paulo, sobre a exposição *Desobediências Poéticas* de Grada Kilomba, a intelectual Djamilia Ribeiro escreve:

(...) a expressão artística crítica pela autodeterminação das pessoas e dos povos da diáspora, com suas releituras de si, de mitos e fatos diversos, que normalmente são contados distante da consideração da mera existência de pessoas negras pensantes ou protagonistas de suas próprias histórias. Em regra, historicamente, as pessoas brancas julgam mais interessante falar por e sobre a população negra, relegando-a ao apagamento de suas visões de mundo e narrativas. (KILOMBA, 2019, p. 9)

É exatamente neste lugar de sujeito de sua própria história que Edinho, como homem negro, igualmente vítima da sociedade racista, apropria-se de suas elaborações críticas para dar uma resposta a todos aqueles que consciente ou inconscientemente o nomearam de uma forma subalterna, discriminatória e agressiva como se ele não percebesse ou não tivesse capacidade de compreender como insulto o termo “mudinho”. O corpo surdo surge como resposta aos discursos normativos que o aprisionavam, revelando-se um sujeito complexo e constituído de uma identidade própria, uma identidade que rompe com a figuração baseada no estereótipo infantilizado que a expressão “mudinho” comporta. A emergência do discurso surdo promove a desestabilização dos corpos e do corpo social e instaura uma nova convivência. A experiência permanece conflituosa. Afinal, os conceitos de identidade e diferença são interdependentes, e é na localização da diferença que se promove a construção da identidade. Mas o movimento não resulta em uma prática violenta. A afirmação da diferença surda promove a constituição de uma prática discursiva que rompe ideias normativas, afirmando a existência de novas possibilidades de existência, de corporeidade e de linguagem, como nos esclarece Cibele Toledo Lucena:

Esse espaço que se abre é interventivo, sua instalação nos perturba por que nos permite desmontar a voz hegemônica que reduz qualquer experiência de língua que não seja ocidental e qualquer experiência de corpo que não seja normativo – voz esta que sempre afirmou os surdos e a língua de sinais como ‘ausência de alguma coisa’, principalmente ausência da própria língua. (LUCENA, 2017, p. 105)

A enunciação de um discurso poético baseado em uma mestiçagem entre línguas de sinais e orais, para novamente usar a expressão de Cibele Lucena, é a produção desse espaço interventivo, lembrando que toda intervenção é uma ação política. A política, como nos lembra Jacques Rancière, é uma atividade “que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). É esse novo espaço, essa

nova política, que tanto impactou a estudante que me narrou com entusiasmo a sua experiência no Slam do Corpo, uma experiência poética, artística e, principalmente, política.

Referências bibliográficas

- ABRAHÃO, Bruno Ferreira. *Slam surdo e visual vernacular: diálogos sobre expressões poéticas contemporâneas*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: _____. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- D’ALVA, Roberta Estrela. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o *poetry slam* em cena. *Revista Synergies Brésil*, n. 9, 2011, p. 119-126.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador, EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos & Escritos III. Organizador Manoel Barros de Almeida. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, 2ª Edição.
- KILOMBA, Grada. *Desobediências poéticas*. Curadoria de Jochen Volz e Valeria Piccoli; ensaio de Djamila Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.
- LUCENA, Cibele Toledo. *Beijo de Línguas – quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*. Dissertação de mestrado em Psicologia Clínica. PUC. São Paulo, 2017.
- LUNARDI, Marcia Lise. *A produção da anormalidade surda nos discursos da educação especial*. Tese de doutorado em Educação. Porto Alegre, UFRGS, 2003.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MIRANDA, Claudia de Azevedo. *Aubervilliers e Cooperifa: o olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade*. Dissertação de mestrado em Letras. PUC – Rio de Janeiro, 2015.
- PELEGRINO, Miriane. *Luanda Slam: a literatura angolana fora da página*. Tese de Doutorado em Letras. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*. Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- SACKS, Oliver. *Vendo vozes*. Uma viagem ao mundo dos surdos. Tradução de Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SILVA, César Augusto de Assis. *Cultura surda: agentes religiosos e a construção de uma identidade*. São Paulo: Terceiro nome, 2012.
- SKLIAR, Carlos. *Pedagogia (improvável) da diferença*. E se o outro não estivesse aí? Tradução de Giane Lessa. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 06/02/2022

Aceito em 14/06/2022

ⁱ **Paulo Roberto Tonani do Patrocínio** possui doutorado em Letras pela PUC-Rio. É Professor Adjunto do Departamento de Letras-Libras e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ambos da Faculdade de Letras da UFRJ. É autor dos livros *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira* (7Letras/FAPERJ, 2013) e *Cidade de lobos: a representação de territórios marginais na obra de Rubens Figueiredo* (Ed. UFMG/FAPERJ, 2016) e também co-organizador dos livros de ensaios *Modos da margem, figuras da marginalidade na literatura brasileira* (Aeroplano, 2015), *Estudos culturais: legado e apropriações* (Pontes, 2017). **E-mail:** paulotonani@letras.ufrj.br