

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CURSO DE DOUTORADO EM LETRAS ESTUDOS LITERÁRIOS

ROSILENE APARECIDA FROES SANTOS

SLAM SURDO EM CENA:
CORPO E VOZ CONSTITUINDO RESISTÊNCIA E REEXISTÊNCIA



UBERLÂNDIA-MG

2024

ROSILENE APARECIDA FROES SANTOS

***SLAM* SURDO EM CENA:
CORPO E VOZ CONSTITUINDO RESISTÊNCIA E REEXISTÊNCIA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Curso de Doutorado em Letras Estudos Literários, do Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras Estudos Literários.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Arantes

UBERLÂNDIA-MG

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S237s Santos, Rosilene Aparecida Froes, 1982-
2024 *Slam* Surdo em cena [recurso eletrônico] : corpo e voz constituindo resistência e reexistência / Rosilene Aparecida Froes Santos. - 2024.

Orientador: Luiz Humberto Arantes.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programade Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.5024>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Arantes, Luiz Humberto, 1968-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

André Carlos Francisco
Bibliotecário Documentalista - CRB-6/3408



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	25 de abril de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12113TLT015				
Nome do Discente:	Rosilene Aparecida Froes Santos				
Título do Trabalho:	Slam Surdo em Cena: corpo e voz constituindo resistência e reexistência				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Memórias da Direção Teatral: estudos de caso no teatro brasileiro				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Luiz Humberto Martins Arantes da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Marcio Jean Fialho de Sousa da Universidade Estadual de Montes Claros / Unimontes; Lorena Faria do Instituto Federal de São Paulo / IFSP Capivari; Fábio Izaltino Laura da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Humberto Martins Arantes, Presidente**, em 25/04/2024, às 17:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/04/2024, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Izaltino Laura, Professor(a) do Magistério Superior**, em 25/04/2024, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lorena Faria, Usuário Externo**, em 25/04/2024, às 17:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcio Jean Fialho de Sousa, Usuário Externo**, em 25/04/2024, às 17:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosilene Aparecida Froes Santos, Usuário Externo**, em 25/04/2024, às 17:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5368044** e o código CRC **438E8774**.

Nota

As imagens utilizadas neste trabalho, para além de propiciar a complementação de sentidos do texto escrito, têm como objetivo principal atender a especificidade visual dos Sujeitos Surdos, com vistas a possibilitar aos leitores Surdos uma maior afinidade com o texto.

À Comunidade Surda, na pessoa da amada Rosana Fróes Santos, por mostrar que a expressão facial e corporal, para além de um parâmetro das Línguas de Sinais, é um meio para se chegar ao coração do outro.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Luiz Humberto Arantes, pelas orientações e pelo apoio no decorrer desta jornada. Obrigada por oportunizar a abertura de territórios reflexivos sobre a Literatura Surda, uma literatura das bordas que transborda. A sua paciência e dedicação tornaram o caminho percorrido mais leve. Gratidão!

Ao meu suporte diário, minha família. Obrigada por acreditar em mim e na realização desse propósito, nos momentos em que eu mesma desacreditei.

À banca de qualificação: Prof.^a Dr.^a Kenia Maria de Almeida Pereira e Prof.^a Dr.^a Lorena Faria, por trazer novos olhares e novas possibilidades para a potencialização das reflexões neste trabalho.

Ao Prof. Dr. Marcio Jean Fialho de Sousa, pela parceria no mestrado e presença na banca de doutorado, bem como pelo apreço à Literatura Surda.

À Universidade Federal de Uberlândia e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários, por propiciarem meu desenvolvimento acadêmico e, principalmente, pessoal.

À Comunidade Surda, pelo constante movimento de resistência e reexistência.

Aos amigos, pelas palavras de incentivo no decorrer desses anos dedicados ao Doutorado.

E, sobretudo, a Deus, pela vida e pelas dádivas constantes.

RESUMO

A literatura das bordas tem como principal especificidade a resistência cultural daqueles que foram colocados à margem. Nesse contexto, este trabalho desenvolve-se a partir do tema “*Slam*: performance da Comunidade Surda engendrando sentidos e territórios de resistência e reexistência”. A presente pesquisa torna-se relevante por evidenciar o *Slam*, performance apresentada por meio do encontro entre Língua de Sinais e língua oral, tendo como canal o corpo e a voz, como elementos constitutivos de sentidos propulsores de territórios de resistência e reexistência dos Sujeitos Surdos e sua cultura frente ao apagamento e à subalternidade que historicamente lhes foram impostos. Nesse sentido, este trabalho propõe analisar o *Slam* Surdo como manifestação cultural de uma comunidade que faz uso do corpo, da voz e do espaço para estabelecer a comunicação, a fim de compreender tal manifestação como propulsora de resistência, reexistência e reconhecimento do território cultural do Sujeito Surdo. Como metodologia utilizou-se a pesquisa bibliográfica, que possibilitou a construção do referencial teórico sobre a Literatura das bordas sob a ótica de Jerusa de Carvalho Pires Ferreira (2010); acerca da Literatura Surda performática e Literatura em Libras, fez-se uso dos pressupostos de Cynthia Peters (2010) e Rachel Sutton-Spence (2021), respectivamente; sobre Cultura Surda e Literatura Surda foram evidenciadas as ideias de Karin Strobel (2008); a respeito do *Slam* e do *Slam* Surdo lançou-se mão das conjecturas de Jéssica Balbino (2016) e Bruno Ferreira Abrahão (2018), respectivamente; e, por fim, acerca da performance e do uso do corpo e da voz fez-se uso das perspectivas de Paul Zumthor (2000). O estado da arte construído, bem como a utilização das reflexões feitas pelos poetas surdos Edinho Santos e Catharine Moreira, no documentário “O Silêncio e a Fúria: Poetas do Corpo” (2018) e na aula “Potência artista - Poéticas do corpo, expressões visuais na criação artística em LIBRAS” (2022), respectivamente, propiciaram a base para a análise dos *Slams* selecionados como *corpus*, “Do Trono” (2016a), de Amanda Lioli e Catharine Moreira, e “Mudinho” (2018), de Edinho Santos e James Bantu. As performances em questão, ao utilizarem o corpo, como propulsor de valores e sentidos, a voz, como meio de expansão da realidade, e o espaço, território físico e abstrato, constituem-se como estéticas arraigadas de história, Cultura e Identidade Surda, estabelecendo-se como territórios de resistência, reexistência e reconhecimento dessa cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Performance. *Slam* Surdo. “Do Trono” e “Mudinho”. Corpo e voz. Resistência e Reexistência.

ABSTRACT

Peripheral literature has as its main specificity the cultural resistance of people who were pushed to the margins of society. In this context, this study develops from the theme “Slam: performance of the Deaf Community engendering senses and territories of resistance and re-existence”. This research becomes relevant because it highlights the Slam, a performance enacted by the junction of Sign Language and oral language, using the body and voice as channels, as constitutive elements that propel the senses of territories of resistance and re-existence of the Deaf Subjects and their culture in the face of the erasure and subalternity that have historically been imposed on them. From this perspective, this study aims to analyze the Deaf Slam as a cultural manifestation of a community that makes use of the body, voice and space to establish communication in order to understand such manifestation as a strength that stimulates resistance, re-existence and recognition of the cultural territory of the Deaf Subject. It is a bibliographical research based on the theoretical framework on Peripheral Literature as presented by Jerusa de Carvalho Pires Ferreira (2010); as for performative Deaf Literature and in Brazilian Sign Languages (Libras) Literature, we based on the assumptions of Cynthia Peters (2010) and Rachel Sutton-Spence (2021), respectively; regarding Deaf Culture and Deaf Literature, the ideas of Karin Strobel (2008) were highlighted; about Slam and Deaf Slam, we based on the conjectures by Jéssica Albino (2016) and Bruno Ferreira Abrahão (2018), respectively; and, finally, regarding the performance and the use of the body and voice, the perspectives of Paul Zumthor (2000) were used. The state of the art carried out as well as the use of reflections made by deaf poets Edinho Santos and Catharine Moreira in the documentary “O Silêncio e a Fúria: Poetas do Corpo” (2018) and in the class entitled “Potência artista - Poéticas do corpo, expressões visuais na criação artística em LIBRAS” (2022), respectively, provided the basis for the analysis of the Slams selected as *corpus*: “Do Trono” (2016a), by Amanda Lioli and Catharine Moreira, and “Mudinho” (2018), by Edinho Santos and James Bantu. By using the body as a propellant of values and senses, the voice as a means of expanding reality, and the space as a physical and abstract territory, these performances constitute themselves as aesthetics rooted in history, Culture and Deaf Identity, establishing themselves as territories of resistance, re-existence and recognition of this culture.

KEYWORDS: Performance. Deaf Slam. “Do Trono” and “Mudinho”. Body and voice. Resistance and Reexistence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Performance “Voz”	13
FIGURA 2 - Almanques Gaúchos	25
FIGURA 3 - Literatura de Cordel	27
FIGURA 4 - Cordel: “A mulher roubada” (Leandro de Barros)	28
FIGURA 5 - <i>Auto da Compadecida</i> (Ariano Suassuna)	29
FIGURA 6 - Obra representativa do Movimento Armorial	30
FIGURA 7 - Programa Manos e Minas: Roberta Estrela D’alva	33
FIGURA 8 - Celso Bom Princípio e Paolla Toledo: Batuque de Umbigada	34
FIGURA 9 - <i>Stand up</i> : Yuri Marçal	37
FIGURA 10 - LP e LS: Relação de poder	39
FIGURA 11- Expressões Não-Manuais: Construção estética I	47
FIGURA 12 - Expressões Não-Manuais: Construção estética II	47
FIGURA 13 - <i>Alice no País das Maravilhas</i> : tradução	50
FIGURA 14 - <i>Iracema</i> : tradução	50
FIGURA 15 - <i>Patinho Surdo</i> : adaptação	51
FIGURA 16 - <i>Cinderela</i> : adaptação	51
FIGURA 17 - <i>Mamadu: o herói surdo</i> (2007)	52
FIGURA 18 - <i>Despertar do Silêncio</i> (2004)	52
FIGURA 19 - Movimento corporal: Marcação do espaço.....	55
FIGURA 20 - Expressão facial: O olhar para aproximação com o público.....	56
FIGURA 21 - Expressão facial: Intensificação de sentimento.....	56
FIGURA 22 - Poesia Surda: Elementos constitutivos I	60
FIGURA 23 - Poesia Surda: Elementos constitutivos II	60
FIGURA 24 - Bragg: Visual Vernacular – O voo da águia	62
FIGURA 25 - <i>Slam</i> : movimento das bordas	64
FIGURA 26 - <i>Slam</i> resistência	65
FIGURA 27- <i>Mãe Coragem e seus filhos</i>	71
FIGURA 28 - “Grito mudo” de Helene Weigel	72
FIGURA 29 - <i>Gestus: Slam Surdo</i>	73
FIGURA 30 - Cantores de rua em Paris	75
FIGURA 31 - Christine Sun Kim – Som x Voz (I)	78
FIGURA 32- Christine Sun Kim – Som x Voz (II)	78
FIGURA 33 - Christine Sun Kim – Som x Voz (III)	79
FIGURA 34 - Performance e Literatura: relação	84
FIGURA 35 - Estética: Jogo entre palavras e sinais	86
FIGURA 36 - Rito de identificação entre performador e público I	88

FIGURA 37 - Rito de identificação entre performer e público II	88
FIGURA 38 - Rito de identificação entre performer e público III	89
FIGURA 39 - Performance Arte	92
FIGURA 40 - Performatividade e <i>Slam Surdo</i>	95
FIGURA 41 - <i>Slam Surdo</i> : Leitura do corpo	96
FIGURA 42 - <i>Slam Surdo</i> : rima	100
QUADRO 1 - “Do Trono” e “Mudinho”: transcrição	102
FIGURA 43- <i>Meu Ser é Nordestino</i> : Repetição de CM	104
FIGURA 44- CM 15	105
FIGURA 45- “Do trono”: verso I	105
FIGURA 46- CM 49 e CM 05	106
FIGURA 47- “Do trono”: verso II	106
FIGURA 48- CM 13 e CM 73	106
FIGURA 49- “Do trono”: verso III	107
FIGURA 50- CM 05 e CM 02	107
FIGURA 51- “Do trono”: verso IV	107
FIGURA 52- “Mudinho”: Início da estrofe	108
FIGURA 53- “Mudinho”: Final da estrofe	108
FIGURA 54- “Mudinho”: Início e fim da segunda estrofe	109
FIGURA 55- “Mudinho”: Início e fim da terceira estrofe	109
FIGURA 56- “Mudinho”: Início e fim da quarta estrofe	109
FIGURA 57- “Mudinho”: Início e fim da quinta estrofe	110
FIGURA 58- “Mudinho”: Início e fim da sexta estrofe	110
FIGURA 59- <i>Cinco Sentidos</i> : ritmo	111
QUADRO 2- “Do Trono”: Marcação do ritmo	112
FIGURA 60- Poema em Libras: Configurações de Mãos	115
FIGURA 61- Poema em Libras: rima	116
FIGURA 62- Rima no final da 1ª estrofe: Sinal MUDINHO	116
FIGURA 63- Rima no final da 2ª estrofe: Sinal MUDINHO	117
FIGURA 64- Rima: sinal e sentidos	117
FIGURA 65- Poema: “Negro Surdo”	122
FIGURA 66- “Slam de Gabriela Grigolon - artista, ativista, feminista, negra, surda”	126
FIGURA 67- <i>Poesiando Identidade</i> (2017): reexistência	131
FIGURA 68- Leitura de corpos I	139
FIGURA 69- Leitura de corpos II	140
FIGURA 70- Leitura de corpos III	141
FIGURA 71- “Do Trono”: do não real ao real I	143

FIGURA 72- “Do Trono”: do não real ao real II	144
FIGURA 73- “Do Trono”: do não real ao real III	144
FIGURA 74- “Do Trono”: do não real ao real IV	145
FIGURA 75- “Do Trono”: do não real ao real V	145
FIGURA 76- “Mudinho”: do não real ao real I	147
FIGURA 77- “Mudinho”: do não real ao real II	148
FIGURA 78- “Mudinho”: do não real ao real III	149
FIGURA 79- “Mudinho”: do não real ao real IV	150
FIGURA 80- “Do Trono”: ‘mudinho’	151
FIGURA 81- “Mudinho”: ‘mudinho’	152
FIGURA 82- “Do Trono”: expressão corporal/facial e oralidade	153
FIGURA 83- “Mudinho”: expressão corporal/facial e oralidade	153
FIGURA 84- “Do Trono”: historicidade e vocalidade	154
FIGURA 85- “Mudinho”: historicidade e vocalidade	155
FIGURA 86- “Do Trono”: Resistência e reexistência	157
FIGURA 87- “Mudinho”: Resistência e reexistência	158

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – MANIFESTAÇÕES DAS BORDAS: PERFORMANCES E RESISTÊNCIA	19
1.1 Produções literárias das bordas: Movimentos subjetivos de resistência	19
1.2 Literatura Surda: Corpo, performance e estética	41
1.3 <i>Slam</i> : A perspectiva surda em cena	57
CAPÍTULO 2 – PERFORMANCE: CORPO, VOZ E POESIA	69
2.1 Performance: Elementos propulsores de sentidos.....	69
2.2 Performance: A perspectiva de Paul Zumthor	77
2.3 Performance arte e Performatividade	90
2.4 Poema performatizado e poema oral: Elementos constitutivos da estética	97
2.4.1 Poema performático: Verso	98
2.4.2 Poema performático: Estrofe	103
2.4.3 Poema performático: Ritmo	110
2.4.4 Poema performático: Métrica	113
2.4.5 Poema performático: Rima	114
CAPÍTULO 3 – SLAM SURDO: CORPO E VOZ CONSTITUINDO RESISTÊNCIA E REEXISTÊNCIA	119
3.1 Poesia performatizada: Raça e Gênero em evidência	119
3.2 Literatura Surda: Performance como território de reexistência	128
3.3 “Do Trono” e “Mudinho”: Corpo e voz constituindo resistência e reexistência.....	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS	166

Voz¹

*Nasceu surda em um 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, para de mexer essas mão
Fica parecendo um macaco de estimação
Que que você pensa que vai fazer?
No futuro vai trabalhar com quê?
Vai o quê? Trabalhar num circo?
Não! Você precisa falar 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: *Ãh, Ãh, êh, ih, ih*
As pessoas ficam olhando
O que é? Você é preguiçosa, né?
Você não aprende português porque não quer
É burra! É por isso?
É tão fácil... É fácil!
Você abre a sua boca e fala
Abre a boca e fala!
Não! Você não usa a sua mão
Abra a boca, lê a minha boca aqui, ó!
Abre a boca e fala
Abre essa boca e fala!
Chega!
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!*

Figura 1 - Performance “Voz”



Fonte: Lioli; Moreira (2016c, 0:58).

¹ Transcrição da transcrição feita por Amanda Lioli.

INTRODUÇÃO

*Os meus olhos são os meus ouvidos.
Tanto escrevo como falo por gestos.
As minhas mãos são bilíngues.
Ofereço-vos a minha diferença.
O meu coração não está surdo a nada neste mundo duplo².*

Emmanuelle Laborit.

O contexto literário, ao propiciar espaços de representação da diversidade humana, torna-se um campo frondoso para que múltiplas vozes, que foram colocadas à margem, sejam visibilizadas e construam espaços de fala que propiciem o reconhecimento das idiossincrasias que embasam a sua cultura. Pensando nessas vozes, que se encontram nas bordas da sociedade, destaca-se, neste trabalho, a Comunidade Surda³ constituída, majoritariamente, por Sujeitos Surdos⁴ que historicamente sofreram apagamento social em decorrência do desconhecimento, por parte dos ouvintes, acerca de suas especificidades comunicacionais, em outros termos, em virtude da falta de reconhecimento da Língua de Sinais como sua primeira língua.

A temática em questão me é muito cara, tendo em vista que há 29 anos, aproximadamente, tive contato com o mundo dos surdos. Quando minha irmã perdeu a audição, não conhecíamos a Língua de Sinais, as escolas regulares não atendiam pessoas surdas, por isso, ela foi estudar em uma escola especial. Tal fato impactou a vida dela e a minha, pois eu a acompanhava nas atividades que ocorriam no contraturno, o que me proporcionou conhecer um novo mundo. A partir de então, comecei a ter contato com a Comunidade Surda, aprendi a Língua de Sinais, passei a atuar de forma voluntária, como intérprete, na Pastoral do Surdo e na Associação de Surdos de Montes Claros, sempre próxima dos movimentos e de instituições representativas da Comunidade Surda.

Há aproximadamente 10 anos, atuo como Tradutora Intérprete de Libras na cidade de Montes Claros-MG. Iniciei na Educação Básica e na atualidade trabalho no Ensino Superior. Essa trajetória possibilitou-me perceber que a Língua de Sinais, além de ser uma língua, é o

² Laborit (2000, p. 89).

³ “O que caracteriza essa herança cultural da comunidade surda é a língua de sinais, já provada pelos significados realmente diferentes e capazes de carregarem com desenvoltura aspectos de profundidade como qualquer outra língua mesmo na originalidade que lhe é peculiar” (Perlin; Miranda, 2001, p. 20).

⁴ O termo surdo, usado com “s” minúsculo, refere-se à sua condição audiológica de não ouvir e Surdo, com “S” maiúsculo, para representá-lo como sujeito cultural e político (Wilcox; Wilcox, 2005).

meio pelo qual o Surdo reconhece o mundo e, mais que isso, reconhece a si mesmo.

Nesse sentido, para a potencialização das reflexões acerca do Sujeito Surdo e suas idiossincrasias, na graduação, meu Trabalho de Conclusão de Curso - TCC teve como fio condutor a atuação do Tradutor Intérprete de Libras; no mestrado, a dissertação se desenvolveu a partir da temática “Literatura Surda e a constituição de si”; na sequência, no doutorado, estabeleci um campo discursivo acerca de uma das manifestações da Literatura Surda, o *Slam* Surdo⁵. Tais temas foram selecionados na minha trajetória de pesquisadora pelo fato de propiciarem à sociedade (surdos e ouvintes) reflexões sobre as especificidades culturais da Comunidade Surda e, principalmente, evidenciarem a Literatura Surda como artefato cultural que possibilita a representatividade dessa Comunidade, bem como a constituição de subjetividades pelos Sujeitos Surdos.

A Literatura Surda estabelece-se como espaço onde a Comunidade Surda produz uma diversidade de manifestações que se traduzem como movimentos de resistência cultural e reexistência identitária. Dentre essas manifestações, destaca-se a arte performática intitulada *Slam*, e nessa seara emerge o tema que permeia e embasa este trabalho “*Slam*: performance da Comunidade Surda engendrando sentidos e territórios de resistência”.

Diante do exposto, o presente trabalho tem como objetivo geral: analisar o *Slam* Surdo como manifestação cultural de uma comunidade que faz uso do corpo, da voz e do espaço, a fim de compreender tal manifestação como propulsora de resistência, reexistência e reconhecimento do território cultural do Sujeito Surdo. E como objetivos específicos, buscou-se: compreender como a manifestação literária oriunda da Comunidade Surda, apresentada sob a forma de *Slam*, corrobora o processo de visibilidade e resistência frente ao apagamento cultural imposto aos Sujeitos Surdos; analisar o *Slam* Surdo sob a ótica da performance, a partir dos pressupostos de Paul Zumthor, de forma a elucidar o corpo, a voz e o espaço como elementos propulsores de sentidos; e identificar o uso do corpo e da voz nas poesias “Do Trono” (2016a), de Amanda Lioli e Catharine Moreira, e “Mudinho” (2018), de Edinho Santos, também conhecido como Edinho Poesia, e James Bantu, como elementos que produzem sentidos e, por conseguinte, criam territórios de resistência e reconhecimento cultural.

Tendo em vista que a Literatura Surda diz respeito às produções originadas no seio das Comunidades Surdas, que têm como principais especificidades a apreensão do mundo através da visão e a expressão por meio da Língua de Sinais, este trabalho torna-se relevante por

⁵ Manifestação cultural produzida pela Comunidade Surda.

evidenciar o *Slam*, performance apresentada através do encontro entre Língua de Sinais e língua oral, que faz uso do corpo e da voz como elementos constitutivos de sentidos, como território de resistência dos Sujeitos Surdos e sua cultura frente ao apagamento e à subalternidade que historicamente lhes foram impostos.

As reflexões construídas no referencial teórico propiciaram a base para as análises das produções literárias selecionadas como *corpus* desta pesquisa, sendo elas: “Do Trono”, *Slam* apresentado em 2016, no *Programa Manos e Minas*, pelas performadoras⁶ Amanda Lioli e Catharine Moreira; e “Mudinho”, *Slam* criado por Edinho Poesia e James Bantu, apresentado no SLAM SP em 2018. As duas produções se concretizam por meio da arte performática e configuram-se como ato de resistência e território de reconhecimento da Cultura Surda.

Delimitar o *corpus* de análise desta pesquisa tornou-se uma tarefa complexa, uma vez que as performances das Comunidades Surdas, conhecidas como *Slam*, têm como principal característica a resistência, por meio da evidenciação de uma cultura que se constitui a partir das especificidades das pessoas surdas, a Cultura Surda. Assim, tendo em vista esse caráter de resistência frente a uma cultura que impõe a fala oral como canônica, os *Slams* intitulados “Mudinho” e “Do Trono” foram selecionados para compor este trabalho por se configurarem como ‘gritos’ de resistência.

Em “Do Trono”, as performadoras apresentam a visão de superioridade que direciona a sociedade ouvintista no que tange ao seu comportamento em relação aos surdos, ao elucidar as especificidades que permeiam a vida do surdo, em especial a comunicação. A performance reivindica uma nova perspectiva acerca das relações entre surdos e ouvintes, ou seja, em detrimento de retomar a oralização como meio único de comunicação, evidencia a ignorância dos ouvintes por não compreenderem que a principal idiossincrasia que constitui a Cultura Surda é a visão, assim, a comunicação deve permear a Língua de Sinais, que é apreendida pela visão e expressada pela sinalização.

Já no *Slam* “Mudinho” há o apelo em favor do reconhecimento do Sujeito Surdo como ser detentor de uma singularidade que não deve ser uma marca pejorativa em sua vida, mas sim, algo que possibilita a ele constituir-se como ser único. O grito do performador é para que a sociedade ouvinte saiba que ser surdo não é ser ‘mudinho’, pois, independente de ser surdo, esse sujeito vive, brinca, cresce, casa e envelhece. Assim, a performance em questão objetiva

⁶ Performador é um termo utilizado por pesquisadores iberoamericanos, com destaque para o mexicano Felipe Ehrenberg, em substituição ao anglicismo *performer*, e que denomina o artista de performance. No Brasil, foi amplamente adotado por Renato Ferracini (UNICAMP/Grupo Lume) e Fernando Pinheiro Villar (UnB), entre outros (Tinoco, 2009, p. 245).

mostrar à sociedade ouvinte a existência de múltiplas identidades, independente do fato de ouvir ou não, e serve para mostrar ainda que a Identidade Surda não pode ser apagada em detrimento de uma visão reducionista da Cultura Surda.

Ante o exposto, a escolha das performances “Do Trono” e “Mudinho” como *corpus* para análise deste trabalho se deve ao fato de ambas trazerem à tona duas questões que marcam a história dos surdos e embasam suas lutas, ou seja, a busca pelo reconhecimento do Ser Surdo⁷ e das suas especificidades culturais, dentre as quais se destaca a comunicação por meio da Língua de Sinais.

Para a construção do estado da arte que subsidiou a análise do *corpus*, foram utilizados pressupostos que permeiam o universo da Literatura das bordas, do *Slam* Surdo e da performance. Assim, para pensar as produções literárias que emergem de grupos considerados não canônicos, foram utilizadas as conjecturas da ensaísta e tradutora Jerusa de Carvalho Pires Ferreira (2010), considerando suas pesquisas acerca da literatura que emerge de espaços tidos como marginais, literatura essa que constitui e dá vida ao que ela denomina de ‘cultura das bordas’.

Para uma melhor compreensão a respeito da Literatura Surda, no que tange a sua manifestação performática, são elucidadas as ideias da professora norte-americana Cynthia Peters (2010) sobre Literatura Surda performática, bem como as perspectivas da autora Rachel Sutton-Spence (2021) acerca da Literatura em Libras; e com vistas a adentrar no universo da Cultura Surda e Literatura Surda, são expostas as concepções da pesquisadora surda Karin Strobel (2008). Já para se pensar sobre a manifestação literária denominada *Slam* lançou-se mão dos pressupostos da jornalista e autora Jéssica Balbino (2016) sobre o *Slam* como artefato de resistência da mulher negra, e dos pressupostos do pesquisador Bruno Ferreira Abrahão (2018), que permeiam o território do *Slam* Surdo. E, por fim, utilizou-se o universo conceitual desenvolvido pelo medievalista, crítico literário e linguista suíço, Paul Zumthor (2000), acerca da performance, tendo em vista as concepções engendradas acerca da voz, do corpo e do espaço, bem como os conceitos que permeiam a vocalidade e a oralidade. Ainda são discutidos os conceitos relacionados à performance arte e à performatividade.

Contudo, longe de fechar a proposta de reflexão aqui apresentada, são trazidas à tona perspectivas e consultados autores com vistas a corroborar e potencializar as discussões

⁷ “Ser surdo é uma questão de vida. Não se trata de uma deficiência, mas de uma experiência visual. Experiência visual significa a utilização da visão, (em substituição total a audição), como meio de comunicação. Desta experiência visual surge a cultura surda representada pela língua de sinais, pelo modo diferente de ser, de se expressar, de conhecer o mundo, de entrar nas artes, no conhecimento científico e acadêmico” (Perlin; Miranda, 2003, p. 218).

pretendidas neste trabalho.

Além da pesquisa bibliográfica, foram utilizados dois trabalhos de poetas do *Slam* Surdo, acerca do processo criativo e da apresentação de performances, que são: o documentário intitulado “O Silêncio e a Fúria: Poetas do Corpo” (2018), disponível no canal do *youtube* “Trip TV”, no qual Edinho Santos e James Bantu expõem suas experiências, seus sentimentos e sua visão estética em relação à criação do *Slam*; e a aula intitulada “Potência artista - Poéticas do corpo, expressões visuais na criação artística em LIBRAS” (2022), disponível no canal “Oficinas Culturais do Estado de São Paulo”, na qual Catharine Moreira apresenta suas experiências artísticas e sua visão acerca das especificidades do *Slam* Surdo e, em especial, acerca do papel da Língua Brasileira de Sinais na construção da estética na performance.

Diante do exposto, o presente trabalho tem a seguinte estrutura: no Capítulo 1, intitulado “Manifestações das Bordas: Performances e Resistência”, discute-se acerca de movimentos literários das bordas que têm como fim a resistência, dentre os quais se destaca a Literatura Surda que, sob a ótica do *Slam*, coloca a perspectiva surda em cena. O Capítulo 2, “Performance: Corpo, voz e poesia”, traz à tona reflexões a respeito dos elementos propulsores de sentidos na performance, apresenta alguns dos conceitos mobilizados por Paul Zumthor sobre performance, evidencia ideias relacionadas à performance arte e performatividade, bem como elucida aspectos constitutivos da estética no poema performatizado e no poema oral. O Capítulo 3, “*Slam* Surdo: Corpo e Voz constituindo Resistência e Reexistência”, traz reflexões sobre a poesia performatizada com foco nas questões de raça e gênero, e ainda sobre performance como território de resistência e reexistência, tendo em vista os *Slams* “Do Trono” e “Mudinho”.

Ao final, identifica-se o *Slam* Surdo, na perspectiva das performances “Do Trono” e “Mudinho”, como manifestação literária que se traduz como instrumento propulsor de resistência, reexistência e reconhecimento cultural da Comunidade Surda, manifestação essa que faz uso do corpo, da voz e do espaço como elementos constitutivos da estética e, por conseguinte, de sentidos.

CAPÍTULO 1- MANIFESTAÇÕES DAS BORDAS: PERFORMANCES E RESISTÊNCIA

[...] cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo, mas a sua concepção linear e consecutiva. Assim, a ideia de sucessividade temporal é obliterada pela reativação e atualização da ação, similar e diversa, já realizada tanto no antes quanto no depois do instante que a restitui, em evento⁸.

Leda Maria Martins.

O presente capítulo traz à tona perspectivas acerca de produções literárias das bordas como instrumento de resistência. Para tanto, mobiliza conceitos e ideias que possibilitam ao leitor uma imersão no universo teórico que subsidiará a análise do *corpus* no terceiro capítulo. Dentre as temáticas abordadas neste capítulo, destacam-se: cultura das bordas, *Slam*, Língua de Sinais, artefatos culturais, Literatura em Língua de Sinais, Literatura Surda norte-americana e Literatura Surda performática. Tais reflexões são propiciadas por meio da ótica das pesquisadoras Jerusa de Carvalho Pires Ferreira (2010), Jéssica Balbino (2016), Karin Strobel (2008), Rachel Sutton-Spence (2021) e Cynthia Peters (2010). O objetivo, neste capítulo, é estabelecer uma aproximação entre o leitor e a literatura performática, evidenciando o caráter de resistência que permeia as produções oriundas dessa manifestação literária.

1.1 Produções literárias das bordas: Movimentos subjetivos de resistência

A literatura, ao se constituir como instrumento de expressão da sociedade em um determinado tempo e espaço, torna-se território de representatividade daqueles que se veem nas fronteiras sociais, locais esses que se configuram pelo encontro entre culturas e ideologias.

Pensar a literatura como dois polos antagônicos, representados pelo cânone e pelo não cânone, significa restringir e limitar sua abrangência, portanto, para essa reflexão, faz-se

⁸ Martins (2003, p. 70).

relevante retomar as ideias de Jacques Derrida acerca da literatura como instituição. Em sua obra intitulada *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*, o filósofo francês aponta a literatura como território que transborda, como campo ilimitado, e destaca: “Daí a estranheza de uma instituição chamada literatura, que põe em questão e suspende performativamente os limites de toda e qualquer instituição” (Derrida, 2014, p. 22-23). Assim, a literatura, ao questionar as instituições, vê-se também como instituição passível de ter seus limites questionados.

Ainda nessa perspectiva de literatura hegemônica e não hegemônica, a professora, ensaísta e tradutora Jerusa de Carvalho Pires Ferreira levanta o seguinte questionamento: “Quem detém os limites entre as coisas e o que nos fará, de fato, dizer com tanta certeza que a outra literatura, a ‘não-trivial’, é que é a literatura?” (Ferreira, 2010, p. 34). E ao refletir sobre o estabelecimento de fronteiras rígidas no campo literário, a autora expõe o pensamento de alguns autores e pesquisadores sobre o assunto:

[...] preferem chamar *paraliteratura* qualquer outra coisa que pareça fugir ao padrão estabelecido pela instituição “Literatura” ou, no polo oposto, aquilo que não caiba nos domínios legitimados de uma cultura popular tradicional que se costuma delimitar enquanto Folclore, por sua vez, matéria tornada nobre e justificada (Ferreira, 2010, p. 12).

De fato, ao limitar a literatura em centro e margem, estabelece-se uma incoerência na própria razão de ser da literatura.

Com a emergência de produções literárias oriundas de espaços não canônicos, produções essas representativas de determinados grupos sociais que, por questões históricas, políticas, sociais, dentre outras, foram colocados à margem da sociedade, comprometendo, assim, o seu exercício de expressão, tais grupos, ao fazerem uso do contexto literário para exercerem o direito de fala, passaram a ser reconhecidos como produtores de pensamentos que se encontram enraizados no seu meio, na sua cultura.

Essa luta pelo exercício de fala remete ao estudo sobre “resistência” desenvolvido pela pesquisadora Priscila Souza que, dentre outras temáticas, discute sobre gênero na zona rural, movimentos sociais e políticas públicas para mulheres na zona rural. Segundo essa pesquisadora: “A resistência é um conceito que pode ser entendido de diferentes maneiras. Não é somente uma característica física ou mental, mas também um conjunto de atitudes, princípios e valores” (Souza, 2023, s/p). Este entendimento se aproxima do exposto por Alfredo Bosi em seu texto “Narrativa e Resistência” (1996): “Resistência é um conceito

originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir” (Bosi, 2006, p. 11).

A palavra “resistência” tem origem no latim ‘resistentia’, de ‘resistere’, que significa “ficar firme, aguentar”, é formada pelo prefixo RE-, “para trás, contra”, mais SISTERE, “ficar firme, manter a posição”. O que corrobora os significados desse léxico, apresentados no dicionário:

Ação ou efeito de resistir, de não ceder nem sucumbir. Recusa de submissão à vontade de outrem; oposição [...]. Tendência para suportar dificuldades, como doenças, fome, grandes esforços [...]. Qualidade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo. Defesa contra um ataque [...]. [Física] Força que se opõe ao movimento; inércia. [Militar] Organização que, num país ocupado por forças militares estrangeiras, reúne civis e militares empenhados em combater o inimigo com ações de sabotagem, guerrilha etc. [Eletricidade] Quociente de uma diferença de potencial aplicada às extremidades de um condutor pela intensidade da corrente que ela produz quando o condutor não é dotado de força eletromotriz. [Eletricidade] Condutor elétrico do qual se utiliza especialmente a resistência (Dicio, 2009).

Desse modo, segundo Souza (2023), o termo “resistência”, como força que se impõe contra algo, passou ser utilizado em diversos contextos: na política, como ação de oposição ao domínio de governos autoritários; na medicina, como a capacidade do organismo de resistir a doenças; na educação, configurando-se na luta pela preservação de valores e direitos em detrimento da pressão social e injustiças; no campo da força muscular, referindo-se à capacidade dos músculos de suportar esforços repetidos; e na eletrônica, tendo como função impedir que a corrente elétrica circule livremente, funcionando como atenuadora ou bloqueadora de energia a partir de dispositivos denominados de ‘resistores’.

De acordo com Bosi, o termo ‘resistência’ ganhou visibilidade no território da cultura, da arte e da literatura por volta de 1930 e 1950, período em que vários intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e a outras manifestações autoritárias. A partir de então, o contexto literário e artístico se viu permeado por narrativas de cunho contestador, as quais passaram a ser reconhecidas como instrumento de resistência de grupos sociais subalternizados.

Nessa perspectiva, as produções literárias oriundas de grupos não canônicos, como, por exemplo, a literatura feminina, a Literatura Surda, a literatura negra, a literatura indígena, a literatura LGBTQ+, dentre outras, passaram a compor um campo de expressão em que uma

das principais características é a autorrepresentação cultural, assim, a cultura antes tida como padrão passa a fazer fronteira com culturas diversas e multifacetadas.

A existência de culturas fronteiriças possibilita o reconhecimento de uma literatura produzida em um território não canônico, literatura essa que os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari denominam de literatura menor.

Consoante esses autores, a literatura menor

[...] é a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz solidariedade activa apesar de cepticismo; esse escritor está à margem ou à distância de sua própria comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade (Deleuze; Guattari, 1977, p. 27).

Sob a ótica de Deleuze e Guattari, a literatura menor tem como pressuposto a expressão de uma determinada coletividade, além do caráter revolucionário, e as produções literárias são engendradas num devir, na fronteira da linguagem, onde se constroem sentidos e sensibilidades, com vistas ao estabelecimento do processo de desterritorialização e reterritorialização,

Portanto, as produções que compõem a literatura menor caracterizam-se por sair de seus limites, de seus espaços culturais, com o intuito de expandir suas fronteiras, o que confirma o conceito de desterritorialização exposto a seguir:

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (Guattari; Rolnik, 1986, p. 323).

Diante disso, a literatura menor, nas suas diversas formas de se manifestar, propicia o processo de reterritorialização, que se configura como a efetivação do lugar de fala em novos espaços, por meio da desterritorialização cultural, ou seja, o não canônico passa a se fazer presente em locais antes preenchidos pelo hegemônico.

Outrossim, Deleuze e Guattari apresentam essa discussão, acerca da literatura menor, na obra intitulada *Kafka: por uma literatura menor*, publicada em 1975, contudo, publicações

posteriores apresentam outras perspectivas a respeito das nomenclaturas utilizadas para fazer referência às produções literárias de grupos que produzem discursos contra-hegemônicos.

Dentre essas publicações, tem-se a pesquisa acerca das vozes marginais e das produções literárias da periferia desenvolvida pela antropóloga Érica Peçanha que, ao se debruçar sobre as significações que emergem relacionadas ao termo marginal, vinculado à literatura, apresenta a seguinte ideia:

[...] a expressão “literatura marginal” serviu para classificar as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial; que não pertencem ou que se opõem aos cânones estabelecidos; que são de autoria de escritores originários de grupos sociais marginalizados; ou ainda, que tematizam o que é peculiar aos sujeitos e espaços tidos como marginais (Peçanha, 2009, p. 22).

Nessa seara, tornam-se caros para este trabalho os estudos desenvolvidos por Jerusa de Carvalho Pires Ferreira que, ao analisar as produções literárias não canônicas, também chamadas por ela de ‘triviais’, oferece novas possibilidades para pensar tais produções a partir do que ela denomina de ‘cultura das bordas’:

Falo de cultura das bordas e não das margens, para não trazer a noção de pejorativa ou mesmo reversora de marginal ou de alternativa. Com “bordas” quero enfatizar a exclusão do centro, aquilo que fica numa faixa de transição entre uns e outros, entre as culturas tradicionais reconhecidas como folclore e a daquelas que detêm maior atualização e prestígio, uma produção que se dirige, por exemplo, a públicos populares de vários tipos, inclusive àqueles das periferias urbanas (Ferreira, 1989, p. 10).

A professora, ensaísta e tradutora em questão ganhou destaque por seus trabalhos que têm como escopo o reconhecimento de uma literatura produzida nas bordas, que emerge de territórios culturais que foram colocados à margem. Para apresentar Jerusa de Carvalho Pires Ferreira transcreve-se, aqui, a expressão literária, manifestada sob a forma de cordel, feita em sua homenagem:

[...]

Jerusa Pires Ferreira,
Mestra de grande cultura,
Viveu buscando refúgio
Na rica literatura
Dos contos tradicionais,
Do chamado da aventura.

Foi em Feira de Santana,
 A Princesa do Sertão,
 Que Jerusa veio ao mundo
 Em tempos que longe vão,
 E desde cedo encantou-se
 Com a nossa tradição

[...]

Viu as bordas da cultura,
 Mas nunca escolheu um lado:
 Preferiu transitar livre
 Entre presente e passado
 E essa insubmissão
 É o seu maior legado.

Ao Reino do Vai-Não-Torna,
 Há um tempo viajou.
 Com o seu querido Boris
 Certamente se encontrou;
 Por linhas certas e tortas
 No Passo das Águas Mortas
 Seu nome em pedra gravou (Haurélio, 2019).

Jerusa nasceu em Feira de Santana - Bahia, em 1º de fevereiro de 1938, vindo a falecer em Salvador - Bahia, em 21 de abril de 2019, com 81 anos. Suas pesquisas tinham como foco as manifestações populares, a partir das quais cunhou o termo 'cultura das bordas'. A pesquisadora em questão tinha grande interesse pela literatura de cordel e pelos repentistas, assim, propunha uma aproximação entre tais produções e obras universais.

Uma das suas principais publicações intitula-se *Cavalaria em Cordel: O Passo das Águas Mortas*, de 1979, e nessa obra a autora propõe uma relação entre a literatura de cordel e os enredos de cavalaria da Idade Média. Dentre suas obras, merecem destaque também: *Armadilhas da Memória* (1991), *O Livro de São Cipriano: Uma Legenda de Massas* (1992), *Fausto no Horizonte* (1995), *Rubens Francisco Lucchetti: o Homem de 1000 Livros* (2008), *Cultura das Bordas: edição, comunicação, leitura* (2010), *Matrizes Impressas do Oral: conto russo no sertão* (2014).

Além de se interessar pelas produções literárias populares, Jerusa Ferreira dedicou suas pesquisas ao estabelecimento de relações entre literatura, comunicação e artes, e propôs reflexões acerca de temas, como cultura, memória e oralidade. Destacou-se também pelas traduções das obras do medievalista Paul Zumthor para a língua portuguesa, tornando-se uma das principais divulgadoras das obras desse autor no Brasil. Dentre as traduções, destaca-se *Performance, Recepção e Leitura* (2007), trabalho desenvolvido juntamente com Suely

Fenerich e que foi utilizado para a construção do estado da arte do presente trabalho.

Na obra *Cultura das Bordas: edição, comunicação, leitura*, publicada em 2010, pela Ateliê Editorial, Jerusa Ferreira propõe uma reflexão acerca das manifestações literárias populares, passando por autores, livros e editoras que são representativos das bordas.

Ao retomar alguns impasses que emergem com a utilização de certos termos, como ‘margens’, ‘marginal’ e ‘menor’, a autora propõe o termo ‘bordas’, com o intuito dizer que “[...] em espaços não consagrados do mundo urbano, se desenrola toda uma cultura que absorve e é absorvida, criando regiões imantadas que nos permitem pensar em temas, autores, textos a pedir sempre novos parâmetros de avaliação, em regime de movimento e descoberta” (Ferreira, 2010, p. 12). Tais espaços, produtores de cultura, passam a exigir um novo olhar, uma perspectiva não mais de “marginal”, segregado do centro, uma vez que não se encontram limitados ou definidos, pelo contrário, encontram-se em processo de transbordamento territorial, por meio de um grande texto-universo composto por “Cinema, música, universos *pop*, populares em direcionamento midiático, inserções radiofônicas, gêneros variados e aceites, situações narrativas ou teatralizantes” (Ferreira, 2010, p. 16).

Dessa forma, a literatura das bordas constitui-se de produções literárias que têm como objetivo a identificação das camadas populares dos centros urbanos. Exemplificando, a pesquisadora Jerusa de Carvalho Pires Ferreira apresenta o almanaque como um potente representante de produções das bordas, pois nele são apresentadas “[...] curiosidades, fábulas narrativas para crenças, lendas, divertimentos, jogos de sabedoria e poemas” (Ferreira, 2010, p. 42), temáticas essas intrínsecas ao universo popular.

Na Figura 2, a seguir, são apresentados alguns almanaques que foram publicados no século XIX no Rio Grande do Sul.



Fonte: Bem Blogado (2016).

Em relação à produção do almanaque, Ferreira (2010) comenta que o autor

[...] busca fatos e situações da cultura brasileira, levando em conta sua diversidade étnica e cultural. [...] Ele não perde a dimensão do almanaque como repertório ancestral, procurando propiciar a seus leitores jogo e prazer, mas também uma certa dimensão de cidadania e nacionalidade (Ferreira, 2010, p. 42).

Além disso, pode-se destacar, no almanaque, a função crítica de denúncia política e sátira do contexto social, conteúdos que também são encontrados em folhetos de cordel, mais conhecidos, no sertão brasileiro, como literatura de cordel.

O almanaque, assim como a literatura de cordel, mantém um forte vínculo com a oralidade, tendo em vista que as falas cotidianas do rádio passaram a compor o conteúdo dos mesmos.

Assim, essas duas modalidades de produções literárias, oriundas de grupos populares, corroboram o entendimento manifestado por Paul Zumthor, grande pesquisador da oralidade, de que: “Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas” (Zumthor, 1997, p. 10).

Nesse sentido, a oralidade, por meio de cantigas, narrativas orais e outras manifestações, é o germe para o surgimento de diversas expressões literárias populares, dentre elas, a literatura de cordel ou romanceiro popular nordestino que, conforme explica a professora Maria José da Trindade Negrão, em seu texto “Introdução à Literatura de Cordel”, publicado em 1975, “[...] é a literatura oral, em verso, feita para ser cantada ao som da viola, ou recitada, e que, quando impressa, mantém intacta a característica oralidade original” (Negrão, 1975, p. 135).

Portanto, o texto registrado no folheto preserva a sua origem e a sua principal característica, que é a oralidade.

A Figura 3 que segue apresenta a exposição de cordéis.

Figura 3 - Literatura de cordel



Fonte: Brasil (2018, p. 1).

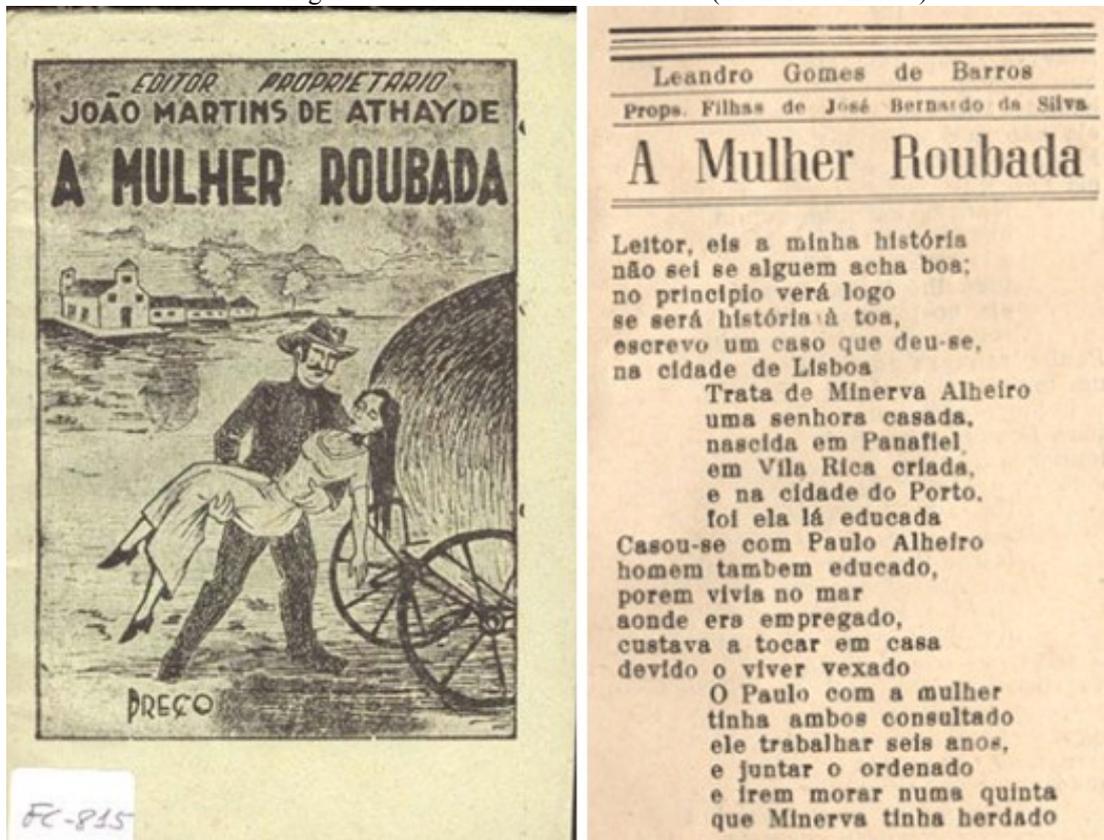
Os produtores dessa literatura são conhecidos também como trovadores, o que remete aos poetas populares e eruditos da Idade Média, dessa forma, há uma proximidade entre os cordelistas e os poetas eruditos, e tal proximidade é marcada pela técnica poética que ambos devem possuir no processo de criação artística.

A literatura de cordel constitui-se por conteúdos e formas que unem o popular e o erudito, como esclarece o pesquisador João Maria Paiva Palhano: “No cordel, portanto, o formal e o informal, o individual e o coletivo, a voz e a letra, a criação e a tradição não constituem dois lados da mesma moeda, mas a substância fundida – e muito bem fundida – de que é constituída a moeda” (Palhano, 1998, p. 23). Ao pensar na proximidade entre cordelistas e poetas eruditos, bem como na fusão de elementos do popular com o erudito, que culmina na unidade, ou seja, na literatura de cordel, pode-se depreender que essa manifestação literária é um exemplo da literatura das bordas, uma vez que possibilita a “[...] ligação entre a tradição popular de tipo tradicional e o mundo da edição de massas que se abre e se oferece, criando fronteiras tênues entre o popular tradicional e o massivo” (Ferreira, 2010, p. 46).

A literatura de cordel, como forte representante da cultura popular nordestina, ganhou visibilidade por meio de versos e prosas criados por cordelistas que marcaram a história dos folhetos, dentre os quais podem ser destacados: Leandro Gomes de Barros (1865–1918), considerado o precursor da Literatura de Cordel, cujas produções influenciaram outros cordelistas, como Ariano Suassuna (1927–2014); Aderaldo Ferreira de Araújo (1878–1967), conhecido como Cego Aderaldo; e o cearense Antônio Gonçalves da Silva (1909–2002), chamado popularmente de Patativa do Assaré.

A seguir, na Figura 4, é apresentada a imagem de uma das obras do cordelista Leandro Gomes de Barros.

Figura 4 - Cordel: “A mulher roubada” (Leandro de Barros)



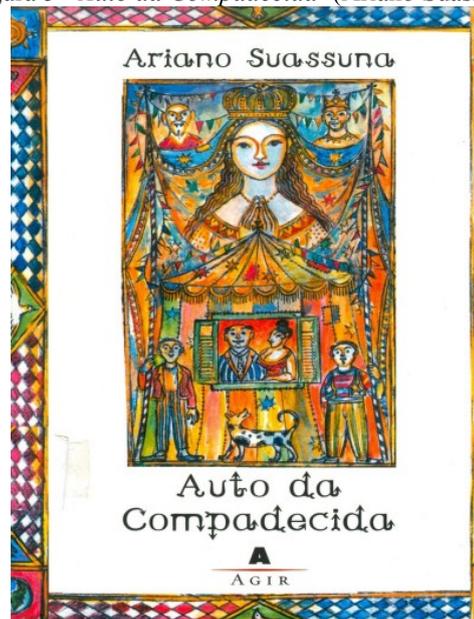
Fonte: Barros (1976).

Como dito anteriormente, um dos autores influenciados por Leandro Gomes de Barros foi Ariano Suassuna, dramaturgo, romancista, ensaísta, poeta, professor, advogado e palestrante paraibano, um dos representantes da literatura de cordel.

Em 1955, Suassuna escreveu sua obra-prima intitulada *Auto da Compadecida*, peça teatral constituída por elementos que retomam o teatro popular, em especial, a literatura de cordel.

A Figura 5 traz uma imagem dessa peça teatral.

Figura 5 - *Auto da Compadecida* (Ariano Suassuna)



Fonte: Suassuna (1955).

A obra em questão torna-se um instrumento de resistência ao propor diversas reflexões, dentre elas, a reflexão sobre a divisão de classes e a seca do Nordeste. Em vários momentos, a narrativa evidencia as relações de poder que emergem da situação econômica dos sujeitos, podendo-se destacar o trecho em que o personagem Chicó reflete sobre a perspectiva da morte nos dois extremos, na riqueza e na pobreza:

É, o cachorro já estava morto, mas você sabe como esse povo rico é cheio de agonia com os mortos. Eu, às vezes, chego a pensar que só quem morre completamente é pobre, porque com os ricos a agonia continua por tanto tempo depois da morte, que chega a parecer que ou eles não morrem direito ou a morte deles é outra (Suassuna, 1955, p. 76-77).

Ao apresentar tal perspectiva acerca da morte, um acontecimento inerente a todos os seres vivos, a narrativa impulsiona o espectador a pensar a respeito das relações de poder que estabelecem o privilégio a uns e a subalternidade a outros. Ainda em um dos diálogos que compõem a peça, a personagem Compadecida, que dá nome à narrativa, retoma um fato histórico, que é a seca, com os desdobramentos dela decorrentes: “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa” (Suassuna, 1955, p. 169). A fala da personagem mostra o drama histórico de famílias que lutam pela sobrevivência em meio à falta de água, de alimento, de trabalho, bem como a necessidade de ir para outros territórios em busca de melhores condições de vida.

Com uma vasta produção enraizada na cultura popular, Suassuna destaca-se no cenário

artístico brasileiro por produzir obras expressas por meio de textos teatrais, romances e poesias, entretanto, além das obras, ganhou destaque ao idealizar o “Movimento Armorial”, juntamente com Antônio Nóbrega, Antônio Madureira, Egildo Nascimento, Fernando Barbosa e Edilson Cabral, em 1970. Esse movimento passou a ser divulgado por meio de entrevistas e palestras, no contexto nacional, e no “Almanaque Armorial”, que o próprio Suassuna escrevia entre 1972 e 1974.

Para uma melhor compreensão do movimento em questão, o autor citado apresenta a seguinte definição:

[...] a Arte Armorial é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus ‘cantares’, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (Suassuna, 1974, p. 7).

Nesse sentido, o Movimento Armorial, além de se estruturar na cultura popular, tem como intuito a aproximação entre essa cultura e a erudita, bem como a integração das diversas manifestações artísticas.

Assim, Suassuna propõe uma nova forma de fazer arte, que tem como fim a fusão entre o erudito e o popular, mas, sobretudo, a exaltação da cultura brasileira e, de forma singular, a nordestina. Na Figura 6 apresenta-se uma das obras que marcaram o movimento em questão.

Figura 6 - Obra representativa do Movimento Armorial



Fonte: Ovale (2021).

O exposto acerca do Movimento Armorial aproxima-se das reflexões sobre a literatura das bordas, uma vez que ambas as manifestações têm como base a criação de produções literárias que têm como fim o reconhecimento de um conhecimento existente. Nas palavras de Jerusa Ferreira:

[...] deve-se considerar que a literatura popular oral ou impressa, tradicional ou esta das Bordas, está diretamente ligada a uma demanda, baseia-se numa espécie de metaconhecimento que preside a toda a expectativa, e que vai ao encontro daquilo que é, de certa forma, oferecido, criando-se desde sempre uma espécie de reconhecimento (Ferreira, 2010, p. 69).

Logo, depreende-se que, tanto o Movimento Armorial quanto a literatura das bordas, ao criar suas bases no reconhecimento das idiossincrasias da cultura popular, possibilitam não somente a sua realização como também a sua permanência no contexto literário.

Após a apresentação e conceituação da literatura de cordel e do almanaque como manifestações literárias das bordas, faz-se relevante apresentar a literatura marginal/periférica produzida por mulheres, sob a ótica das reflexões desenvolvidas pela pesquisadora Jéssica Balbino, em sua dissertação intitulada “Pelos Margens: Vozes Femininas na Literatura Periférica” (2016). Balbino optou por utilizar a expressão ‘literatura marginal/periférica’, uma vez que tal termo relaciona-se aos espaços nos quais sua pesquisa ocorreu (favelas, guetos, periferias e comunidades).

Assim como Jerusa Ferreira, a pesquisadora Jéssica Balbino questiona as nomenclaturas utilizadas para se referir à literatura não canônica. Ela assim se manifesta a esse respeito:

Vamos lembrar aqui que escolhemos este termo, contudo, é algo recente, que está em processo de construção, ramificação. Está acontecendo e é impossível precisar o que é ou o que vai ocorrer, mas, tentar contextualizar o momento é necessário, embora, exista seja inegável a instabilidade conceitual (Balbino, 2016, p. 34).

Todavia, no decorrer do seu texto, Balbino concorda com a ideia de Ferreira (2010), ao fazer uso do termo ‘bordas’ para se referir ao espaço de produção literário não hegemônico. Como exemplo, a pesquisadora cita Carolina Maria de Jesus, mulher negra da favela, precursora da literatura feminina produzida a partir das bordas, que marcou o cenário literário ao publicar *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960). Por meio de uma escrita autobiográfica, Carolina Maria de Jesus desnuda a realidade das favelas, dando grande

visibilidade à mulher negra da favela, espaço esse que se configura como borda da sociedade.

Em sua pesquisa, Jéssica Balbino situa a literatura como território de representação feminina, ao trazer à tona os saraus e *slams* produzidos e apresentados por mulheres negras, moradoras da periferia, apresentações essas que envolvem oralidade e performances. E faz a seguinte observação:

[...] a oralidade é ‘palavra obrigatória’ nos saraus e no universo da poesia falada, passeando novamente desde as competições de poesia falada na Grécia antiga, pelo repente nordestino, até chegar ao rap (ritmo e poesia), o *spoken word*, os trovadores, os jograis e mais atualmente os *poetry slams*, que estão a se popularizar e fixar no Brasil, congregando-se com saraus (Balbino, 2016, p. 149).

A oralidade, como elemento que constitui e perpetua determinada cultura, se estabelece como seara em que as manifestações literárias germinam, contudo, cada uma dessas manifestações tem características próprias que as singularizam. Como representativos e oriundos das bordas, a literatura de cordel e os *slams* aproximam-se por terem como escopo a representatividade e a resistência cultural, entretanto, enquanto a literatura de cordel parte de relatos orais, que são registrados em folhetos impressos,

[...] os *slams* organizam-se de acordo com as próprias realidades e locais onde acontecem, não sendo obrigados a obedecer normas rígidas e inflexíveis de formatos, contudo, a maior parte das ‘comunidades’ – assim chamados os eventos que se realizam mundo afora – três diretrizes são obedecidas, como: poemas de autoria própria, poesias de até três minutos e o poeta sem figurinos ou acompanhamento musical (Balbino, 2016, p. 151).

Dentre os movimentos enraizados nas comunidades de mulheres negras da periferia, merece destaque o *Programa Manos e Minas*, apresentado pela pesquisadora, atriz, MC, poeta e *slammer* Roberta Estrela D’alva. O programa iniciou em 2008, tendo como principal objetivo dar visibilidade à essência da cultura urbana, por meio de apresentações de Rap, *slam*, samba e outras manifestações populares.

O programa em questão foi utilizado como *corpus* de análise da dissertação intitulada *Gêneros Discursivos em Foco: Dos Programas Televisivos Manos e Minas e Altas Horas* (2011), desenvolvida pela pesquisadora Lívia Bertolazzi Granato. Esta autora destacou, em seu texto, o valor social do *Programa Manos e Minas*, se comparado a outros programas de auditório. Assim, o que o define é “[...] o compromisso com a formação de uma consciência de classe. Em função disso, a estrutura de produção do programa é voltada aos interesses e às temáticas das periferias brasileiras e apresenta uma vinculação não apenas com o

entretenimento, mas fundamentalmente com a arte, a cultura e a política” (Granato, 2011, p. 11). A Figura 7 a seguir traz uma imagem do programa citado.

Figura 7 - Programa *Manos e Minas*: Roberta Estrela D’alva



Fonte: *Manos e Minas* (2018).

No programa, as performances, constituídas por corpo e voz, trazem à tona a realidade daqueles que se encontram nas bordas. Dessa forma, a pesquisadora Roberta Estrela D’alva evidencia a afinidade do seu fazer poético com as ideias de Jerusa de Carvalho Pires Ferreira e de Paul Zumthor, quando diz:

Acho que na tese mesmo, meu livro, eu fui atrás da Jerusa Pires Ferreira, que é minha orientadora, eu li um livro do Paul Zumthor, e eu falei: nossa, dá para fazer um livro teórico, esse cara tá falando do que a gente faz, só que de um jeito muito pessoal e poético, né? Ele fez exatamente o que eu queria fazer só que com a linguagem do Teatro Hip-Hop, aí eu fui atrás dela, ela é uma professora de 70 anos que diz: Roberta, o seu trabalho é o que você faz (Balbino, 2016, p. 353).

As pesquisas desenvolvidas por Roberta Estrela D’alva, acerca das performances apresentadas nos *slams*, que fazem uso do corpo e da voz, ganham sustento na perspectiva de Paul Zumthor sobre oralidade e vocalidade, ideias essas que serão discutidas adiante. Tendo em vista esse fazer poético que se concretiza a partir do corpo e da voz, emerge o artista propositor da performance, ou seja, o performer, que se institui como “[...] corpo presente e aberto ao contato com o outro e com o ambiente. Mediante o reconhecimento destes elementos – o outro, o espaço e o tempo – o performer consegue criar uma infinidade de possibilidades que articulam a conexão entre o individual e o coletivo” (Tinoco, 2009, p. 239).

Pensando ainda em expressões das bordas enraizadas na oralidade, pode-se destacar o

‘batuque de umbigada’, manifestação popular analisada pela pesquisadora Lorena Faria em sua tese intitulada “Corpos e vozes de matripotência: A palavra cantada por Anicide Toledo do Batuque de Umbigada de Capivari-SP na cosmopercepção do mulherismo africana” (2021). O batuque de umbigada configura-se como uma manifestação artística, na forma de dança, de origem africana, em que a performance se constitui pelo batuque de tambor, juntamente com movimentos corporais, nos quais homens e mulheres se aproximam e seus umbigos se encostam, como pode ser observado na Figura 8 a seguir.

Figura 8 - Celso Bom Princípio e Paolla Toledo: Batuque de Umbigada



Fonte: Faria (2021, p. 70).

Essa dança chegou ao Brasil por meio dos navios negreiros e estabeleceu-se como um movimento de resistência negra, podendo ser encontrada, principalmente, nas periferias do sudeste brasileiro, território para o qual os negros foram levados a fim de trabalhar no cultivo da terra no período da diáspora.

O batuque de umbigada tem como principal especificidade a representação cultural e o caráter de resistência, assim como as manifestações citadas anteriormente, para exemplificar a cultura das bordas. Conforme a pesquisadora Lorena Faria:

Dentro do batuque de umbigada, seguindo a cosmogonia *bantu*, os conhecimentos foram partilhados ao longo do tempo pela palavra vocalizada nas terras africanas que continuou a ecoar no território brasileiro após a travessia forçada do Atlântico na diáspora, como forma de resistência e continuidade (sempre reatualizada) da tradição, bem como de resgate constante da memória ancestral africana (Faria, 2021, p. 42).

Nesse sentido, ao considerar o batuque de umbigada como manifestação literária que faz uso do corpo e da voz como estratégia de resistência, visando o não apagamento das raízes e a reatualização da tradição cultural daqueles que tiveram suas histórias marcadas pela diáspora africana, pode-se aproximá-lo ao *slam*, que representa a cultura popular daqueles que vivem nas bordas da sociedade e que fazem uso da oralidade e da performance para se autorrepresentar.

Outra manifestação das bordas que ganhou espaço na atualidade, seja na modalidade presencial ou *online*, por meio das tecnologias de informação, é o *Stand up*, que teve origem na Inglaterra, entre os anos de 1950 e 1960, e tem como principal característica a apresentação de comédia feita por uma única pessoa. No Brasil, as primeiras iniciativas relacionadas a esse gênero foram produzidas por José Vasconcelos, por volta de 1970; posteriormente, os apresentadores Chico Anysio e Jô Soares inseriram o *Stand up* na abertura de seus programas. No contexto mundial, atores, como Robin Williams, Eddie Murphy, Jim Carrey, Steven Martin, Woopi Goldberg, dentre outros, ganharam destaque nas mídias fazendo comédia nesse estilo.

O *Stand up*, apesar de ser um gênero atual, encontra bases na cultura cômica popular que, segundo Bakhtin (1999), pode ser manifestada em três categorias: as formas dos ritos e espetáculos, as obras cômicas verbais e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.

As categorias em questão compreendem manifestações que têm como fim a representação de uma camada popular detentora de percepções divergentes das instituições dominantes, ou seja,

[...] a visão do mundo, do homem e das relações humanas não coincidia com a visão dessas organizações; era como se existisse um mundo extraoficial, ou como Bakhtin (1999, p. 05) nomeou: um segundo mundo e uma segunda vida. A dualidade na percepção do mundo e da vida humana também existia no folclore dos povos primitivos paralelamente aos cultos sérios, aos mitos sérios, aos mitos cômicos e injuriosos e aos heróis. Na Idade Média, o mundo era dividido em dois: o sério (regido pela Igreja e Estado) e o cômico (constituído pelo povo). De acordo com Bakhtin (1999, p. 05), o riso cômico da Idade média, se ignorado ou subestimado, prejudicaria “o quadro evolutivo histórico da cultura européia nos séculos seguintes” (Andrade, 2017, p. 55).

Depreende-se, com a leitura do excerto, que a cultura cômica popular se instaura como um movimento contra-hegemônico, servindo de instrumento de representatividade das camadas populares na busca pela valorização de suas idiossincrasias.

Nesse contexto, o *Stand up* tem como essência temas relacionados à realidade popular, objetivando o engajamento social. Desse modo: “[...] a escolha do tema deve ser feita com base não só nos acontecimentos vivenciados pelo comediante no dia a dia, mas também em informações veiculadas em outros gêneros, que circulam na sociedade, sobre política, cultura, entretenimento, saúde, etc.” (Andrade, 2017, p. 110).

Após ter feito a escolha do tema, o comediante faz sua apresentação para a plateia, sendo que um detalhe de suma importância é o fato de que “[...] o comediante deve estar de ‘cara limpa’, valendo-se apenas de um microfone, sem nenhum outro recurso de cenário” (Andrade, 2017, p. 44). Além disso, “[...] é importante também tentar trazer sua rotina para mais perto de você o possível. Se o comediante for judeu, em algum momento fale de judeus, se for *gay*, fale sobre *gays* se for *nerd*, fale sobre ser *nerds*, etc.” (Andrade, 2017, p. 45).

As declarações anteriores confirmam a ideia de *Stand up* como manifestação da cultura popular, uma vez que objetiva apresentar ao público as especificidades culturais que permeiam e constituem determinada camada popular, buscando a autorrepresentação frente ao grupo concebido como canônico.

Dentre os diversos comediantes brasileiros que fazem uso do gênero *Stand up* de forma crítica, política e representativa, merece destaque Yuri Marçal que, por meio, principalmente, do seu canal do *youtube*, promove reflexões acerca de temáticas relacionadas a racismo, religião, política, dentre outros. Ao acessar seu canal, já se tem uma visão dos temas de suas reflexões por meio dos títulos dos vídeos, como, por exemplo: “Padrão branco”, “Senador com dinheiro da bunda”, “Tem que tomar vacina”, “Abolição da escravatura”, “Conversando com uma espírita”, “Esquerdomacho”, “Bolsonaro x Dicaprio”, “Motorista racista no *Uber*”, “Yuri Marçal não é um bom macumbeiro?”, dentre outros.

Em seu espetáculo intitulado “Ledo engano”, que foi ao ar na plataforma Netflix, em 2022, conforme mostra a Figura 9 a seguir, Marçal propicia várias reflexões, dentre as quais se destaca o racismo no Brasil.

Figura 9 - *Stand up*: Yuri Marçal

Fonte: Ledo Engano (2022, 33:34).

“Ledo engano” inicia-se com um texto poético na voz de Márcia Marçal, mãe do performer. Mãe Marcia Marçal, como é conhecida, é matriarca do *Ilé Àṣẹ̀ Olúwàiyé Ni Oya*, sendo uma das mais respeitadas ialorixás da nação queto. Destacando-se também pela organização de festas para os orixás e para a pombagira Dona Poeira, que a acompanha, Marcia Marçal idealiza e desenvolve diversos projetos sociais, dentre os quais se destacam “Olubajé” e o “Centro Cultural Biblioteca Mágica do Saber”. Ainda ganha destaque pela militância e pelo ativismo contra a intolerância religiosa em favor das religiões de matriz africana.

É nessa perspectiva de luta e representatividade que Mãe Marcia Marçal declama: “Somos todos pretos e temos nosso valor! O preto é gente! O preto tem sangue que corre na veia! O preto é resistência. Nós somos descendentes de reis e rainhas, nós somos descendentes de reis e rainhas, temos sim pretos de valores” (Ledo engano, 2022, 0:23-0:40).

Com esse preâmbulo, o público é imerso nas reflexões que seguirão as falas do comediante, falas essas que permeiam as relações de poder entre brancos e pretos. Para contextualizar tais reflexões, Marçal faz uma breve introdução:

A gente entende um pouco de história, então eu queria voltar um pouco, centenas, centenas e centenas de anos atrás, como é que foi né: os europeus invadiram o continente africano e foram saqueando diversos países, invadiram vários países, pegaram várias dessas pessoas, tá ligado? Pessoas pretas trouxeram para o Brasil, na diáspora e começou a pior época da história, que é a escravidão, as pessoas perderam sua identidade, seus nomes, suas famílias, foram separadas de suas famílias, tá ligado? Seus costumes, suas culturas, tudo, seu idioma, perderam tudo e começaram a trabalhar forçadamente aqui no Brasil, em várias partes do mundo. E anos foram se

passando, se passando, essas pessoas tentando entender ainda como é que aquilo tava acontecendo e tentando constituir família, tentando reproduzir, tentando entender o que é amor [...]. Foram se passando mais anos, foi abolida a escravidão (Ledo engano, 2022, 28:17-29:01).

Após essa contextualização, que remete à perda da identidade do negro por meio da diáspora e à busca pela compreensão de si num contexto histórico, o comediante inicia uma reflexão acerca da forma como a sociedade percebe o sujeito negro. O seguinte trecho retrata uma de suas vivências:

Eu acho difícil ser preto no Brasil, fui fazer um concurso público há um tempo atrás, e na época tava no início essa coisa de ‘sistemas de cotas’, ‘cotas raciais’ tá ligado? Falei: pô é meu direito, vou me inscrever. Fui lá me inscrevi, dei meus dados, tudo direitinho. Falei: Amigo! Vou fazer pelo sistema de cotas pra negros tá? Aí o cara: não senhor tudo bom, o senhor pode fazer, mas antes o senhor precisa comprovar que é negro. Eu: oxiii! (Ledo engano, 2022, 22:23-22:40).

Após essa fala, o comediante apresenta, por meio da performance corporal, algumas das características físicas que o definem como negro, por exemplo, a cor da pele, o formato dos lábios, dentre outros. Por meio da comédia o público é levado a refletir sobre as barreiras impostas aos negros em diversas situações, e uma dessas barreiras se constitui na necessidade de provar que é negro para ter acesso aos seus direitos.

Ao final da performance, Yuri Marçal reforça o espírito de luta e resistência que permeia sua arte: “Essas injustiças estão presentes na nossa vida e a gente tem que passar por cima, tem que ser de fato o melhor, tá ligado! Porque se alguém ainda acha que depois de tudo isso e várias outras coisas eu vou parar por aqui? Ledo engano” (Ledo engano, 2022, 50:48-51:07).

Tal afirmação corrobora os movimentos que têm como escopo a representatividade e a resistência dos grupos que foram colocados à margem, grupos esses que vivem e produzem a cultura das bordas.

Ainda nesse escopo, ao se pensar em temas como culturas das bordas, representatividade e performance faz-se oportuno citar o *Slam* Surdo, um movimento que se constitui como literatura das bordas por representar a Comunidade Surda e suas especificidades, com vistas ao reconhecimento de uma cultura que, historicamente, utiliza a performance para se autorrepresentar. De acordo com os pesquisadores Camilla Martins de Oliveira e André Bocchetti, no texto “Uma Cartografia Poética do Slam: Itinerâncias Políticas Entre Corpo e Palavra” (2022), o *Slam* tem um forte caráter de resistência, logo,

Há que se acrescentar uma guia importante nas interfaces entre corpo e palavra como visíveis no slam. Uma potência rueira, por assim dizer, que produz uma exigência ao dizer que se corporifica pela batalha: a de que ele seja mensageiro da própria resistência que lhe dá sentido. O slam não resiste apenas porque se coloca na rua; ele resiste porque declama, porque reclama diante daquilo que nela insistentemente reverbera e se reitera, seja a violência intolerável, o estado agressivo, a existência que incomoda (Oliveira; Bocchetti, 2022, p. 166-167).

Nessa seara, destaca-se o *slam* intitulado “Na língua”, de Amanda Lioli e Catharine Moreira, apresentado no *Programa Manos e Minas*, em 2016. A performance em questão corrobora a luta e a resistência da Comunidade Surda ao estabelecer um jogo entre a Língua de Sinais e a língua portuguesa. Nesse jogo, a performadora ouvinte, Amanda Lioli, representa a língua portuguesa, enquanto Catharine Moreira, que é surda, representa a Língua de Sinais. Já no início do espetáculo é apresentada a relação de poder entre ambas, assim, elas proporcionam ao espectador a oportunidade de refletir acerca da subalternidade a que, historicamente, a língua de sinais foi submetida, conforme apresenta a Figura 10 a seguir.

Figura 10 - LP e LS: Relação de poder



Fonte: Lioli; Moreira (2016b, 47:33).

Contudo, é na perspectiva de resistência que o *Slam* se desenvolve, apresentando ao público uma relação entre as línguas envolvidas, por meio de um jogo que perpassa elementos da gramática, o que elucida o *status* linguístico das línguas de sinais, bem como a poesia que emerge do encontro entre a palavra e o corpo. Em seguida, tem-se a transcrição⁹ do poema, na perspectiva da língua oral:

⁹ Utilizamos o termo transcrição para designar de registro escrito da fala oral, desenvolvida pelo performador no momento da apresentação do *Slam*, que diverge da tradução, que diz respeito à transposição da Língua de Sinais, utilizada na performance, para a língua oral.

NA LÍNGUA

Quando a palavra encontra o corpo
 A carne brota verbo
 Os ossos crescem conjugados
 A baba escorre no futuro
 A memória, pretérito imperfeito
 Cada unha uma letra
 Os cabelos, fios da gramática
 Os braços, troncos e pernas
 Oração, sem sujeito

O sujeito é dito oculto
 Pelas regras sociais
 Sufocado
 Mas é composto na verdade
 E caminha
 Cheio de verbo e vontade

Agente da passiva, não mais!
 Agora o objeto é direto
 Porque quando a palavra encontra o corpo
 A carne brota verbo

E é cabeça, é ombro, cotovelo
 Quadril, bunda, bochecha,
 Peito, órgãos internos
 Minha língua, meu corpo
 Respira e brota

Do encontro entre
 Libras e português
 Flertam os sexos gramáticos,

Brinca uma língua na outra.
 Amasso.
 O que nasce?
 POESIA (sinal feito em Libras)

Por meio do jogo entre corpo e palavra, Lioli e Moreira apresentam ao público a potencialidade das línguas de sinais: “[...] quando a palavra encontra o corpo / A carne brota verbo”. Ao pensar o ‘verbo’, numa perspectiva superficial, como indicador de uma ação, de um processo, ou ainda, de mudança de um estado, a performance em questão propicia um novo olhar acerca, não somente da língua de sinais, mas sobretudo, da poesia surda¹⁰ como elemento de resistência e afirmação das especificidades que permeiam e constituem a Comunidade Surda.

¹⁰ Termo utilizado para fazer referência à poesia produzida pela Comunidade Surda.

1.2 Literatura Surda: Corpo, performance e estética

Tendo apresentado algumas reflexões acerca de movimentos culturais representativos das bordas, neste tópico, adentraremos mais especificamente no nosso campo de estudo, ou seja, trataremos da literatura das bordas oriunda das comunidades surdas, a Literatura Surda. Ao pensar em comunidades surdas remetemo-nos a um dos principais aspectos que constituem e demarcam tais comunidades, a Língua de Sinais.

Historicamente, os surdos tiveram suas vidas marcadas por diversos estereótipos, “[...] seja através da imposição da cultura dominante, ou das representações sociais que narram o povo surdo como seres deficientes” (Strobel, 2008, p. 11), bem como pela proibição do uso daquela que viria a ser reconhecida como sua primeira língua, a Língua de Sinais, que se configura como uma língua de modalidade espacial-visual. Em sua obra intitulada *As imagens do outro sobre a cultura surda*, publicada em 2008, a autora surda Karin Strobel afirma que:

A língua de sinais é uma língua prioritária do povo surdo que é expressa através da modalidade espacial-visual. A partir da década de 1950 iniciaram-se estudos aprofundados sobre as línguas de sinais como, por exemplo, o do americano William Stokoe (1965) e, no Brasil, os ouvintes pioneiros e depois vieram os pesquisadores surdos; como, por exemplo, os ouvintes Lucinda Ferreira Brito (1986), Ronice Quadros (1995; 2004), Tanya Felipe (2002) e Lodenir Karnopp (2004) e os surdos lingüistas Ana Regina e Souza Campello (2007) e Shirley Vilhalva (2007), que proporcionaram a valorização da língua de sinais, dando-lhe status como uma língua legítima do povo surdo (Strobel, 2008, p. 46).

Contudo, o trajeto histórico até o reconhecimento da Língua de Sinais evidencia as barreiras impostas aos surdos no processo de comunicação e atuação na sociedade. Na perspectiva de Karin Strobel, em seu texto “História da Educação de Surdos” (2009), em cada tempo e espaço os surdos eram percebidos de formas diferentes. Assim, em Roma, na Idade Antiga, eram tachados como seres enfeitiçados e condenados à morte; na Grécia eram considerados inválidos e não tinham o direito de viver; já no Egito eram tidos como criaturas privilegiadas, enviadas pelos deuses, eram pessoas respeitadas, porém não tinham vida ativa e nem tinham acesso à educação.

Os filósofos Sócrates e Aristóteles também trouxeram à tona reflexões sobre as pessoas surdas: enquanto o primeiro reconheceu que, com a falta da voz ou da língua, a pessoa teria a apontação e os gestos como meio de comunicação, o segundo acreditava que, como os surdos não falavam, conseqüentemente, não tinham inteligência; e ainda acreditava

ser um absurdo a possibilidade de ensinar o surdo a falar.

A autora citada ainda ressalta que na Idade Média, os “[...] surdos eram proibidos de receber a comunhão porque eram incapazes de confessar seus pecados, também haviam decretos bíblicos contra o casamento de duas pessoas surdas [...], existiam leis que proibiam os surdos de receberem heranças” (Strobel, 2009, p. 19).

Ao evidenciar essas perspectivas acerca do surdo, penalizados ou endeusados, torna-se oportuno trazer à tona os modos de controle de indivíduos, praticados na Idade Média, modos esses apresentados por Michel Foucault na “Aula de 15 de janeiro de 1975”, texto publicado na obra *Os anormais* (2001). Na aula em questão, Foucault propõe uma reflexão acerca do processo de exclusão de indivíduos considerados anormais (loucos, doentes, criminosos, crianças, pobres, etc.), por meio de mecanismos de poder, dentre os quais se destacam a “exclusão da lepra” e a “inclusão do pestífero”. O primeiro modo de controle tinha como objetivo a purificação da comunidade, dessa forma,

A exclusão da lepra era uma prática social que comportava primeiro uma divisão rigorosa, um distanciamento, uma regra de não-contato entre um indivíduo (ou um grupo de indivíduos) e outro. Era, de um lado, a rejeição desses indivíduos num mundo exterior, confuso, fora dos muros da cidade, fora dos limites da comunidade. Constituição, por conseguinte, de duas massas estranhas uma à outra. E a que era rejeitada, era rejeitada no sentido estrito nas trevas exteriores (Foucault, 2001, p. 54).

Nesse modelo era possível observar o apagamento social do indivíduo, por meio da retirada de seus poderes jurídicos e políticos, e de práticas de rejeição, o que se aproxima às práticas de marginalização da contemporaneidade. Logo após o desaparecimento desse modo de controle social, foi retomado o modelo da “inclusão do pestífero” que, segundo Foucault, “[...] não era o território confuso para o qual se repelia a população da qual a cidade devia se purificar. Esse território era objeto de uma análise sutil e detalhada, de um policiamento minucioso” (Foucault, 2001, p. 57). Nesse modelo, a cidade em estado de peste deveria ficar em quarentena e para isso era organizada em regiões que eram constantemente vigiadas e inspecionadas, com o objetivo de controlar e registrar o quantitativo de pessoas doentes e não doentes; após esse processo, era feita a intervenção. Foucault (2001) assim se refere a modelo em questão:

Não se trata de uma exclusão, trata-se de uma quarentena. Não se trata de expulsar, trata-se ao contrário de estabelecer, de fixar, de atribuir um lugar, de definir presenças, e presenças controladas. Não rejeição, mas inclusão.

Vocês estão vendo que não se trata tampouco de uma espécie de demarcação maciça entre dois tipos, dois grupos de População: a que é pura e a que é impura, a que tem lepra e a que não tem. Trata-se, ao contrário, de uma série de diferenças sutis, e constantemente observadas, entre os indivíduos que estão doentes e os que não estão. Individualização, por conseguinte divisão e subdivisão do poder, que chega a atingir o grão fino da individualidade (Foucault, 2001, p. 57).

Tais modelos aproximam-se das visões criadas sobre pessoas surdas no decorrer da história, desse modo, a “exclusão da lepra” nos lembra do período em que o surdo era excluído da sociedade, destituído de direitos políticos, jurídicos e até humanos; já a “inclusão do pestífero” remete às relações de poder demarcadas entre surdos e ouvintes, que tinham como parâmetro o grau de audição, quesito este que individualizou as pessoas surdas que, a partir dele, podiam ou não exercer seus direitos.

Retomando a história dos surdos, ainda na Idade Média, na Itália, monges beneditinos começaram a utilizar sinais como forma de comunicação entre eles, objetivando não violar os votos de silêncio que faziam. Tal fato fez emergir reflexões sobre o uso de sinais para a comunicação com surdos.

Na Idade Moderna, passou-se a reconhecer a importância da escrita para o desenvolvimento da aprendizagem dos surdos. Na Espanha, foi instituída a primeira escola para surdos e, posteriormente, na França, o abade Charles Michel de L’Epée (1712-1789) deu início aos primeiros estudos acerca da Língua de Sinais, por meio de “[...] combinações de língua de sinais e gramática francesa sinalizada denominado de ‘Sinais metódicos’” (Strobel, 2009, p. 22), além de fundar a primeira escola pública para surdos, denominada “Instituto para Jovens Surdos e Mudos de Paris”. A partir de então, a Língua de Sinais começou a ser estruturada e disseminada pelo mundo.

No Brasil, em 1857, foi fundada a primeira escola para surdos, no Rio de Janeiro, em decorrência do convite feito por Dom Pedro II ao professor surdo francês Eduard Huet, convite este que objetivava abrir uma escola para pessoas surdas. O “Imperial Instituto dos Surdos-Mudos”, agora denominado Instituto Nacional de Educação de Surdos – INES, foi implantado por meio da Lei nº 939 no dia 26 de setembro. “Foi nesta escola que surgiu, da mistura da língua de sinais francesa com os sistemas já usados pelos surdos de várias regiões do Brasil, a LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais)” (Strobel, 2009, p. 24).

No contexto mundial, várias eram as iniciativas para o reconhecimento das línguas de sinais, não apenas para comunicação, mas principalmente para o processo de ensino de surdos. Contudo, em 1880, realizou-se o Congresso Internacional de Surdo-Mudez, em Milão

(Itália), no qual correntes defensoras de metodologias orais para o ensino de surdos intencionavam proibir o uso da Língua de Sinais, como comprova o texto a seguir: “Na ocasião de votação na assembléia geral realizada no congresso todos os professores surdos foram negados o direito de votar e excluídos, dos 164 representantes presentes ouvintes, apenas 5 dos Estados Unidos votaram contra o oralismo puro” (Strobel, 2009, p. 26).

Tal fato foi um marco na história dos surdos, uma vez que “[...] foi deliberado que apenas a língua oral de seu país deveria ser aprendida, atribuindo à Língua de Sinais o estatuto de língua inferior” (Duarte, 2013, p. 1723). Dessa maneira, os estudos acerca da língua em questão ficaram estagnados durante quase cem anos.

No entanto, mesmo sendo proibido o uso da Língua de Sinais, pelos surdos, estes, ao se encontrarem nas escolas, que funcionavam em regime de internato, utilizavam essa língua de forma velada, o que impulsionou a retomada de pesquisas acerca da estrutura linguística da mesma. Finalmente, em 1960,

Willian Stokoe publicou “Language Structure: na Outline of the Visual Communication System of the American Deaf” afirmando que ASL é uma língua com todas as características da língua oral. Esta publicação foi uma semente de todas as pesquisas que floresceram nos Estados Unidos e na Europa (Strobel, 2009, p. 27).

Com essa publicação, Willian Stokoe passou a ser conhecido, mundialmente, como o ‘pai das línguas de sinais’, e seus estudos propiciaram o reconhecimento do *status* linguístico das mesmas, corroborando a ideia de que

[...] as línguas de sinais podiam ser comparadas às línguas orais em complexidade, singularidade, expressividade e função estética. As línguas de sinais dão a seus usuários possibilidades de exprimir ideias abstratas, múltiplas, sutis, em discussões no campo da filosofia, literatura, política, além de assuntos da atualidade e da mais variada gama de temas, construindo estórias, poesias, estruturando o teatro e o humor, como fazem as línguas orais (Duarte, 2013, p. 1726).

Nesse sentido, as línguas de sinais, pensadas inicialmente como parte de uma metodologia que facilitaria o processo de ensino e aprendizagem do aluno surdo, passam a ser concebidas como característica intrínseca ao Sujeito Surdo. Karin Strobel (2008), ao trazer à tona reflexões sobre a Cultura Surda, apresenta a seguinte perspectiva:

A língua de sinais é uma das principais marcas da identidade de um povo

surdo¹¹, pois é uma das peculiaridades da cultura surda, é uma forma de comunicação que capta as experiências visuais dos sujeitos surdos, sendo que é esta língua que vai levar o surdo a transmitir e proporcionar-lhe a aquisição de conhecimento universal (Strobel, 2008, p. 44).

Dessa forma, a língua em questão passa a ser reconhecida como principal artefato da Comunidade Surda que, em consonância com os demais artefatos, constitui e vivifica a Cultura Surda. Karin Strobel, em sua obra *As imagens do outro sobre a cultura surda* (2008), apresenta ao leitor os artefatos que constituem essa cultura, sendo eles: Linguístico, Experiência Visual, Familiar, Literatura Surda, Vida Social e Esportiva, Artes Visuais, Política e Material. Evidenciaremos, aqui, os artefatos: Linguístico, Experiência Visual, Literatura Surda e Artes Visuais, pela afinidade que esses artefatos apresentam em relação à pesquisa por nós estabelecida.

O artefato Linguístico diz respeito à utilização de uma língua por um determinado grupo, com o intuito de promover a comunicação entre aqueles que vivem e constituem determinada cultura. Nesse sentido, a Cultura Surda tem como principal marca o artefato Linguístico, que compreende o uso da Língua de Sinais em detrimento da língua oral. Ao falar sobre esse artefato, a pesquisadora surda Karin Strobel esclarece:

[...] a língua de sinais é um aspecto fundamental da cultura surda. No entanto incluem também os gestos denominados “sinais emergentes” ou “sinais caseiros” dos sujeitos surdos de zonas rurais ou sujeitos surdos isolados de comunidades surdas que procuram entender o mundo através dos experimentos visuais e se procuram comunicar apontando e criam sinais, pois não tem conhecimentos de sons e de palavras (Strobel, 2008, p. 44).

Em suas pesquisas, Strobel evidencia a Língua de Sinais como principal especificidade da Cultura Surda, uma vez que essa língua, de modalidade gesto-visual, possibilita ao Sujeito Surdo comunicar-se de maneira efetiva, assim como os ouvintes comunicam-se por meio da língua oral. Na citação, Strobel chama a atenção para o fato de que os surdos podem se comunicar por meio de sinais, que fazem parte do sinalário¹², bem como por meio de sinais “emergentes” ou “caseiros”. Tal informação nos remete ao fato de que os surdos, assim como os ouvintes, desenvolvem sua primeira língua a partir do contato com seus pares; quando não

¹¹ A pesquisadora surda Karin Strobel define povo surdo como “[...] grupo de sujeitos surdos que usam a mesma língua, que têm costumes, história, tradições comuns e interesses semelhantes” (Strobel, 2008, p. 30). Já a comunidade surda, não compreende somente “[...] sujeitos surdos, há também sujeitos ouvintes - membros de família, intérpretes, professores, amigos e outros - que participam e compartilham os mesmos interesses em comuns em uma determinada localização” (Strobel, 2008, p. 31).

¹² “Sinalário: conjunto de expressões que compõe o léxico de uma determinada língua de sinais” (Stumpf, 2005, p. 36).

há o contato com usuários da Língua de Sinais, são convencionados sinais para que a comunicação ocorra naquele determinado território.

Com o exposto, podemos depreender que há uma diferença entre ‘sinal’ e ‘sinal caseiro ou emergente’, ou seja, enquanto o primeiro é regido por regras gramaticais, o segundo é convencionado para atender uma demanda comunicacional.

Dessa forma, a Língua de Sinais, constituída por sinais, pode ser analisada sob a ótica da linguística, assim como qualquer outra língua, por meio dos estudos dos parâmetros das Línguas de Sinais. São eles: Configuração de Mãos; Ponto de Articulação; Movimento; Orientação e Expressão Facial e/ou Corporal (Expressão Não-Manual). Para uma melhor compreensão acerca desses parâmetros, as pesquisadoras Tanya Felipe e Myrna Monteiro, em seus trabalhos sobre a gramática das Línguas de Sinais, asseguram que:

Os sinais são formados a partir da combinação do movimento das mãos com um determinado formato em um determinado lugar, podendo este lugar ser uma parte do corpo ou um espaço em frente ao corpo. Estas articulações das mãos, que podem ser comparadas aos fonemas e às vezes aos morfemas, são chamadas de parâmetros (Felipe; Monteiro, 2006, p. 21),

Dentre os parâmetros citados, merece destaque a Expressão Facial e/ou Corporal (Expressão Não-Manual), uma vez que esse elemento é inerente à comunicação humana; por meio das expressões o sujeito transmite ao seu interlocutor seus sentimentos, suas emoções, intenções, sendo que, nas Línguas de Sinais, tais expressões têm um papel fundamental para que a mensagem seja produzida de forma coerente.

As pesquisadoras da gramática da Língua Brasileira de Sinais, Ronice Muller de Quadros, Aline Lemos Pizzio e Patrícia Luiza Ferreira Rezende, estabelecem a divisão das expressões faciais em dois importantes grupos: as expressões afetivas e as expressões gramaticais. Elas explicam:

As primeiras são utilizadas para expressar sentimentos (alegria, tristeza, raiva, angústia, entre outros) e podem ou não ocorrer simultaneamente com um ou mais itens lexicais [...], não são exclusivas das línguas de sinais. Nas línguas faladas, as pessoas também expressam suas emoções por meio de expressões faciais. Já as expressões gramaticais, estão relacionadas a certas estruturas específicas, tanto no nível da morfologia quanto no nível da sintaxe e são obrigatórias nas línguas de sinais em contextos determinados (Quadros; Pizzio; Rezende, 2008, p. 3).

Apresentadas as especificidades que definem as expressões afetivas e as expressões

gramaticais nas Línguas de Sinais, podemos depreender que as expressões afetivas se tornam primordiais no processo de criação artística. Dessa forma, um poema em Língua de Sinais “[...] depende muito menos de sinais manuais, e mais de elementos não manuais - expressões faciais, olhar, movimento do corpo, espaço, velocidade, ritmo – para criar mais sensações e imagens e menos fatos” (Sutton-Spence, 2021, p. 139). A fala em questão é corroborada pelas imagens nas Figuras 11 e 12 que seguem:

Figura 11 – Expressões Não-Manuais: Construção estética I



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:07).

Figura 12 – Expressões Não-Manuais: Construção estética II



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:57).

Assim, as expressões não-manuais, ou seja, as expressões que emergem da face e do corpo, na perspectiva da função afetiva, tornam-se elementos intrínsecos ao processo de criação da arte visual surda, merecendo destaque o teatro e o *Slam Surdo*, que fazem uso de

tais expressões para construir a estética da obra.

Após a explanação sobre o artefato Linguístico, nos deteremos no artefato Experiência Visual, que diz respeito à principal forma de apreensão do que é exterior ao surdo, ou seja, que corresponde ao canal de recepção de informações e compreensão, pois, enquanto os surdos recebem e compreendem informações através da visão, os ouvintes utilizam a audição. Tendo em vista alguns recursos que não procedem da oralidade, tem-se, na experiência visual, a utilização da expressão facial e corporal.

Conforme falado anteriormente, tal recurso tem forte potencial, uma vez que oportuniza ao sujeito ratificar a ideia transmitida. Assim,

Por exemplo, para constituir tipos de frases na oralidade, percebe-se quando a frase está na forma afirmativa, exclamativa, interrogativa, negativa ou imperativa através da entonação da voz; no caso de língua de sinais precisamos estar atento a expressões facial e corporal que são feitas simultaneamente com certos sinais ou com toda a frase (Strobel, 2008, p. 43).

A experiência visual torna-se um dos principais elementos no processo de comunicação das pessoas surdas, já que é por meio da visão que o surdo é levado a compreender o contexto em que se encontra inserido. O uso da expressão facial e corporal ganha ainda mais espaço em produções literárias sinalizadas, como, por exemplo, em performances e *Slams*, em que Surdos lançam mão de tal recurso para construir sentidos na poesia.

No contexto da manifestação artística, Strobel apresenta o artefato cultural Artes Visuais, que possibilita evidenciar as emoções, as histórias, a cultura e a subjetividade, elementos esses que constituem a existência do povo surdo. Nas palavras da autora:

Tem muitos surdos artistas que fazem desenhos, pinturas, esculturas e outras manifestações artísticas com a extensão beleza, equilíbrio, harmonia e revoltas com muitas discriminações sofridas pelo povo surdo. Como exemplo, há muitas pinturas e esculturas lindas que os artistas surdos produzem em língua de sinais, cenas de opressões ouvintistas¹³ e outros. [...] Concluiu-se que os sujeitos surdos se identificam com pinturas com artefatos culturais do povo surdo e também fazem comparações de diferenças culturais (Strobel, 2008, p. 66).

¹³ Ouvintista (ouvintismo) – Trata-se de “[...] um conjunto de representações dos ouvintes a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e narrar-se como se fosse ouvinte. Nessa perspectiva é que acontecem as percepções do ser deficiente, [...] percepções que legitimam as práticas terapêuticas” (Skliar, 1998, p. 15).

O campo das artes visuais é, para os Surdos, um território seguro e frondoso, uma vez que potencializa o uso da experiência visual. Na produção artística oriunda das artes visuais o Surdo representa sua perspectiva frente aos acontecimentos históricos que marcaram a trajetória dos surdos, objetivando a construção de reflexões pela sociedade, seja esta surda ou ouvinte.

Dentre as manifestações da arte visual surda, destaca-se o teatro, território onde “[...] a expressão através das feições, corpo e língua de sinais é constantemente praticada pelos sujeitos surdos, por isto eles têm grande talento para expressar as suas identidades culturais através de desenhos no ar: as poesias, as narrativas e as cotações das histórias” (Strobel, 2008, p. 59).

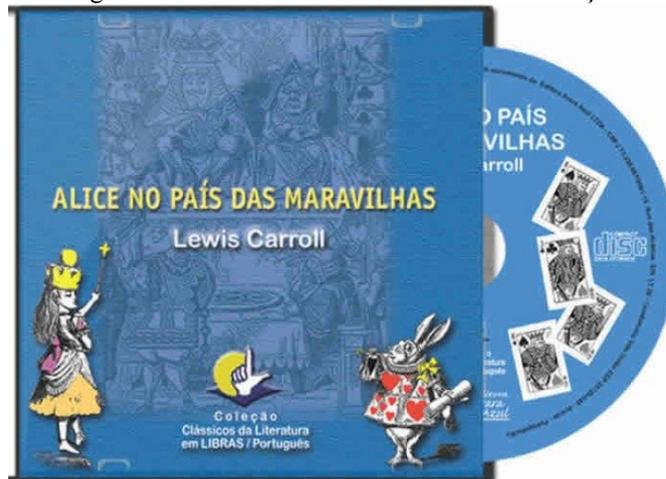
Ao pensar sobre o uso da expressão facial e corporal pelos surdos, podemos nos remeter à Literatura Surda, que é um dos artefatos culturais apresentados por Karin Strobel, quando afirma que tal literatura “[...] também envolve as piadas surdas que exploram a expressão facial e corporal, o domínio da língua de sinais e a maneira de contar piada naturalmente. São consideradas extraordinárias na comunidade surda” (Strobel, 2008, p. 59).

A literatura oriunda da Comunidade Surda, além de ser um entretenimento, tem a função de traduzir as memórias dos povos surdos, uma vez que propicia, por meio de poesia, piadas, fábulas, contos, romances, lendas, *Slams* e outras manifestações, a representação dos Sujeitos Surdos em diversos espaços e tempos.

No contexto brasileiro, estudos acerca da Literatura Surda apresentaram três formas de produção literária: tradução, adaptação e criação. A “tradução”, ainda que de forma superficial, diz respeito à substituição de signos linguísticos de uma língua para signos de outra língua, ou seja, “[...] consiste em partir, por exemplo, de histórias infantis em língua oral e expressá-las em Língua de Sinais, tendo como objetivo levar construções literárias da comunidade ouvinte ao conhecimento dos surdos, favorecendo a acessibilidade no contexto literário” (Santos, 2021, p. 41).

Podemos citar como exemplo desse tipo de produção as obras *Alice no país das maravilhas* (2002) e *Iracema* (2002), apresentadas nas Figuras 13 e 14.

Figura 13 – *Alice no País das Maravilhas*: tradução



Fonte: Editora Arara Azul (2022).

Figura 14 – *Iracema*: tradução



Fonte: Editora Arara Azul (2022).

Além das citadas, várias são as traduções publicadas pela Editora Arara Azul, que tem como foco principal estimular e disseminar pesquisas na área da Língua de Sinais, possibilitando o reconhecimento e a valorização da Cultura Surda.

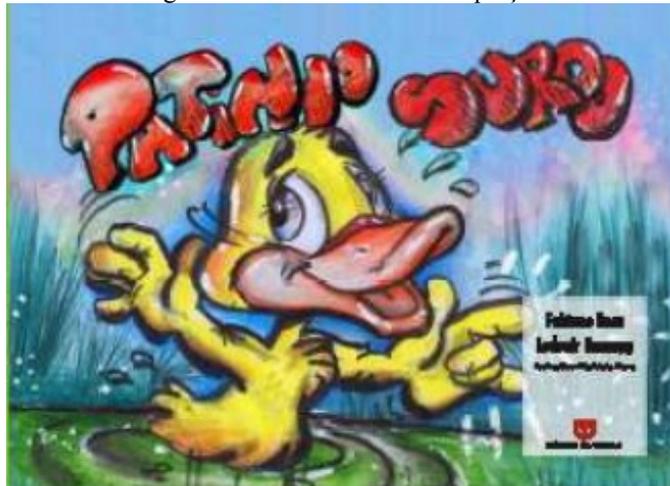
A Literatura Surda também pode ser encontrada sob a forma de “adaptação”, em que enredos, tidos como canônicos, passam por um processo de modificação no próprio enredo, nos personagens, no espaço ou no tempo, inserindo, nesses aspectos, as especificidades que permeiam a Cultura Surda. A Literatura Surda adaptada tem como principal intuito

[...] empoderar a Comunidade Surda, valorizando a Cultura Surda, a LIBRAS, etc. Em todos esses livros, os personagens principais são surdos e o enredo da história muda um pouco. Os autores desses livros conhecem os clássicos da literatura mundial, reconhecem nessas histórias valores culturais e realizam adaptação para Cultura Surda, de forma que o discurso traz representações sobre os surdos. De modo semelhante, seria possível realizar

adaptações de vários gêneros literários, assim transformando as histórias já conhecidas (Mourão, 2011, p. 54).

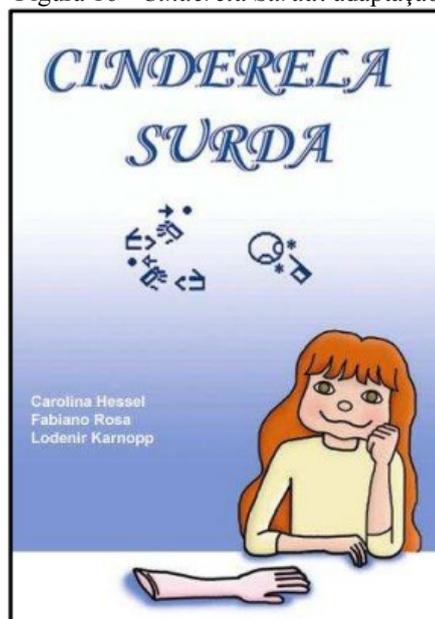
Nessa perspectiva, diversos são os materiais literários que podem exemplificar essa produção, dentre eles: *Patinho Surdo* (2005) e *Cinderela Surda* (2003), que foram criados a partir da adaptação dos clássicos *O Patinho Feio* e *Cinderela*. Os materiais adaptados podem ser apreciados nas Figuras 15 e 16.

Figura 15 - *Patinho Surdo*: adaptação



Fonte: Rosa; Karnopp (2005).

Figura 16 - *Cinderela Surda*: adaptação



Fonte: Hessel; Karnopp; Rosa (2003).

Nas duas obras adaptadas é possível identificar, claramente, os traços da Cultura

Surda: em *Patinho Surdo* (2005), o personagem principal passa a ter como característica marcante o fato de ser surdo, e não a aparência física, como no enredo clássico, e desse modo, suas relações familiares e sociais são permeadas pela presença da Língua de Sinais e da Cultura Surda. Já em *Cinderela Surda* (2003), o sapatinho de cristal dá lugar à luva, elemento chave na história, uma vez que Cinderela tem como uma de suas principais especificidades o fato de não ouvir, assim como o príncipe. Por conseguinte, as narrativas, *Patinho Surdo* (2005) e *Cinderela Surda* (2003), têm como foco a representação da Cultura Surda e a forma de vida das pessoas que constituem e vivem essa cultura, que são permeadas pela Língua de Sinais e pela apreensão do mundo por meio da visão.

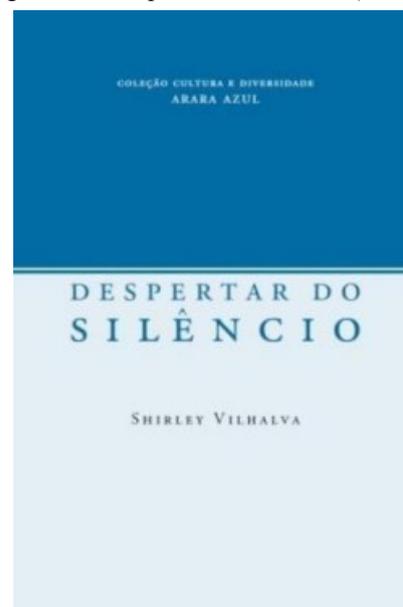
A outra forma em que a Literatura Surda pode ser encontrada denomina-se “criação”. Nessa forma, as produções literárias inéditas, apesar de já existirem e fazerem parte da Cultura Surda, foram impulsionadas por meio do reconhecimento e da disseminação das Línguas de Sinais. A partir do momento em que as Comunidades Surdas passaram a ter seu direito linguístico efetivado, emergiu um campo propício para a criação literária representativa do Surdo e da Cultura Surda. Tais criações correspondem a produções “[...] originais que trazem à tona as idiossincrasias do povo surdo e da Comunidade Surda, o que propicia espaços de fala para esses sujeitos que até então sofriam o apagamento sociocultural” (Santos, 2021, p. 44). Como exemplos dessa literatura têm-se as obras: *Mamadu: o herói surdo* (2007) e *Despertar do Silêncio* (2004), representadas a seguir, na Figura 17 e na Figura 18.

Figura 17 - *Mamadu: o herói surdo* (2007)



Fonte: Morgado (2007).

Figura 18 - *Despertar do Silêncio* (2004)



Fonte: Editora Arara Azul (2022).

A primeira apresenta como personagem principal um menino que nasceu surdo em uma família de ouvintes, viveu o processo de isolamento no contexto familiar e social, até encontrar a si mesmo por meio da Língua de Sinais e, a partir de então, passou a se reconhecer como sujeito ativo na sociedade. Já a segunda obra corresponde a uma autoficção, em que a autora surda Shirley Vilhalva, por meio da personagem narradora, que leva o mesmo nome, apresenta ao leitor o desenvolvimento pessoal de uma mulher que nasceu surda em meio à família de ouvintes. A história da personagem, por metonímia, pode ser vista como a representação da história dos surdos, uma vez que evidencia as lutas, dificuldades e conquistas que dizem respeito não somente a uma pessoa, mas a todo o povo surdo.

Além das produções citadas como criação, temos ainda as produções da autora e poeta surda Ly Neves, que é uma ativista dos direitos da mulher e também do respeito às diferenças sexuais, dentre seus trabalhos merece destaque a obra intitulada *Contos da Ly* (2016), na qual a autora apresenta seu cotidiano a partir de crônicas, que evidenciam as perspectivas da sociedade acerca de temáticas como surdez e diversidade sexual.

Expostas a tradução, adaptação e criação, como formas de produção literária da Comunidade Surda, depreendemos que a literatura oriunda da Comunidade Surda pode se estabelecer por meio da escrita ou da sinalização.

Entretanto, apesar da dificuldade em definir categorias ou conceitos nesse contexto literário, podemos destacar termos, como “Literatura Surda” e “Literatura em Língua de Sinais” que, segundo a pesquisadora Rachel Sutton-Spence, têm especificidades que as definem. Na percepção da autora: “Podemos dizer, de forma breve, que a literatura surda é da comunidade surda e das pessoas surdas, já a literatura em língua de sinais é produzida na língua das pessoas surdas, lembrando que a literatura surda nem sempre está produzida em língua de sinais” (Sutton-Spence, 2021, p. 26).

Estudos recentes apontam uma perspectiva em ascensão em relação às produções literárias das Comunidades Surdas, tendo em vista o caráter performativo da Língua de Sinais. Nesse contexto, o termo ‘performativo’ corrobora o pensamento exposto pelo filósofo e estudioso da linguagem, John Langshaw Austin (1970), quando este afirma que o termo é utilizado para designar as locuções verbais que não apenas dizem alguma coisa, mas de fato a realizam.

Sendo a Língua de Sinais de modalidade visual-gestual, no Brasil, a pesquisadora Rachel Sutton-Spence, em sua obra *Literatura em Libras*, publicada em 2021, pela Editora Arara Azul, reserva um espaço para reflexões acerca do termo “Literatura em Libras”,

fazendo referência a produções literárias que emergem a partir do uso da performance corporal e da Língua de Sinais. Nas palavras da pesquisadora, a Literatura em Libras

[...] pode se referir a poemas, contos, piadas, jogos e outras formas de arte criativas feitas em Libras que são culturalmente valorizadas. A literatura produzida em Libras é uma forma linguística de celebrar a vida surda e a língua de sinais. Embora tenha as suas origens na língua de sinais cotidiana, essa língua mudou e se destaca por ser “diferente”. Conforme afirma a pesquisadora norte-americana Heidi Rose (2006), a literatura em qualquer língua de sinais mescla a língua, as imagens visuais e a dança, sendo uma mistura de sinais e gestos, uma literatura do corpo e uma literatura de performance (Sutton-Spence, 2021, p. 26).

Nesse sentido, a literatura em Língua de Sinais tem como principal aspecto constitutivo o uso do espaço e do corpo, elementos esses que são inerentes ao processo comunicativo das pessoas surdas, tendo em vista que as Línguas de Sinais e as línguas orais diferem-se pela modalidade na qual a conversação ocorre: enquanto a primeira é visual gestual, a segunda é oral auditiva.

Sendo assim, as produções literárias das Comunidades Surdas evidenciam-se a partir, principalmente, de performances corporais, que se configuram como elementos inerentes ao processo de comunicação. Dessa forma, na literatura surda performática, o corpo torna-se parte integrante e indissociável do produto literário. Em outras palavras:

A literatura surda em língua de sinais se realiza, normalmente, na modalidade sinalizada e muitos elementos dessa forma de arte são fundamentados no fato daquela ser uma literatura visual “de performance” e “do corpo”, que existe apenas quando uma pessoa a apresenta. Assim, é quase impossível separar o corpo do artista do texto da narrativa ou do poema (Sutton-Spence, 2021, p. 62).

Tal como na conversação por meio da Língua de Sinais, torna-se imprescindível a utilização de expressões corporais e não-manuais (expressões faciais), juntamente com os sinais, para que a construção de sentidos se efetive, nas narrativas literárias sinalizadas; tais expressões, que têm o corpo como suporte, desenvolvem papel indispensável para a construção da estética, e dessa forma, vários elementos performativos são utilizados, conforme expõe Sutton:

Movimentos de cabeça, abertura do olhar e o posicionamento deste são utilizados de diversas maneiras para engajar o público na performance do texto estético e são uma parte muito importante da sinalização estética. A

abertura do olhar frequentemente mostra emoção e a direção dele pode mostrar movimento e espaço. Por ser o exagero um importante elemento de entretenimento na sinalização estética, os elementos não manuais são com frequência exagerados (Sutton-Spence, 2021, p. 62).

Nas performances produzidas pelas Comunidades Surdas, as expressões corporais e faciais ganham lugar de destaque, não somente por comporem a estrutura gramatical da língua em uso, ou seja, a Língua de Sinais, mas também, e sobretudo, por propiciarem a construção estética da narrativa, mediante a presença de movimentos do corpo e do olhar, estabelecendo sentidos no fazer performático.

Como exemplo da função estética exercida pelo movimento corporal e pelas expressões faciais, podemos citar o *Slam* intitulado *Pequeno Manual da Cultura Surda* (2017), apresentado no *Programa Manos e Minas*, pelos poetas Catharine Moreira e Cauê Gouveia. Na performance em questão, os performers, ela surda e ele ouvinte, fazem uso de expressões corporais e faciais com o objetivo de instituir a estética na performance, conforme apresentado nas Figuras 19, 20 e 21 a seguir.

Figura 19 - Movimento corporal: Marcação do espaço



Fonte: Moreira; Gouveia (2017, 0:33).

Figura 20 - Expressão facial: O olhar para aproximação com o público



Fonte: Moreira; Gouveia (2017, 0:51).

Figura 21 - Expressão facial: Intensificação de sentimento



Fonte: Moreira; Gouveia (2017, 1:25).

É possível observar, nas figuras apresentadas, que os performers fazem uso do movimento corporal, quando braços e mãos se unem para determinar um espaço imaginário, paralelo ao real, visto pelo espectador; e fazem uso da expressão facial, por meio da qual os olhos quebram a quarta parede e estabelecem o contato com o público, confirmando a demarcação da emoção e do sentimento que permeia e dá vida à performance.

Tendo em vista o que foi exposto, a pesquisadora surda Marianne Rossi Stumpf afirma que “A expressão facial e os movimentos do corpo são muito importantes para as línguas de sinais” (Stumpf, 2005, p. 58). E pensando na Literatura Surda, o movimento corporal e a

expressão facial podem ser vistos como elementos essenciais para a construção da estética, uma vez que apresentam um outro espaço, assim, o espectador é remetido para fora daquele contexto que lhe é visível e, por meio da imaginação, é levado a refletir acerca das especificidades que permeiam e engendram a Cultura Surda.

É possível dizer, então, que “[...] o movimento da performance assume ativamente o espaço e o tempo, retoma-os em sua significação mais essencial. Ao observar os gestos do performer, [o espectador] assume-os como parte possível de seu comportamento e reflete sobre eles” (Tinoco, 2009, p. 241).

Dessa maneira, a Literatura Surda performática, fortemente marcada pela linguagem visual, que é inerente ao processo comunicativo das pessoas surdas, se estabelece como território fecundo de estética, uma vez que, por meio do corpo e suas expressões, propicia ao espectador o estranhamento, a reflexão.

Sob a ótica da linguagem visual como elemento que subjaz o processo de expressão e apreensão de mundo pelos sujeitos surdos, a pesquisadora em Literatura em Língua de Sinais, Sutton-Spence, afirma que:

A experiência corporal das pessoas surdas é, na maioria, de visão e de tato ao invés de som, e a linguagem estética da literatura destaca isso. Já falamos que a Libras artística e literária nos poemas, nas narrativas, no teatro e até nas piadas, centra-se na linguagem estética visual. A linguagem estética apela aos sentidos e por meio dela o artista surdo busca criar uma experiência para o seu público, em vez de apenas afirmar algo ou dar uma informação (Sutton-Spence, 2021, p. 55).

Em suma, as linguagens corporal e visual, como principais premissas de expressão e apreensão de mundo pelas pessoas surdas, deixam de ser vistas como meros elementos de comunicação e informação, passando a ser reconhecidas como elementos constitutivos da estética da Literatura Surda performática.

1.3 Slam: A perspectiva surda em cena

Ao refletir acerca das possíveis formas nas quais o teatro se concretiza, o professor, pesquisador e diretor Luiz Humberto Martins Arantes (2009) observa que Raymond Williams destacou-se como pesquisador desse campo de estudo, dentre outros motivos, por fazer “[...] análises que combinaram a interpretação do texto na sua relação com o contexto e vice versa, não deixando de ressaltar a importância da aproximação entre o literário e o performático, ou

seja, as possibilidades de cena que são inerentes a todo texto teatral” (Arantes, 2009, p. 87).

A partir do exposto sobre as possibilidades de cena e do uso da performance para a construção de sentidos, buscaremos uma aproximação entre as discussões que permeiam a performance e as produções da Literatura Surda performática, em especial, a denominada *Slam*, uma vez que ambas possuem alguns pontos em comum, dentre eles, o uso do corpo, da voz e do espaço.

A Literatura Surda emerge das Comunidades Surdas, comunidades essas que se constituem em territórios não hegemônicos, logo, podemos definir tal literatura como produto da cultura das bordas, fazendo referência à ideia apresentada pela pesquisadora Jerusa Ferreira, já citada anteriormente.

Diante disso, as produções no campo da Literatura Surda compreendem, principalmente, as narrativas de surdos, e ouvintes, que têm como tema a valorização da Língua de Sinais, a constituição identitária, a Cultura Surda e o empoderamento do Sujeito Surdo.

No entendimento de Lodenir Becker Karnopp, professora e pesquisadora da Língua de Sinais e da Cultura Surda, a Literatura Surda diz respeito “[...] a produção de textos literários em sinais, que traduz a experiência visual, que entende a surdez como presença de algo e não como falta que possibilita outras representações de surdos e que considera as pessoas surdas como um grupo linguístico e cultural diferente” (Karnopp, 2010, p. 161).

Dessa forma, a Literatura Surda é concebida como artefato cultural que proporciona ao indivíduo surdo a percepção de mundo e de si próprio. No Brasil, destacam-se três tipos de produções literárias que emergem da comunidade surda: tradução, adaptação e criação, conforme evidenciado anteriormente. Contudo, utilizaremos os conceitos de Literatura Surda impressa e Literatura Surda performática propostos pela professora Cynthia Peters, da University Gallaudet¹⁴, em suas pesquisas acerca da Literatura Surda norte-americana, uma vez que tais conceitos propiciarão reflexões mais contundentes para esta pesquisa.

Segundo Peters (2000), a literatura impressa compreende materiais impressos escritos em inglês, língua convencional à qual os surdos foram expostos nas escolas que frequentavam, com isso, tiveram contato com a literatura inglesa e puderam conhecer autores ouvintes e suas histórias, bem como desenvolver conhecimentos acerca da cultura dos ouvintes. Essa modalidade usa a língua escrita como estratégia de produção literária, objetivando evidenciar a Cultura Surda e suas idiossincrasias.

¹⁴ Localizada em Washington (EUA), é a primeira escola para surdos do mundo, fundada em 1854. No âmbito da universidade a primeira língua é a Língua de Sinais Americana (ASL).

A partir desses conhecimentos, os surdos norte-americanos deram início ao processo de criação literária, escrevendo suas narrativas e poesias em inglês, o que permitiu o surgimento da Literatura Surda performática, em que os textos escritos em inglês não têm como fim somente a leitura, eles passam a ter como foco principal a sinalização.

A respeito desse assunto, Peters faz o seguinte comentário:

Dessa forma, as produções em ASL são disseminadas. No processo, elas geralmente mudam, resultando em muitas variantes de um trabalho específico. A reprodução sem fim de variantes torna a literatura constantemente móvel e fluida. Formas de arte performativas predominam na cultura e na literatura de surdos. Como comentou o mímico surdo polonês Miko Machalski, mundialmente conhecido, em uma entrevista durante o Deaf Way, “os surdos são particularmente adequados para teatro por causa da língua de sinais e movimento”¹⁵ (Peters, 2000, p. 42). (Tradução nossa).

Dizendo de outra forma, encontra-se na literatura performática um espaço propício para as produções dos surdos, uma vez que a expressão corporal é concebida como o coração dessa manifestação.

Em um paralelo entre o narrador em língua oral e o narrador em Língua de Sinais, depreendemos que “[...] o narrador da literatura em Língua de Sinais está presente, em seu corpo e em sua alma, imprimindo sua identidade e leitura de mundo nas formas de contar suas histórias, uma vez que ele as constrói como performance, como um exercício estético do agora, da sua presença” (Benjamin apud Ramos, 2020, p. 19).

Expostas algumas especificidades acerca da Literatura Surda performática, cabe evidenciar a poesia, o Visual Vernacular e o *Slam* Surdo como categorias dessa literatura.

A poesia, no contexto da Literatura Surda, configura-se como produção da Comunidade Surda que tem como foco de evidenciação a Língua de Sinais e as especificidades da Cultura Surda, a partir de uma organização específica de sinais e expressões corporais e faciais.

Para elucidar a poesia surda, apresentamos, nas Figuras 22 e 23 a seguir, a poesia intitulada “Poesia Surda pra Sempre”, do pesquisador e professor de Língua de Sinais Rodrigo Custódio da Silva.

¹⁵ In this way, ASL productions are disseminated. In the process they often change, resulting in many variants of a particular work. The endless reproduction of variants makes the literature constantly mobile and fluid. Performative art forms predominate in Deaf culture and literature. As the world-renowned Polish deaf mime Miko Machalski commented in an interview during the Deaf Way, “Deaf people are particularly suited for theatrics because of sign language and movement (Peters, 2000, p. 42).

Figura 22 – Poesia Surda: Elementos constitutivos I



Fonte: Silva (2020, 1:17).

Figura 23 - Poesia Surda: Elementos constitutivos II



Fonte: Silva (2020, 1:18).

Em sua performance, o poeta apresenta um eu poético que é surdo e que, durante sua vida, tem suas tentativas de expressão coibidas pelos ouvintes, até que, de tanto resistir ao ouvintismo, consegue se libertar e propagar a arte poética representativa da Cultura Surda. Nas figuras expostas, podemos perceber a construção estética do poema por meio da organização estabelecida entre sinal e expressão facial e corporal.

Na Figura 22, utiliza-se o sinal de IMPLANTE COCLEAR¹⁶, indo em direção ao ouvido de forma impositiva, a outra mão tentando empurrar/afastar o sinal (e toda a representação ouvintista que ele abarca), a cabeça esquivada e a expressão facial de repúdio. Já na Figura 23, o eu poético consegue afastar o sinal de IMPLANTE COCLEAR, a cabeça começa a levantar-se e a expressão facial, de leveza, vai se abrindo.

Essa organização de elementos, inerentes ao poema surdo, propicia ao espectador a

¹⁶ Procedimento cirúrgico feito na cóclea com o objetivo de melhorar o desempenho e a percepção auditiva.

percepção acerca do período em que os surdos viviam sob a visão de reabilitação imposta pelos ouvintes, o que culminou no apagamento da Cultura Surda, bem como apresenta o processo de resistência dos povos surdos, a luta e a conquista da expressão por meio da sua língua, a Língua de Sinais.

Outra manifestação da Literatura Surda performática diz respeito ao Visual Vernacular, que surgiu entre 1960 e 1970, como estratégia de expressão corporal que aproxima a linguagem corporal à Língua de Sinais. Para explicar a origem e o conceito do Visual Vernacular, o professor e pesquisador de Literatura Surda, Carlos Antonio Fontenele Mourão, revisita a editora Miriam Nathan Lerner que, juntamente com Don Feigel, organizou o documentário *O Coração do Hidrogênio Jukebox* (2009).

No documentário em questão são apresentados capítulos com relatos de artistas que evidenciam seu papel no contexto da poesia em Língua de Sinais Americana. Dentre esses artistas destaca-se Bernard Bragg (1928-2018), ator surdo, produtor, diretor, dramaturgo e autor, co-fundador do Teatro Nacional dos Surdos que, após sua aproximação com o ator mímico francês Marcel Marceau, desenvolveu técnicas de expressão corporal. Discorrendo sobre o Visual Vernacular, Bragg afirma:

Marcel Marceau me convidou para estudar mímica com ele em Paris. Eu criei outra técnica de performance baseada em seu método. Eu desenvolvi algo que chamei de VV - é uma forma de mímica. Não é realmente uma estrutura da mímica tradicional. Eu mudei para um tamanho de quadro menor e usei técnicas de filme. Eu usei cortes e edições, *close ups* e planos longos. Comecei esse estilo e chamei-o de Visual Vernacular, por falta de um termo melhor (Lerner apud Mourão, 2020, p. 13).

Dentre as técnicas utilizadas no Visual Vernacular, tem-se a delimitação de um espaço mínimo para sinalização (o que diverge do espaço utilizado na mímica), o uso de recursos, como: *zoom*, câmera lenta, vibrações e outros; tais recursos são mais bem concebidos por pessoas surdas, como Bragg, ou por ouvintes que tenham os aspectos corporal e visual aguçados, como Marceau.

Para exemplificar a utilização de tais técnicas, apresentamos, a seguir, nas imagens da Figura 24, a performance “A águia e o esquilo”, uma produção do Visual Vernacular de Bragg. Na sequência de imagens retiradas do vídeo intitulado “Dicas de Libras - O Criador do Visual Vernacular ‘Bernard Bragg’ A águia e o esquilo”, publicado no canal do *youtube* “Sinais e um pouco mais” em 2021, o ator surdo, com sua mestria, por meio do corpo, evidencia o uso do *zoom* na demarcação do voo da águia.

Figura 24 - Visual Vernacular – O voo da águia



Fonte: Sinais e Um Pouco Mais (2021).

Na sequência de imagens há a representação do voo da águia, sem, no entanto, fazer o sinal de ÁGUIA, ou seja, o ator, por meio do corpo, cria o efeito do *zoom*, similar ao efeito de afastamento produzido pela câmera, que faz uso do foco para a construção da estética na produção artística.

Na primeira imagem, Bragg abre os braços e movimenta-os, como que realizando o movimento das asas no voo, mantendo o corpo e o olhar para frente; na segunda imagem, as duas mãos abertas são colocadas no espaço neutro à frente do queixo, cruzadas, o olhar continua voltado para frente, o movimento continua; na terceira imagem, ele passa a utilizar a configuração de mão em “U”, seus dedos cruzados se movimentam, há uma leve mudança de local, o movimento passa a ser feito na frente do rosto, que se encontra sutilmente inclinado para a direita, a direção do olhar também sofre alteração, e agora, se mantém fixado nas mãos; na quarta imagem, as mãos são configuradas em “1” (para quantidade)¹⁷, os dedos estão cruzados e em movimento, as mãos são afastadas do rosto, indo em direção ao lado direito e para trás; na quinta imagem, Bragg abaixa a mão esquerda, gira o corpo para o lado direito e, com a mão direita aberta, apontada para trás, simula a águia voando, indo; por fim, na última

¹⁷ A Configuração de Mão que representa o número 1 para quantidade é diferente da Configuração de Mão utilizada para representar o número cardinal 1 (Felipe, 2007).

imagem, o ator vira o corpo para trás, com a mão aberta direcionada para o céu, representando a águia distante, voando.

Com o poema evidenciado, é possível perceber os elementos que permeiam a criação estética no Visual Vernacular. Por meio da expressão corporal e visual, a performance de Bragg, “A águia e o esquilo”, possibilita que o espectador adentre no enredo, tal qual é propiciado na obra fílmica, através da sensação de distanciamento criada, no filme, pelo foco da câmera, e no VV, pela expressão corporal e facial.

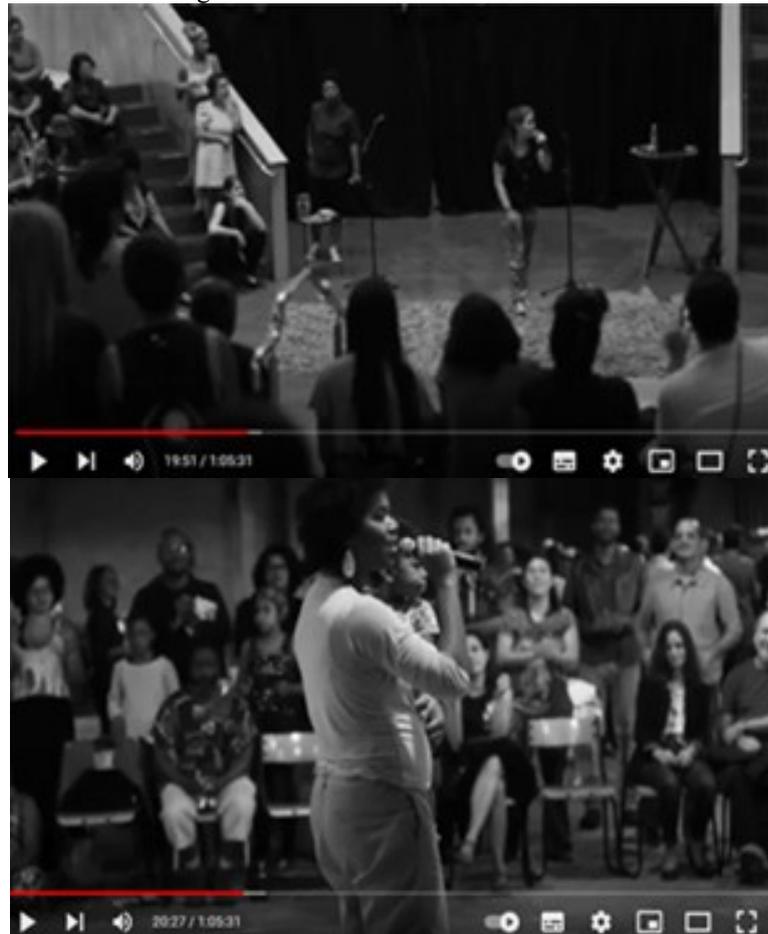
A performance em questão constitui-se por meio de uma narrativa sensível aos olhos dos espectadores, assim, o Visual Vernacular, como as demais produções da Literatura Surda performática, confirma a expressão corporal e facial como elementos intrínsecos ao processo de criação literária que emerge do povo surdo.

Já o *Slam*, como uma das manifestações da Literatura Surda performática que compõem o *corpus* de análise desse trabalho, é uma categoria oriunda do movimento artístico do *Slam Poetry*, surgido na década de 1980, nos Estados Unidos, tendo como característica principal o hibridismo entre a poesia falada em língua oral e as expressões corporais ritmadas.

Pesquisas acerca do *Slam* como espaço de reexistência apresentam diversas perspectivas, dentre as quais destacamos o trabalho da professora Cynthia Agra de Brito Neves, em que afirma: “A palavra *slam* é uma onomatopeia da língua inglesa utilizada para indicar o som de uma ‘batida’ de porta ou janela, seja esse movimento leve ou abrupto, algo próximo do nosso ‘pá!’ em língua portuguesa” (Neves, 2017, p. 93). Contudo, cabe elucidar que, de acordo com o dicionário da língua inglesa, o léxico *Slam* significa: “fechar algo, fechar-se, bater algo, bater-se, atirar, lançar” (Oxford University Press, 2007, p. 658), não sendo, portanto, uma onomatopeia, mas a tradução do termo. Essa constatação, porém, não descredibiliza o importante trabalho de investigação de Neves, pelo contrário, reafirma o esforço de valorização do fazer artístico das manifestações do Povo Surdo.

Ainda de acordo com Neves (2017), o termo *Slam*, além de ser utilizado para fazer referência às finais de torneios de jogos, foi tomado por empréstimo pelo poeta Marc Kelly Smith para designar “[...] os campeonatos de performances poéticas que organizava e no qual os *slammers* (poetas) eram avaliados com notas pelo público presente, inicialmente, em um bar de jazz em Chicago, depois nas periferias da cidade” (Neves, 2017, p. 93).

O exposto confirma o *Slam* como movimento das bordas, uma vez que as batalhas, em sua maioria, desde sua origem, são idealizadas e apresentadas em espaços abertos e periféricos, como podemos evidenciar nas imagens da Figura 25 a seguir:

Figura 25 - *Slam*: movimento das bordas

Fonte: Margens (2019, 19:51; 20:27).

Trazendo exemplos de *Slam* no Brasil, podemos destacar alguns movimentos produzidos por mulheres negras, que se reconhecem como poetisas e fazem uso da performance e da poesia para se autorrepresentar e lutar por seus direitos. Nessa direção, “[...] em geral, os saraus e slams tem esse caráter de uma arte mais engajada, então você acaba pegando textos para falar publicamente que tem esse caráter até público, que tem mais indignação, alguma, enfim... esses textos mais agressivos, digamos” (Balbino, 2016, p. 350).

As narrativas encontradas nos saraus e *Slams* têm como fio condutor a busca por uma ancestralidade e a valorização dos aspectos que constituem os valores e a cultura de um povo. Nesse sentido, a Figura 26 retrata um “grito” da mulher preta e o reconhecimento dos cabelos crespos como marca de resistência: “[...] porque ele é resistente como as raízes que se firmam no chão e é contundente como as cordas de um baixo, ele é a minha harmonia, é o meu compasso, é o canto alegre de um povo libertado” (Margens, 2019, 12:40-12:53).

Figura 26 – Slam resistência



Fonte: Margens (2019, 12:44).

Tais manifestações podem ser encontradas no Documentário intitulado *Pelas Margens: vozes femininas na literatura periférica* (2019), atualmente disponível no *youtube*. Esse documentário é produto da dissertação de mestrado de Jéssica Balbino, defendida em 2016, que leva o mesmo título. Nas palavras da poetisa e atriz Luiza Romão, em entrevista registrada por Balbino:

O Slam tem esse caráter que é muito instigante que é o da competição, né e eu acho que ele consegue criar o tipo de performatividade, um tipo de jogo e de troca com a plateia que faz tempo que eu não vejo nada que consiga criar o mesmo tipo de fascínio, porque é isso, é uma mistura de esporte, com jogo, com sarau, com poesia, com crítica social, com intervenção urbana e é muito mágica o tipo de experiência que ele proporciona, tanto para quem assiste né? (Balbino, 2016, p. 349).

Concordando com o que foi exposto por Luiza Romão acerca do *Slam*, podemos destacar a fala do pesquisador em Literatura Surda, Bruno Ferreira Abrahão, na qual ele afirma que essa manifestação performática, por meio de territórios físicos, cria territórios abstratos que culminam em reflexões sobre aspectos sociais. Ele ainda complementa:

Além de ser uma batalha de poesia, o SLAM se tornou um acontecimento poético, um movimento social, cultural e artístico no mundo todo. Apresenta questões da atualidade para serem debatidas durante uma competição e o poeta é performático, só conta com o recurso de sua língua e de seu corpo (Abrahão, 2020, p. 37).

O pensamento exposto pelo pesquisador, acerca dos recursos utilizados pelo performer no *Slam*, nos remete ao *Stand up*, já evidenciado neste trabalho, uma vez que em ambas as manifestações se faz uso apenas do corpo e do microfone para a concretização do enredo. Com isso, o *Slam* se estabelece como um jogo, uma cena em que os performers, por meio da Língua de Sinais e língua oral, fazem uso de diversos elementos, como sincronia, movimentos paralelos, espelhados e inversões, para a produção de sentidos. Dessa forma, é possível depreender que o *Slam* ganha vida na fronteira entre a Cultura Surda e a cultura ouvinte, como atesta o excerto a seguir:

Logo, há no *Slam* Surdo uma manifestação estética na qual elementos dramáticos e poéticos convertem-se em textos bilíngues, em um encontro dialógico entre elementos das culturas surdas e não surdas, que não leva a um apagamento ou a uma homogeneização cultural, tampouco a embates valorativos (Ramos, 2020, p. 22).

No Brasil, esse movimento ganhou destaque nos anos de 2000 e estrutura-se a partir de aspectos culturais do povo surdo brasileiro. O *Slam* pode ser apresentado de modo individual ou em duplas; na maior parte das vezes, o par surdo-ouvinte apresenta enredos, por meio do uso simultâneo da Língua Brasileira de Sinais - Libras e da língua portuguesa, compreendendo

[...] narrativas apresentadas em performances que mesclam dança, teatro, narrativa e poesia e abordam pensamentos e experiências ligados às identidades surdas, em tom de denúncia e crítica ao preconceito e à intolerância. Ao mesmo tempo, organizam-se como um artefato produzido na interseção de fronteiras culturais e linguísticas propositalmente lábeis, que destacam processos de interação (Ramos, 2020, p. 22).

Para ilustrar o que foi dito, podemos evidenciar, como exemplos de performances oriundas da Comunidade Surda brasileira os *Slams* “Do Trono” e “Mudinho”, que compõem o *corpus* de análise deste trabalho, porque tais performances são estabelecidas na fronteira entre a Língua de Sinais e a língua oral, entre a Cultura Surda e a cultura ouvinte.

As narrativas em questão são imbuídas de espírito de resistência e, ao fazerem uso da expressão corporal como veículo propulsor de crítica, intencionam abrir espaços de reflexão a respeito da perspectiva social que permeia o sujeito surdo e sua cultura. Para Abrahão, “[...] o SLAM luta exatamente contra essa personificação da deficiência através das suas manifestações artísticas de resistência” (Abrahão, 2020, p. 44).

O *Slam*, dessa forma, reafirma-se como um movimento de resistência, que propicia

encontros entre léxicos, corpo e espaço, gerando territórios e perspectivas além daqueles já existentes. Com efeito, o papel do *Slam* é

Deslocar, pôr em movimento, é produzir a possibilidade de o outro sair do seu lugar, articular áreas de resistência e se experimentar outro, propagar a potência da vida. Os encontros e seus movimentos se relacionam à capacidade que os corpos dos poetas têm de se deixar vibrar pelos encontros, (Oliveira; Bocchetti, 2022, p. 163-164) “corpos que ocupam um lugar inesperado e se lançam à desterritorialização, à criação de mundos (...) para os quais as fronteiras não são limites, mas espaços entre dois, territórios para potenciais encontros e trocas” (Ávila; Ferla apud Oliveira; Bocchetti, 2022, p. 163-164).

Levando em consideração o que foi exposto, o *Slam*, como uma das categorias da Literatura Surda performática, tem como principal característica o uso do corpo e da voz para a construção de narrativas que intencionam engendrar nos espectadores processos reflexivos e críticos acerca do Surdo e suas especificidades.

O Capítulo 1, que aqui se encerra, proporcionou reflexões acerca das produções literárias das bordas como movimentos subjetivos de resistência, da Literatura Surda e o uso do corpo para a construção da performance e da estética, bem como sobre o *Slam* que coloca a perspectiva surda em cena.

Nas reflexões acerca das produções literárias das bordas evidenciou-se que tais produções se instauram como elementos representativos de grupos sociais que foram colocados à margem da sociedade, em consequência do estabelecimento de ideias que regem as relações de poder, traduzindo-se como instrumentos de resistência e contestação. Tal literatura, ao ganhar espaço no contexto social, passou a ser vista por diferentes perspectivas, recebendo assim diversas nomenclaturas, dentre as quais podemos destacar: literatura menor, literatura marginal e literatura das bordas. Os termos em questão permeiam a sua essência, que é a expressão de uma cultura que é produzida e vivida em espaços não canônicos da sociedade.

Como exemplos de literatura das bordas e movimentos artísticos representativos das bordas foram apresentados os almanaques gaúchos, a literatura de cordel, o Movimento Armorial, que teve Ariano Suassuna como um dos idealizadores, o Programa Manos e Minas, o Batuque de Umbigada, o *Stand up* e o *Slam* Surdo.

Logo após foram apresentadas reflexões acerca da Literatura Surda, sob a perspectiva do corpo, da performance e da estética. Partindo do contexto histórico de exclusão da pessoa surda, propôs-se uma aproximação entre esse acontecimento e os modos de controle de

indivíduos, propostos por Foucault, nos quais aqueles considerados anormais são controlados através de mecanismos de poder, mecanismos esses que reforçam a marginalização e o apagamento social.

Elucidou-se ainda nesse capítulo o processo de desenvolvimento da Língua de Sinais, o reconhecimento dessa como artefato cultural do Povo Surdo, bem como o seu papel para a emergência e disseminação da Literatura Surda. Estudos acerca da Literatura Surda brasileira apontam três tipos de produção: criação, adaptação e interpretação, já na literatura Surda americana deparamo-nos com a literatura impressa e a literatura performática, todas essas formas de produção, que podem se apresentar sob forma de poema, Visual Vernacular, *Slam*, dentre outras, têm como pano de fundo a representação e a resistência cultural do Povo Surdo e suas idiossincrasias.

No que tange a representação sob forma de *Slam*, produzido pela Comunidade Surda, podemos depreender que o mesmo se aproxima da perspectiva de performance do medievalista, crítico literário, historiador da literatura e linguista suíço Paul Zumthor, por compreender o uso do corpo, da voz e do espaço como elementos propulsores de sentidos, conforme discutido no capítulo a seguir. Nessa seara, as reflexões que seguem permeiam o campo da performance, da poesia performatizada, propondo uma visão acerca dos elementos que constituem a estética na poesia em Língua de Sinais.

CAPÍTULO 2 – PERFORMANCE: CORPO, VOZ E POESIA

O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; [...] os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isto que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível¹⁸.

Paul Zumthor.

Dando continuidade às reflexões, neste capítulo serão abordados conceitos que se encontram arraigados na arte da performance, dentre os quais merecem destaque: *gestus*, voz, oralidade, vocalidade, expressão corporal, Performance Artística, Performance Social e Performatividade. Para a construção do campo conceitual acerca dessas temáticas, serão utilizadas as conjecturas desenvolvidas pelos pesquisadores Vanja Poty (2013), Paul Zumthor (2000), Cynthia Peters (2010), Gilberto Icle (2010), Alejandro Frigerio (2003), Josette Féral (2015) e Richard Schechner (2020). As reflexões aqui produzidas objetivam apresentar ao leitor alguns dos elementos constituintes da performance, bem como a função estética desses na construção de sentidos. Neste capítulo também são estabelecidas reflexões acerca da poesia performatizada, objetivando elucidar os elementos que constituem a estética na poesia em Língua de Sinais. Para tanto, serão abordados os conceitos de repetição, ritmo e rima a partir da perspectiva de Rachel Sutton-Spence (2021), em seus estudos acerca da literatura em Libras, bem como as conjecturas de Marilyn Mafra Klamt (2014) sobre o ritmo na poesia em Língua de Sinais.

2.1 Performance: Elementos propulsores de sentidos

Para iniciar essa reflexão tomamos como ponto de partida as conjecturas do filósofo alemão Hans-Geor Gadamer acerca da linguagem, de acordo com o qual a linguagem é o meio para a efetivação da compreensão de textos. Dessa maneira, a linguagem é a revelação do mundo, não se trata, portanto, de um “[...] sistema de sinais que são designados para

¹⁸ Zumthor (2000, p. 77-78).

objetos já conhecidos; pelo contrário, a expressão correta traz o objeto para a presença pela primeira vez” (Schmidt, 2014, p. 169) e, trazido à presença, é preciso que seja posta em prática a dialética para que a interpretação se efetive. Logo, é por meio da fusão de horizontes, ou seja, por meio do texto e dos elementos prévios que constituem a visão do sujeito, que será possível a construção de sentidos.

Ao pensar a linguagem como campo aberto de possibilidades que produzem sentidos, emerge a expressão corporal como canal de produção de texto, por meio de formas e movimentos; o corpo, como território físico, constrói territórios abstratos e significativos.

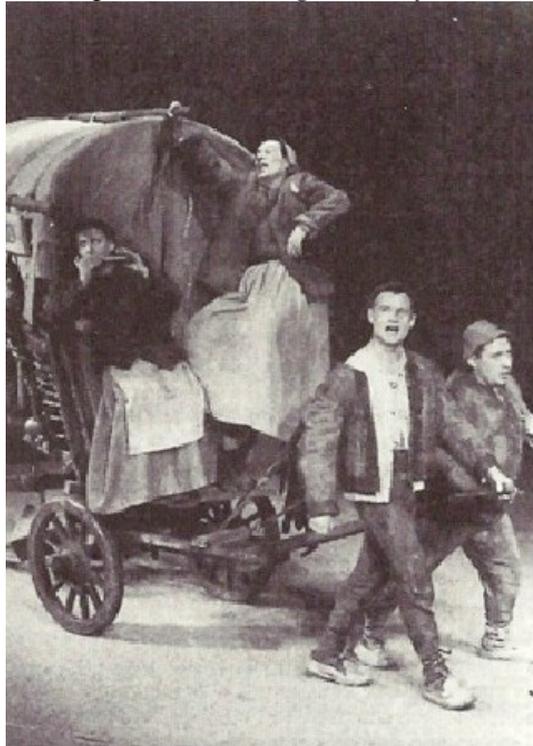
Dentre as diversas expressões que emanam do corpo, tem-se o *gestus* que, diferentemente do gesto, é arraigado de representação de um determinado grupo. No entendimento da professora de interpretação, performance e crítica teatral, Vanja Poty (2013, p. 2), “O *gestus* é um procedimento predominantemente físico do trabalho do intérprete, designando suas atitudes e nuances de expressões faciais e corporais, de palavras e entonações, de ritmo e variações com quebras na fala e nos movimentos”.

Assim, enquanto o gesto pode ser trocado por outro, o *gestus* cristaliza-se como artefato que, ao se manter o mesmo, proporciona identificar uma classe, contudo, “o *gestus* não busca o estereótipo, e sim o reconhecimento de uma condição social, de uma profissão, nacionalidade, de valores ou convicções do personagem, ou seja, ‘atitudes-padrão, que irão se consagrar como representação de um povo e de uma época’” (Poty, 2013, p. 2).

Para construir a análise do *gestus*, Poty lança mão da peça *Mãe Coragem e seus filhos*, produzida em 1949, por Bertolt Brecht. Essa narrativa foi escrita no período compreendido entre o fascismo e o nazismo e tem como fio condutor a história de uma mãe “[...] mercadora mambembe que, com seus filhos, percorre a Europa, puxando uma carroça velha, pesada e vazia, negociando com soldados (sem se importar com qual exército pertencem) e tirando proveito de cada momento e situação, na tentativa de ganhar dinheiro para sobreviver” (Poty, 2013, p. 3).

A Figura 27 a seguir representa o contexto criado por Brecht.

Figura 27- Mãe Coragem e seus filhos



Fonte: Poty (2013, p. 3).

Poty evidencia o uso do *gestus* como instrumento ideológico; o enredo, que traz a mãe e seus filhos em um contexto de guerra, abusos e mercantilismo, é permeado por *gestus* que marcam os personagens e seu papel histórico. Desse modo, a personagem “Kattrin, a filha muda, feia e infantilizada pela mãe é morta quando ‘grita’ a favor de uma causa, tocando o tambor para salvar a cidade, enquanto os camponeses se calam, por medo ou egoísmo” (Poty, 2013, p. 3). A atitude da filha que, por não emitir som próprio, lança mão de um tambor para se fazer ouvir, concretiza-se como *gestus*, por criar sentidos no âmbito social, ou seja, indo além daquele tempo e espaço.

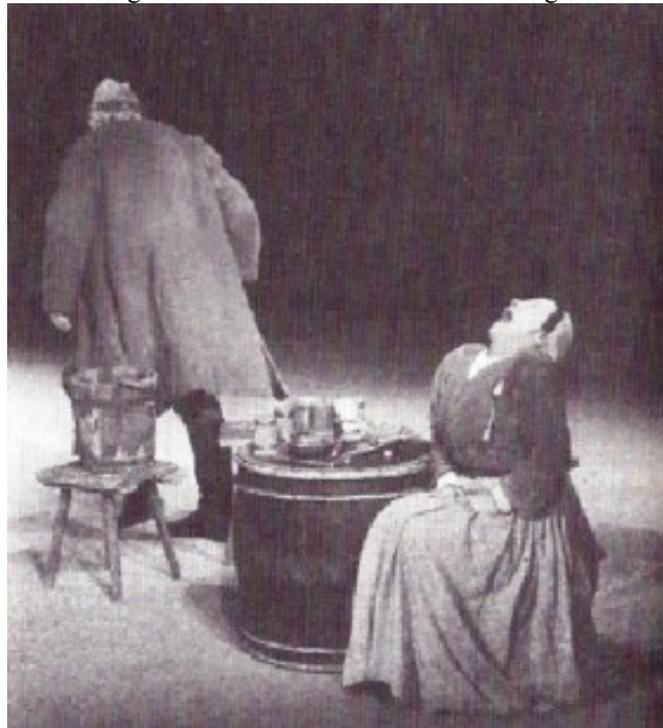
De acordo com Poty, “Barthes afirma que Kattrin é a personagem central da obra, pois para ela a guerra existe. Por ser muda, seu *gestus* é pleno e demonstra sua personalidade ‘ética e disforme, infantil e maternal ao mesmo tempo’” (Poty, 2013, p. 5).

Em suas reflexões, a pesquisadora citada faz um recorte da narrativa de Brecht para evidenciar a ocorrência do *gestus*; por exemplo, em uma das cenas, a mãe perde seu filho para os soldados, e não podendo demonstrar seu sofrimento da maneira que ocorre em todo o Universo, onde as lágrimas e o som do choro são incontrolláveis, precisa demonstrar seu sofrimento em silêncio. Assim, a atriz, com um movimento, um *gestus*, estabelece o sentido na narrativa e impacta os espectadores. A pesquisadora descreve esse movimento:

Virou a cabeça para o lado com o mesmo gesto do cavalo que relincha desesperado na *Guernica*. Esse gesto era de uma sonoridade crua e horrorosa, indescritível. Mas não havia som. Nada. Era o som do silêncio absoluto. Um silêncio que gritava e gritava por todo teatro, obrigando o público a inclinar a cabeça (Poty, 2013, p. 7).

A descrição da cena acima pode ser melhor compreendida a partir da Figura 28 que segue.

Figura 28 - “Grito mudo” de Helene Weigel



Fonte: Poty (2013, p. 6).

A cena do grito da mãe, intitulada “Grito mudo”, engendrada a partir da expressão corporal e facial da atriz, constitui-se como *gestus* por propiciar a construção de um campo conceitual, de ideias e sentimentos que perduram e que se vinculam a um determinado contexto histórico e social.

A ideia de *gestus* como representação social encontra campo de discussão na Literatura Surda, em especial, no *Slam Surdo*, por ser uma manifestação artística germinada na expressão corporal, em que o corpo e a voz constroem atitudes representativas de um grupo minoritário, constituído por Sujeitos Surdos, e que faz uso da Língua de Sinais como principal idiossincrasia de sua cultura.

O *gestus* que emerge do *Slam Surdo* produz significados que se configuram como resistência ao apagamento cultural histórico sofrido por essa comunidade. A imagem que

aparece na Figura 29, extraída do *Slam “Voz”* (2016), evidencia um *gestus* representativo do ouvintismo.

Figura 29 - *Gestus: Slam Surdo*



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 1:09).

Na cena, as performadoras utilizam seus corpos para representar a imposição da comunicação oral ao sujeito surdo. Enquanto Amanda Lioli, no papel do ouvinte impositor, simula puxar as palavras da boca da personagem surda com a própria mão, de forma agressiva e invasiva, Catharine Moreira, com expressão de desespero, boca arreganhada, tronco levemente para trás, como se estivesse sendo empurrada, representa o apagamento da Língua de Sinais. O *Gestus* em questão efetiva-se no sentido de retomar o que fora decidido no Congresso de Milão (1880), já citado anteriormente, e suas consequências, dentre elas, a proibição do uso da Língua de Sinais e a imposição da língua oral aos sujeitos surdos.

Tendo em vista a literatura que ganha espaço por meio da expressão corporal, faz-se interessante mencionar duas manifestações que se apresentam como figurativas da performance, para, posteriormente, adentrarmos em termos conceituais dessa. Primeiramente, evidencia-se Paul Zumthor e seu contato com canções nas ruas de Paris; logo após, recorre-se a Cinthya Peters e sua explanação sobre o folclore, que se constitui por meio de eventos populares, nos quais os surdos utilizam a Língua de Sinais e expressões corporais para apresentarem sua arte.

Zumthor, em sua obra *Performance, recepção e leitura* (2000), por meio de suas memórias, retoma sua infância nas ruas de Paris, por onde passava cotidianamente, indo de casa para escola e vice-versa. Nessas idas e vindas, deparava-se com cantores de rua, que lhe

eram muito agradáveis, e aqueles momentos de animação ocorriam da seguinte forma:

Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte (Zumthor, 2000, p. 28).

As apresentações desses cantores, que marcaram o medievalista, não diziam respeito apenas ao canto entoado, pois, ao tentar reproduzir tais canções em outro espaço, ele percebeu que não alcançava a essência das apresentações: “[...] ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava, verdadeiramente” (Zumthor, 2000, p. 29). Com esse experimento, percebeu que o prazer que os cantores propiciavam não tinha origem somente na letra da música ou na própria música, pelo contrário, todos os elementos ao redor da apresentação eram responsáveis pela criação de sentidos. Ele assim descreve:

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção (Zumthor, 2000, p. 28-29).

Para uma melhor compreensão do contexto apresentado por Zumthor, apresentamos, na Figura 30, uma performance contemporânea de músicos em uma rua de Paris. A partir da imagem, podemos construir no nosso imaginário a cena descrita pelo medievalista. A utilização de instrumentos, a organização espacial dos cantores, a exposição de materiais relacionados à música, o público, corroboram a constituição da estética na performance.

Figura 30 - Cantores de rua em Paris



Fonte: Kp P (2017, 0:24).

Podemos depreender, então, que a apresentação dos cantores de rua configura-se como potente produtor de sentidos, a partir da relação indissociável estabelecida entre tempo, espaço e presença, elementos esses que fazem da canção uma performance. De forma aproximada, podemos perceber o *Slam*, performance que emerge do encontro entre palavra, sinais, corpo e território, como movimento propulsor de sentidos a partir da relação entre espaço e presença, uma vez que,

Para os artistas de rua, o corpo tem um papel importante no processo de decifração de sensações, de criação e de comunicação com o público. O corpo é suporte, cenário, linguagem – gestos, movimentos, ritmos, pausas (espaço e tempo) –, e é na relação com outros corpos que ele se faz (Ávila; Ferla apud Oliveira; Bocchetti, 2022, p. 165).

Frente ao que foi exposto, tanto a canção quanto o *Slam* evidenciam que a performance extrapola a artista (cantor ou performer), uma vez que instauram sentidos através da relação evidenciada entre os elementos que os cercam e os entranham, ou seja, os corpos, o espaço e o tempo tornam-se protagonistas juntamente com o artista.

Nessa perspectiva de corpo, espaço e tempo para a criação de sentidos, a professora Cynthia Peters, em sua obra *Deaf American Literature: from carnival to the canon* (2000), retoma as apresentações de surdos em festivais culturais que ela denomina de ‘folclore’ e que têm como principais funções: “[...] atuar como uma metáfora da experiência do grupo; transmitir costumes, valores e normas comportamentais do grupo; servindo para educar em competências específicas; e manutenção da identidade do grupo” (Peters, 2000, p. 7). Dessa forma, os Surdos, por meio da potencialidade de suas expressões corporais, utilizam

o folclore como estratégia de resistência cultural e identitária. Referindo-se ao folclore, a professora assim se expressa:

Uma produção tradicional de ASL que mostra claramente a natureza carnavalesca¹⁹ da literatura surda americana é “Noite Literária”. Esse grampo cultural, apresentado por sociedades literárias em escolas residenciais ou organizações de adultos, é uma mistura heterogênea de notícias, histórias, esquetes, um ato, peças de teatro, poesia / música, sinal de arte e mímica. Essas diversas formas e estilos de atuação são reunidos em uma espécie de variedade ou show de talentos, mas aqui o sotaque é (ou deveria ser) o “literário” (Peters, 2000, p. 78-79).

Na visão de Peters, a “Noite Literária” emerge como um evento aberto a várias formas de manifestações artísticas, que têm como intuito principal a construção de sentidos pelo espectador no que tange às idiosincrasias da Comunidade Surda. A “Noite Literária” aproxima-se do *Slam* por constituir-se de um fenômeno linguístico conhecido como poliglossia, que vem a ser “[...] a presença simultânea de duas ou mais línguas nacionais interagindo dentro de um único sistema cultural” (Peters, 2000, p. 81).

Em síntese, tanto as canções, apresentadas nas ruas de Paris, quanto a “Noite Literária”, apresentada no folclore norte-americano, configuram-se como produções literárias performáticas que utilizam o corpo e a voz para a construção de sentidos, confirmando a fala de Zumthor acerca desses elementos na apresentação poética:

Por isso, tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura”, interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões orais da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa plenamente (Zumthor, 2000, p. 27).

A partir do exposto, podemos depreender que a voz e o corpo tornam-se elementos indissociáveis na apresentação performática; a voz não encontra sentido em si mesma, mas sim no movimento latente que pulsa a partir da sua representação por meio do corpo.

¹⁹ Ao utilizar o termo ‘natureza carnavalesca’ a autora remete ao carnaval, onde os surdos americanos podem brincar com ASL e inglês. Eles recolhem formas nativas e formas convencionais em inglês e as misturam alegremente, acrescentando uma colherada de risadas, várias xícaras de corpo e um ou dois galões de visual, o que propicia a criação literária.

2.2 Performance: A perspectiva de Paul Zumthor

A espécie humana tem como característica singular a comunicação, aspecto que se torna o principal meio para o seu desenvolvimento. O processo comunicativo não compreende simplesmente a emissão de signos que compõem a língua do falante; para que se estabeleça a comunicação é preciso que haja a anuência entre os interlocutores no que tange ao canal no qual a comunicação é estabelecida, de forma que os signos enunciados pelo falante sejam compreendidos pelo receptor.

Nesse sentido, o ato de falar e compreender a fala vê-se desdobrado em um processo composto por diversos aspectos que envolvem não somente a oralidade, mas também a vocalidade, o que nos leva ao mapa conceitual desenvolvido pelo medievalista, crítico literário e linguista suíço Paul Zumthor.

Ao focar nas reflexões acerca da oralidade e da vocalidade, Paul Zumthor demonstra um grande interesse em compreender a voz, mas não na perspectiva de diversas ciências, como a fonética e a linguística, uma vez que essas têm como objeto de estudo a palavra oral, e não a própria voz.

Debruçando sobre as variadas manifestações da poesia sonora, Zumthor inicia um estudo científico acerca da voz. Nas suas palavras: “[...] concentrei minhas preocupações nas formas não estritamente informativas da palavra e da ação vocal, e interroguei-me sobre a palavra e a voz ‘poética’” (Zumthor, 2000, p. 11). Nessa ótica, os pressupostos referentes à poesia vocal e à literatura oral divergem: enquanto esta última vincula-se à palavra oral, aquela relaciona-se à voz como um fenômeno que abrange “[...] a totalidade do que está na base [das] culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade (Zumthor, 2000, p. 10).

Nessa seara, para pensar a ideia de vocalidade faz-se interessante elucidar o trabalho da artista americana surda Christine Sun Kim que, por meio de desenhos e performances, evidencia como o som opera na sociedade e, de forma específica, em seu vídeo intitulado “The enchanting music of sign language”, publicado no *youtube*, em 2015, propõe uma reflexão acerca da voz. Segundo ela, desde criança foi impelida a pensar que o som não fazia parte da sua vida, até descobrir que faz parte, sim, e que permeia seus pensamentos o tempo todo.

Ao refletir acerca do som, Kim estabelece uma aproximação entre este e os pressupostos de Paul Zumthor acerca da ideia de vocalização, conforme as imagens

apresentadas nas Figuras 31, 32 e 33 que seguem.

Figura 31 - Christine Sun Kim – Som x Voz (I)



Fonte: Kim (2015, 6:11).

Figura 32 - Christine Sun Kim – Som x Voz (II)



Fonte: Kim (2015, 6:14).

Figura 33- Christine Sun Kim – Som x Voz (III)



Fonte: Kim (2015, 6:20).

Analisando as imagens acima, é possível perceber que, tanto o medievalista quanto a artista surda compreendem que há um distanciamento entre o conceito de voz e de fala oral, destoando das ciências que preconizam o estudo da voz vinculada à fala. Assim, emerge a percepção da voz como território amplo e complexo, onde existe “[...] a *corporeidade*, o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é apenas expansão” (Zumthor, 2000, p. 16).

Em seu trabalho acerca do som, a artista surda Christine Sun Kim descobre algo muito interessante: a semelhança entre a música e a ASL (Língua de Sinais Americana), uma vez que “[...] uma nota musical não pode ser totalmente captada e expressa no papel, e o mesmo se aplica a um conceito em ASL, ambos são altamente espaciais e modulados, o que significa que pequenas mudanças podem alterar todo o significado dos sinais e dos sons” (Kim, 2015, 7:42-8:12). Para uma melhor compreensão da sua ideia, Kim apresenta ao espectador a metáfora do piano:

Então imaginem um piano. A ASL é dividida em vários parâmetros gramaticais diferentes. Se atribuirmos um parâmetro diferente a cada dedo, como se faz no piano, como expressões faciais, movimentos do corpo, velocidade, formato da mão e assim por diante, como se faz no piano. O inglês é um idioma linear, como uma tecla pressionada por vez, porém, ASL é mais como um acorde: todos os dedos devem pressionar simultaneamente para expressar um conceito ou ideia claros na ASL (Kim, 2015, 8:17-8:55).

A metáfora construída por Kim, além de evidenciar as especificidades gramaticais da ASL, que também são encontradas nas demais línguas de sinais, possibilita uma reflexão

acerca da vocalidade e da oralidade, uma vez que pensar a voz a partir do som significa reduzir ou apagar outras formas de comunicação que não fazem uso da fala oral, como, por exemplo, a Língua de Sinais, que é inerente à Comunidade Surda.

Nesse sentido, a metáfora do piano sugere que a voz, no sentido proposto por Zumthor, não diz respeito à produção do som que emerge dos pulmões e sai pela boca, no sentido biológico; a voz em questão é aquela que possui uma “[...] historicidade: fenômeno global vinculado à história do homem, à sua materialidade constitutiva. Essa voz que ultrapassa a articulação oral da língua e se faz como presença viva de um corpo vivo em ação em determinado contexto” (Zumthor apud De Aguiar *et al*, 2013, p. 8).

Podemos entender, assim, que a voz, como elemento vivo e constitutivo do corpo, em todo ato comunicativo, mas sobretudo nas performances, sejam elas de ouvintes ou de surdos, não apenas se torna presente, mas também se estabelece como fenômeno complexo que marca um território simbólico que diverge da ideia de oralidade.

Considerando a complexidade que emerge das reflexões acerca da oralidade e da vocalidade, torna-se fecundo aprofundar um pouco mais as leituras sobre os pressupostos de Paul Zumthor acerca dessas temáticas. Em sua obra *Escritura e nomadismo* (2005), o autor apresenta a base para pensarmos o conceito de oralidade e vocalidade:

Oralidade é um termo histórico que designa um fato que alcança as modalidades de transmissão. Significa simplesmente que uma mensagem se transmite pela intermediação da boca e do ouvido. Vocalidade, no entanto, me aparece como uma noção antropológica, não histórica propriamente, relativa aos valores que são ligados à voz enquanto voz, e que estão integrados ao texto que a voz transmite (Zumthor, 2005, p. 116).

Para a construção de seus pressupostos, Zumthor retoma a ideia de oralidade pura, que era a forma utilizada por culturas antigas para a transmissão da tradição e dos conhecimentos e que tem como fio condutor a memória. Como desdobramento de suas reflexões, Zumthor salienta que a “[...] oralidade ultrapassa a ação da voz, caracterizando-se como uma expansão do corpo que implica tudo o que é endereçado ao outro: um gesto mudo, um olhar. Gesto e olhar também concernem à oralidade e os movimentos do corpo são integrados a esta poética” (Novaes; Alves, 2013, p. 493). Dessa forma, os olhos, ouvidos e os sentidos passam a ser vistos como elementos demarcadores da oralidade. A partir da ideia de oralidade e gesto, Zumthor dá vazão às reflexões acerca da performance, tema que permeia e constitui este trabalho.

As reflexões propostas por esse medievalista, além de elucidar a perspectiva exposta

acerca da oralidade, propõem uma visão mais complexa a respeito da vocalidade, uma vez que essa se sobrepõe à ideia de produção de voz e palavra no sentido individual, passando a ser reconhecida pelo seu caráter coletivo e histórico.

De fato, a vocalidade vincula-se diretamente à existência de um tempo e de um espaço, nos quais um determinado corpo produz voz e palavra, o que nos remete, novamente, à perspectiva de voz não como som que emerge dos pulmões, mas sim como elemento que “[...] emana de um corpo, não apenas no sentido psico-fisiológico do termo, mas no sentido social que, para mim não é metafórico, quando se fala do corpo social. Na voz estão presentes de modo real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações da existência pessoal” (Zumthor, 2005, p. 117).

Nesse contexto de voz como elemento propulsor de sentidos e que abarca não somente o corpo individual, mas sobretudo o corpo social, Zumthor institui algumas reflexões que se engendram e propõem um campo estendido para vislumbrar a performance. Dito de outra forma, esse medievalista lança um olhar crítico no que tange à performance e aos elementos que a constituem, possibilitando a construção de um campo conceitual mais expandido em relação ao corpo no fazer performático. E sustenta:

Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial - um engajamento do corpo (Zumthor, 2005, p. 18).

Nessa seara, Zumthor propõe um afastamento entre o universo conceitual dos termos “poesia vocal” e “literatura oral”. A literatura oral remete, frequentemente, à produção artística e verbal manifestada pela oralidade, que prescinde da escrita como suporte fundamental. Nas palavras de Walter Ong, antecessor de Paul Zumthor nas pesquisas acerca da oralidade:

Designo como “oralidade primária” a oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão. É “primária” por oposição à “oralidade secundária” da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão (Ong, 1998, p. 19).

Enquanto Ong apresenta a oralidade primária e secundária, Zumthor amplia esse mapa conceitual e acrescenta mais duas categorias: a mista e a mediatizada, esta última vinculada às

tecnologias visuais e auditivas, correspondendo, de certa maneira, à secundária estabelecida por Ong. Em vista disso, não se pode demarcar um antagonismo entre oralidade e escrita, uma vez que, no entender de Zumthor, tanto a narração oral quanto a impressa propiciam a instauração de valores estéticos, éticos ou ideológicos, e nesse sentido, deve-se pensar a oralidade e a escrita numa relação de complementariedade.

Já a poesia vocal corresponde à ideia de vocalidade, termo esse que, segundo Zumthor, compreende “[...] a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes” (Zumthor, 2003, p. 21). Nesse sentido, a poesia vocal configura-se como manifestação que engendra sentidos e emoções não neutros a partir da voz, da palavra e da corporeidade que emana dos envolvidos.

Paul Zumthor aproxima a vocalidade à escrita literária, considerando que ambas são propulsoras de sentidos, e propõe que a ideia de performance seja estendida, haja vista que “O termo e a ideia de performance tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (Zumthor, 2000, p. 18). Nessa linha de pensamento, a performance mantém uma relação de proximidade com o teatro, uma vez que ambos se constituem como a forma e, como tal, não são orientados pela regra, são a regra, que a todo instante se cria e recria, ganhando vida no encontro entre performer/ator e espectador.

Diante disso, a performance se instaura por meio da presença, ou seja, o corpo desenvolve comportamentos impregnados da perspectiva espaço-temporal, emanando valores e construindo sentidos. Zumthor, na construção dos seus pressupostos a respeito da performance, considera quatro traços, apontados por Dell Hymes, linguista e folclorista que desenvolveu pesquisas acerca da linguagem e da performance por volta de 1975. São eles:

1. “A performance”, diz ele, “refere a realização de um material tradicional conhecido como tal”.
2. A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional.
3. Para Hymes, pode-se classificar em três tipos a atividade de um homem, no bojo de seu grupo cultural: behavior, comportamento, tudo o que é produzido por uma ação qualquer; depois conduta, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim, performance, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade.
4. A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido (Zumthor, 2000, p. 31).

A partir dos traços elencados por Zumthor, podemos depreender que a performance é reconhecimento, é a concretização do não real para o real, é a emergência de algo que deixa de ser virtual para ser atual. A performance constitui um fenômeno que ultrapassa um acontecimento, uma vez que, ao mesmo tempo em que sai de um contexto, se enraíza nele. Hymes propõe a classificação da atividade do ser humano em três tipos: comportamento, conduta e performance.

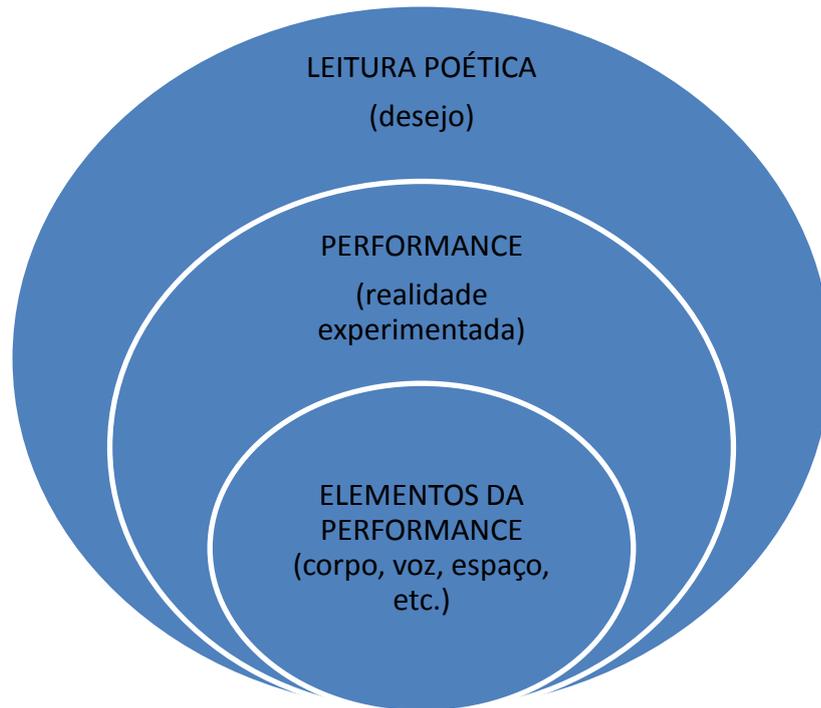
Nessa ótica, é estabelecida a existência de comportamentos verbais do sujeito dentro de um determinado grupo. Há os comportamentos verbais, que podem ser interpretados pelo grupo cultural; outros comportamentos podem ser contados; e há os comportamentos mais singulares, com especificidades que os diferenciam dos demais. Dentre essas especificidades, tem-se a reiterabilidade, ou seja, o caráter de repetição dos comportamentos verbais, porém, essa repetição não se configura como uma ação redundante, pelo contrário, essa repetitividade demarca a arte performática.

Partindo dessas reflexões, Zumthor propõe novamente uma aproximação entre a arte performatizada e a literatura, levantando a seguinte questão: “[...] em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário? (Zumthor, 2000, p. 33). Evocando a ideia de reiterabilidade do corpo, seja na performance ou na leitura literária, Zumthor evidencia a presença da voz poética nos praticantes da voz, como repentistas e *griots*, e conclui que “[...] a performance é o único modo vivo de comunicação poética [...] e (sic) é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral simples (Zumthor, 2000, p. 34).

Levando em conta o que foi aqui discutido acerca da relação entre performance e literatura, bem como sobre os aspectos sensoriais, afetivos e fisiológicos que perpassam o sujeito exposto a essas manifestações, Zumthor propõe a seguinte assertiva: “Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (Zumthor, 2000, p. 54).

A seguir, a Figura 34 apresenta um esquema que propicia a visualização das relações que se evidenciam entre performance e literatura:

Figura 34 - Performance e Literatura: relação



Fonte: Própria autora (2024).

É possível depreender que, tanto na literatura, chamada por Zumthor de prática discursiva poética, quanto na arte performática, há a implicação do corpo, ou seja, enquanto nessa há a realidade experimentada, naquela há o estabelecimento da ordem do desejo. Assim, o medievalista em questão apresenta duas formas de práticas discursivas: a poética e outra, que podemos chamar de discurso comum. E enfatiza:

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer²⁰. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer - ou ele cessa - o texto muda de natureza (Zumthor, 2000, p. 35).

Podemos concluir, então, que as práticas poéticas discursivas engendradas na performance e na literatura têm um modo particular de existência, uma vez que têm como pressuposto a produção de efeito, a geração de sentidos e sentimentos.

As reflexões acerca de performance, literatura, corpo e discurso poético, criam um território propício para a Literatura Surda performática, uma vez que essa tem como pressuposto o uso do corpo e de recursos a ele associados, como a Língua de Sinais, as

²⁰ Para o autor a ideia de prazer está vinculada a produtividade da leitura, produtividade essa que se traduz no conjunto de percepções sensoriais, que são produzidas em circunstâncias psíquicas privilegiadas: performance ou leitura (Zumthor, 2000, p. 52).

expressões faciais e corporais e os classificadores, para sua concretização.

Tais elementos, ao se unirem, possibilitam a construção do discurso poético, dessa forma, podemos identificar uma aproximação entre a arte performatizada e a literatura em Língua de Sinais. O texto a seguir é explicativo a esse respeito:

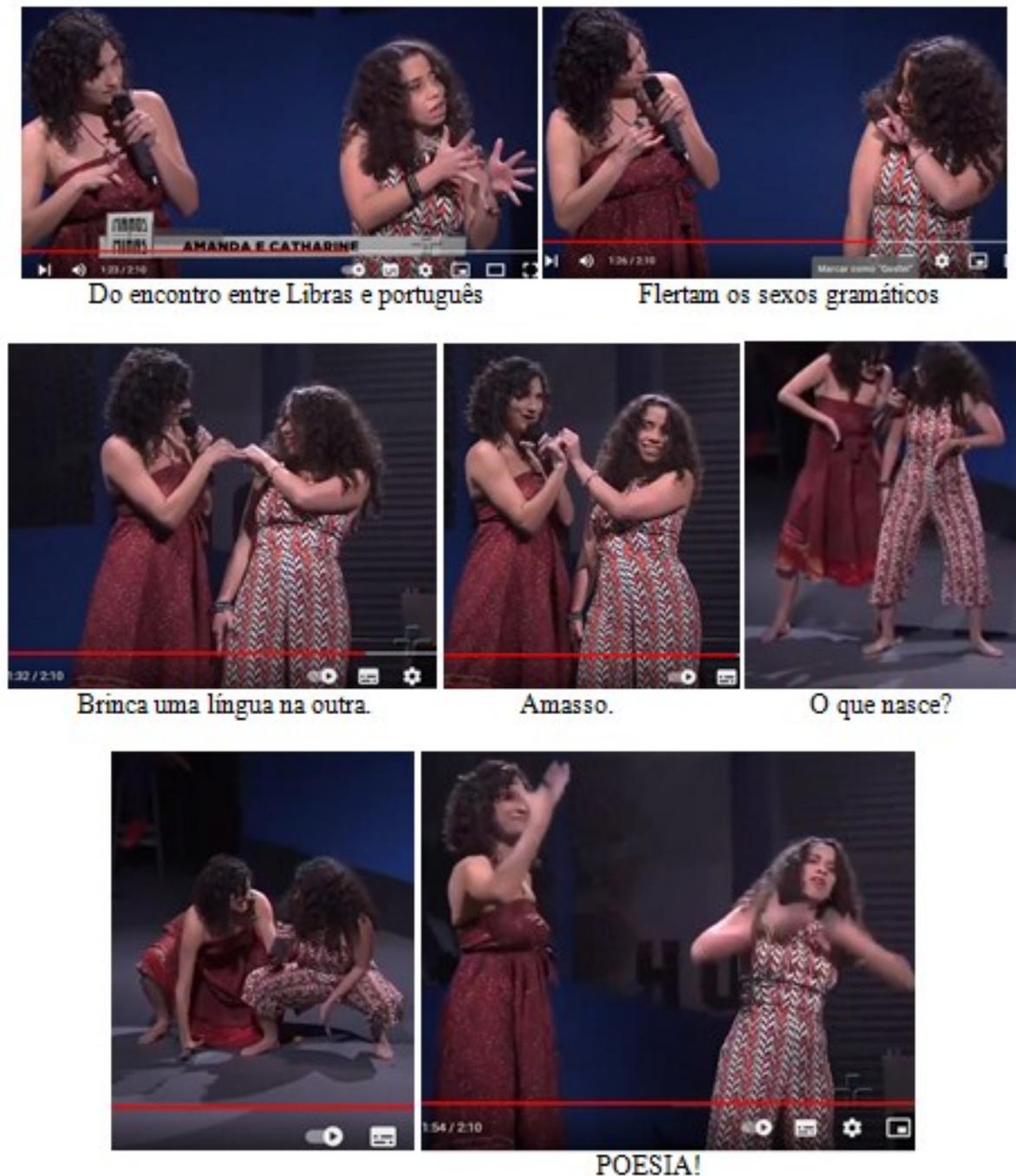
Tal conexão encontra-se na presença, na literatura em língua de sinais, de processos vinculados a aspectos como a liberdade de apresentar a obra em qualquer espaço, a presentificação do sujeito da enunciação e do uso do corpo, em seus movimentos e expressões, como instrumento condutor da literariedade (Ramos; Abrahão, 2018, p. 60).

Levando em conta o exposto acerca do sensível que permeia a performance e a literatura em Língua de Sinais, tem-se o *Slam*, que também produz o efeito sensível e o prazer a partir de cruzamentos de elementos que engendram a performance, conforme entendem os pesquisadores Oliveira e Bocchetti: “Entre tais cruzamentos, é preciso destacar aquele que produz palavra e corpo, e que parece iniciar a todos os outros, produzindo uma espécie de força de disparo pela qual os elementos sensíveis se dispersam” (Oliveira; Bocchetti, 2022, p. 164).

Nessa ótica, depreende-se que a literatura, a performance e o *Slam* configuram-se como práticas discursivas poéticas, tendo em vista o caráter sensível que os permeia. Na literatura em língua oral as palavras são organizadas de tal forma que promovem a criação de um campo conceitual que extrapola o previsto nas regras gramaticais.

De forma análoga, a literatura em Língua de Sinais propicia a constituição da estética no texto por meio da organização de sinais e expressões corporais/faciais, conforme podemos verificar nas imagens da Figura 35 a seguir.

Figura 35 - Estética: Jogo entre palavras e sinais



Fonte: Lioli; Moreira (2016b, 1:24-1:54).

Dessa maneira, a performance é impregnada de literariedade, portanto, produtora de efeitos e sentidos. Na iminência de compreender a performance, Zumthor ressalta que “[...] no uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual” (Zumthor, 2000, p. 38). Outra questão trazida por esse medievalista é a de que, na “[...] noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a idéia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a

consideração do corpo no estudo da obra” (Zumthor, 2000, p. 38).

Nesse viés, o corpo passa ser visto como elemento fundamental, mas não único, no fazer performático, pois é por meio do corpo que a performance cria vínculo com o espaço, possibilitando a identificação, pelo público, de um território ficcional, o que pressupõe a ruptura com o ambiente real. Esse processo, na perspectiva de Zumthor, é denominado de teatralidade²¹.

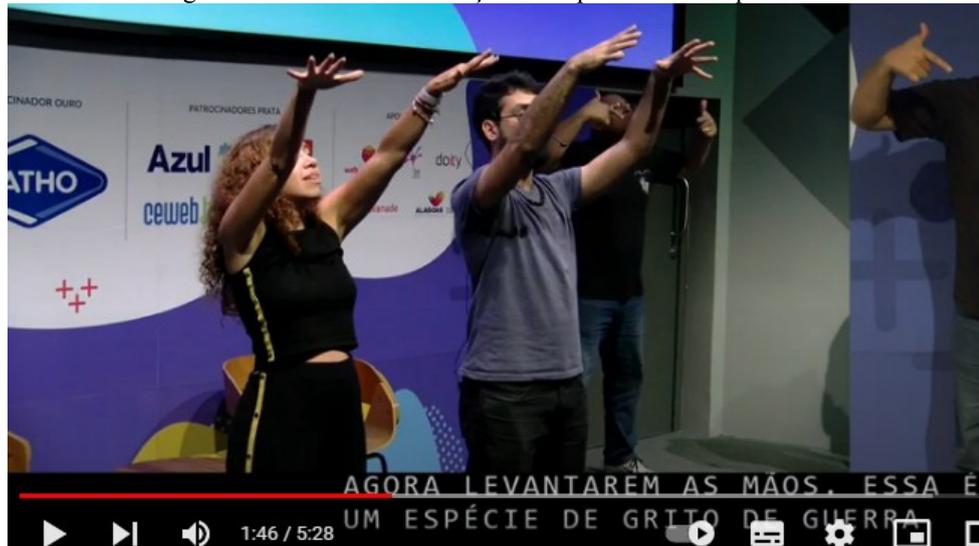
Ao pensar na relação entre corpo e espaço na performance e considerando a teatralidade, ou seja, a concretização de um território em que ocorre a identificação do fazer performático pelos envolvidos, podemos evidenciar no *Slam Surdo* o estabelecimento dessa identificação por meio do que é possível chamar de ‘pacto’ entre performer e público, tal qual ocorre entre leitor e texto no ‘pacto de leitura’.

Essa ideia de ‘pacto’ nos aproxima do proposto pelo ator, diretor, e pesquisador teatral Matteo Bonfìto, em seu texto intitulado *Entrevista com Erika Fischer-Lichte*, publicado em 2013. Quando perguntado à dramaturga Erika Fischer-Lichte sobre a ficção na performance, a entrevistada afirma que há a presença e a ficção na performance, uma vez que, assim como ocorre nessa, “A ficção surge porque eu estou pronto e aberto a aceitar que estão mostrando algo que algumas pessoas em um mundo ficcional fizeram. Mas isso depende se vou aceitar ou não. Senão, só me questiono sobre o que estão fazendo lá e não ligo se faz sentido ou não” (Bonfìto, 2013, p. 135).

Assim, tendo em vista o estabelecimento do ‘pacto’ para a existência da ficção, podemos evidenciar tal elemento na performance que engendra o *Slam Surdo*, uma vez que, antes do início da performance, o performer convida as pessoas que estão no espaço a adentrar na narrativa por meio de um rito: primeiramente, levanta os braços e, balançando os dedos, olha para o público, conforme mostra a Figura 36:

²¹ “Féral propõe a esse respeito uma distinção entre ‘teatralidade’ (quando esse espaço ficcional se enquadra de maneira programada) e ‘espetacularidade’ (quando não o faz)” (Zumthor, 2000, p. 40).

Figura 36 - Rito de identificação entre performer e público I



Fonte: Moreira; Gouveia (2019, 1:46).

De forma síncrona, os espectadores repetem os gestos, estendem os braços para frente e balançam os dedos, demonstrando atenção e interesse pela narrativa que será construída, ou seja, se predisõem a compactuar com a criação de sentidos que a performance proporcionará. A Figura 37 mostra o rito de identificação.

Figura 37 - Rito de identificação entre performer e público II



Fonte: Moreira; Gouveia (2019, 1:49).

Logo após, todos, performer e espectadores, com os braços estendidos, palmas das mãos para baixo, passam a mão direita sobre o braço esquerdo, depois, a mão esquerda sobre o braço direito e, para finalizar o rito, batem palma, como é possível perceber na Figura 38.

Figura 38 - Rito de identificação entre performer e público III



Fonte: Moreira; Gouveia (2019, 2:14).

Nas palavras do performer Cauê Gouveia, esse ritual que precede o início da apresentação do poema, nas batalhas de *Slam*, configura-se como

[...] uma espécie de um grito de guerra que a gente faz no *Slam* do Corpo, que é essa batalha de poesias em Libras e português, [...] nos *Slams* de ouvintes as pessoas gritam o nome do *Slam*, fazem um grito de guerra, como o nosso é um *Slam* em Libras, como é um *Slam* visual, a gente coloca esse elemento [braços estendidos para frente e dedos em movimento], todos nós fazemos juntos, ele é uma representação de arregaçar as mangas, então são os braços para cima, puxa a manga e bate uma palma, aí a gente faz todos juntos para começar o poema (Moreira; Gouveia, 2019, 1:40-2:19).

Exposta uma especificidade do *Slam* que diz respeito à identificação entre corpo e espaço, performer e público, que propicia a teatralidade da performance, depreendemos que o *Slam* se constitui como território discursivo poético, pois, assim como o leitor e o texto literário devem manter uma relação de cumplicidade, a performance e o espectador também necessitam de tal relação, com vistas a alcançar a produção do efeito, do prazer.

Nesse sentido, a teatralidade permeia e constitui tanto o *Slam* quanto a performance. Tendo em vista que ambos são projetados por meio da subjetividade do performer, não há propriedades ou regras estabelecidas para que ambos sejam concretizados, pelo contrário, partilhando com a essência da poesia, a performance e o *Slam* correspondem à posição do sujeito em cena, tendo como ponto de referência seu mundo e seu imaginário, tal qual se percebe na teatralidade.

2.3 Performance arte e performatividade

As reflexões acerca da performance evidenciam que o fazer performático, além de ter como pressuposto a presença e atualização de um fenômeno, tem como premissa o corpo que, segundo o ator, diretor e pesquisador Gilberto Icle, é “[...] lugar e referência por intermédio do qual o ato performático e sua Performatividade encontram termo” (Icle, 2010, p. 15).

Diversos pesquisadores se embrenharam nesse campo com o objetivo de buscar definições que possam embasar e construir um território acerca do alcance da performance. No subcapítulo anterior, foram expostas algumas perspectivas evidenciadas pelo medievalista Paul Zumthor e, a partir de então, para darmos continuidade às reflexões propostas neste trabalho, serão mobilizadas conjecturas acerca da performance arte e da performatividade, perspectivas essas que possibilitaram ampliar o campo reflexivo desta pesquisa.

Para iniciarmos essa reflexão, é preciso que pensemos a performance como território extenso e complexo, constituído por campos que foram enraizados em contextos diversos, o que pressupõe focos diferentes. O pesquisador Gilberto Icle, em seu texto *Para apresentar a performance à Educação* (2010), apresenta algumas áreas da performance: Performance Artística, Performance Social e Performatividade.

A Performance Artística tem sua origem na linguagem artística que, segundo Icle, tende a ser o campo mais reconhecível da performance, uma vez que é “[...] confluída nas fronteiras entre teatro, dança, música, artes visuais, ritual, experimento, acontecimento e, sobretudo, intervenção” (Icle, 2010, p. 12).

A Performance Social emerge no campo da antropologia, a partir da análise das relações cotidianas entre sujeitos, ou seja, manifesta-se a partir da ação e prática social. A Performance social

Coloca em evidência o caráter espacial das relações sociais, minimizando as análises semióticas, semânticas dos significados sociais para se acercar do modo pelo qual agimos, de forma mais ou menos intencional conforme a situação e a consciência que temos de nossos objetivos na vida cotidiana (Icle, 2010, p. 13).

Esse campo da performance abriu espaço de reflexões não somente sobre as relações sociais, mas, sobretudo, a respeito da perspectiva metafórica que o teatro, o palco e os atores promovem para a compreensão das interações humanas, tendo como ponto fulcral o corpo, elemento esse que possibilita o vínculo entre Arte da Performance e Antropologia.

Por fim, o pesquisador atém-se à Performatividade, que emerge da ideia de que certos enunciados sobrepõem o caráter descritivo. Na sua visão, “[...] determinadas sentenças que proferimos assumem não um caráter descritivo, mas performativo, ou seja, fazem coisas em vez de apenas descrevê-las” (Icle, 2010, p. 15). Portanto, a performatividade concentra-se na ação, no fazer, dessa maneira, o ato de falar não configura simplesmente a representação, mas, sobretudo, a concretização de um fenômeno.

Nessa seara, a performance artística e a performatividade configuram-se como campos muito caros para a constituição deste trabalho, por propiciarem reflexões acerca do *Slam*, uma vez que os elementos constitutivos desse podem também ser encontrados nos dois campos da performance expostos.

Para pensar a performance artística torna-se interessante evidenciar uma das perspectivas desenvolvidas pela pesquisadora, professora e escritora, Mariana Lage, acerca do que ela chama de ‘Estética do Performativo’. Amparando-se nas conjecturas dos pesquisadores Paul Zumthor e Erika Fischer-Lichte, Lage afirma que:

Numa estética do performativo, como elaboram Fischer-Lichte e Zumthor, performances são ações que concretizam uma obra artística ou poética, num espaço e tempo determinados, condicionado à presença de participantes, espectadores ou ouvintes. A presença do público determina o êxito da ação realizada. É para um ouvinte que se profere uma poesia vocal como comunicação poética, na análise de Zumthor; é para um público participante que se realiza uma performance artística, no escopo de estudos de Fischer-Lichte. Nesses dois autores, a presença física dos artistas e dos recitantes é tão importante quanto a presença coetânea do seu público e ouvinte (Lage, 2018, p. 80).

A performance, nesse contexto, pressupõe a presença de um corpo, contudo, enquanto Zumthor embrenha-se pela performance na poesia vocal, Fischer-Lichte dedica suas pesquisas ao campo da performance como poética artística contemporânea. Para essa pesquisadora, existem três características que constituem a estética do performativo: a desmaterialização da obra enquanto objeto; a indistinção temporal entre produção e recepção; e o apagamento da noção de ficção em favor da ação.

Tais características explicam o caráter da performance arte, uma vez que essa, além de possibilitar a compreensão de um texto, tem como premissa a experiência, sendo que o público passa a ser visto não como mero espectador, mas, sobretudo, como elemento determinante na construção de sentidos. Dito isso, “[...] a questão central da performance não é compreendê-la, mas ter uma experiência e lidar com essa experiência, a qual não poderia ser

suplantada, antes ou depois, pela reflexão” (Fischer-Lichte, 2008, p. 16-17).

Como vimos, o estético se estabelece por meio da experiência, da presença e da contemporaneidade, aspectos esses que contribuem para que os sujeitos envolvidos na performance construam sentidos de forma subjetiva e autônoma, dessa forma, há a presença do sensível tal como propõe todo objeto artístico.

A seguir, evidencia-se uma figura representativa da performance arte, que foi utilizada na capa da obra *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics (English Edition)* (2008). A imagem da performance de Marina Abramović e Ulay, intitulada *Rest Energy* (1980), por meio da estética, propicia uma reflexão a respeito da relação entre o ‘eu’ e o outro.

A Figura 39, que segue, apresenta a imagem da performance arte.

Figura 39 - Performance Arte



Fonte: Aidar (2011 s/p.).

Concordando com a ideia de performance artística, o antropólogo Alejandro Frigerio, em seu texto *Artes Negras: Una Perspectiva Afrocentrica*, publicado em 2003, apresenta um estudo em que propõe a aproximação entre o conceito de performance e as manifestações espetaculares inerentes às culturas africanas. A partir de suas reflexões, a performance artística afro-americana, assim como as demais performances artísticas, é “[...] multidimensional, participativa, onipresente na vida cotidiana, basicamente conversacional,

destaca o estilo individual de cada participante e cumpre funções sociais claras²² (Frigerio, 2003, p. 53). (Tradução nossa).

Ao atentarmos para a ideia de performance artística vinculada ao sujeito, ao cotidiano e à sociedade, podemos delimitar uma aproximação entre essa e o *Slam* Surdo, tendo em vista que essa manifestação, oriunda da Comunidade Surda, mantém-se atrelada às especificidades que permeiam e constituem as vivências dos sujeitos surdos.

De acordo com o que foi exposto, assim como a arte engajada, “Um slam é, antes de tudo, um lugar de resistência, de atos do cotidiano, capazes de provocar fissuras pelas quais se forjam novas práticas de existência, mais conectadas com as demandas dos sujeitos que a cidade não responde” (Oliveira; Bocchetti, 2022, p. 157). Dessa forma, a performance artística e o *Slam* aproximam-se no sentido de que ambos têm suas raízes na representação do sujeito e suas relações sociais. Ainda segundo Frigerio (2003):

A arte performática afro-americana [...] não só tem uma função geradora de comunidades (no sentido de Turner, 1969), mas também permite que o grupo como um todo (ou seus diferentes membros) façam comentários sociais sobre as questões que lhes dizem respeito e que podem expressar, se necessário, os conflitos internos da comunidade²³ (Frigerio, 2003, p. 63). (Tradução nossa).

Ao elucidar a perspectiva do antropólogo Alejandro Frigerio acerca da performance artística, depreendemos que essa se constitui a partir da subjetividade do sujeito, através do espaço que ocupa na sociedade. Com efeito, o *Slam*, como manifestação da Comunidade Surda, ao possibilitar a representação da Cultura Surda, propõe reflexões e, por conseguinte, a construção de sentidos acerca do sujeito surdo, da Cultura Surda e demais idiossincrasias que diferem as vivências da Comunidade Surda das vivências dos ouvintes.

Conforme já comentado, o pesquisador Gilberto Icle, em seus estudos sobre performance, propicia visibilidade a três campos específicos: Performance Artística, Performance Social e Performatividade. Após refletirmos sobre a performance artística, que tem desdobramentos na performance social, adentraremos no campo da performatividade, termo esse que emerge nos estudos literários e, posteriormente, ganha espaço no teatro e na

²² Trecho original: “[...] multidimensional, participativa, ubicue en la vida cotidiana, básicamente conversacional, resalta el estilo individual de cada participante y cumple nítidas funciones sociales” (Frigerio, 2003, p. 53).

²³ Trecho original: “La performance artística afroamericana [...] no sólo tiene una función generadora de communitas (en el sentido de Turner, 1969) sino que también permite que el grupo como un todo (o sus distintos miembros) realicen comentarios sociales acerca de los temas que les atañen y que se puedan expresar, llegado el caso, los conflictos internos de la comunidad” (Frigerio, 2003, p. 63).

performance.

A pesquisadora franco-canadense Josette Féral, já citada neste trabalho, foi a pioneira nos estudos acerca da performatividade, por volta de 1970 e 1980; seus trabalhos tinham como campo investigativo a performance desenvolvida por grupos teatrais, assim, construiu reflexões acerca dos termos performatividade e teatralidade. Segundo ela:

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas de sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distância do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas) (Féral, 2015, p. 127).

É possível depreender da leitura do texto citado que, enquanto a teatralidade está vinculada à memória, a performatividade encontra-se enraizada na produção de sentidos a partir da linguagem, no fazer, no processo que emerge da prática performática. Dessa forma, a performatividade, sob a ótica do estudioso norte-americano Richard Schechner, tem um caráter ubíquo, uma vez que está em todo lugar, ou seja, pode

[...] ser identificada no comportamento cotidiano, nas profissões, nos diferentes tipos de mídia, nas artes e na linguagem. Uma obra performativa contém em si as propriedades de um evento, de um acontecimento, de ações que acontecem num interjogo entre o performer e o espectador (Schechner apud Almeida; Pereira, 2020, p. 178).

Nessa seara, a performatividade tem como essência as práticas voltadas para a experiência corporal e a concretização de ações por meio da experiência que emerge do próprio corpo, no sentido de engendrar uma lógica indissociável ao ato performativo, de modo que o ato em questão se caracteriza pelo aspecto pragmático, em detrimento da ideia de representação e ficção. Estudos desenvolvidos por Féral apontam que a performatividade ocorre a partir de alguns elementos, dentre os quais:

[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia [...] (Féral, 2009, p. 198).

Féral conclui que os elementos que constituem uma performatividade corroboram a

existência do que ele denomina de ‘teatro performativo’, logo, para esse pesquisador, a performatividade encontra-se presente no centro do teatro performativo.

Expostas algumas especificidades acerca da performatividade, podemos evidenciar uma aproximação entre essa e o *corpus* de análise deste trabalho, o *Slam Surdo*. As produções do *Slam Surdo* têm como premissa a utilização da expressão corporal e da Língua de Sinais para se concretizarem, contudo, além de uma mera representação, objetivam produzir sentidos por meio da experiência corporal. Para falar sobre a experiência corporal que embasa o *Slam Surdo*, buscamos, no documentário “O Silêncio e a Fúria: Poetas do Corpo” (2018), as visões de performers acerca da expressão corporal no ato performático.

A intérprete e performer Erika Mota, no documentário mencionado, apresenta a sua percepção acerca da construção de sentidos por meio da leitura do corpo do poeta surdo, que constrói a rima na Língua de Sinais através do uso do parâmetro denominado Configurações de Mãos²⁴ e do ritmo. Segundo ela, para compreender o poema é preciso “[...] sempre entender o corpo de quem tá falando, ai cê (faz o sinal de APREENDER), e aí óbvio que precisa ter técnica, óbvio que precisa ter conhecimento da Língua de Sinais. E ai junta tudo isso e fica bonito, dá certo, comunica, toca” (Trip TV, 2018, 5:25-5:46).

Conforme evidenciado na Figura 40 a seguir, para se compreender o *Slam Surdo*, faz-se necessário ir além da compreensão da Língua de Sinais, é preciso compreender os sentidos que emanam do corpo.

Figura 40 - Performatividade e *Slam Surdo*



Fonte: Trip TV (2018, 5:28).

²⁴ “[...] é a forma da(s) mão(s) presente no sinal. Na Libras há 64 configurações. Elas são feitas pela mão dominante, ou pelas duas mãos dependendo do sinal” (Felipe; Monteiro, 2006, p. 21).

Corroborando a fala da performadora Erika Mota, no mesmo documentário há a presença de James Bantu, que também é intérprete e performer e faz parte do *Slam Surdo*. Ao falar sobre o processo de trazer o poema da Língua de Sinais para a língua portuguesa, Bantu afirma que tal processo não consiste simplesmente em uma tradução, no sentido de passar de uma língua para outra, esse processo configura-se como uma tradução de sentidos e percepções que se enraízam no campo estético. Nas palavras de James Bantu:

Eles me convidaram a ler, eu falei: Não, eu não quero ler. Eu não quero ler. Se eu tiver que ler alguma coisa, que eu leia o Edinho. Quis me arriscar a entender e sentir aquilo que ele estava dizendo, né! Aquilo que era a expressão dele. Ai que fiquei vendo, olhando, olhando, olhando, olhando. E eu falei: Eu entendi (Trip TV, 2018, 3:37-4:10).

O performer, ao propor a leitura de Edinho²⁵, ou seja, do corpo, em detrimento da língua, conforme se percebe na Figura 41, possibilita o estabelecimento do corpo como elemento constituidor de sentidos, de tal forma que o corpo e o poema tornam-se indissociáveis, premissa essa que corrobora a performatividade.

Figura 41 - *Slam Surdo*: Leitura do corpo



Fonte: Trip TV (2018, 3:49).

O que foi exposto acerca da produção e compreensão de sentidos no *Slam Surdo* reafirma o papel do corpo na performance. O depoimento do performer em questão evidencia que a poesia que emerge do *Slam Surdo* não se encerra na Língua de Sinais. Assim, para alcançar o sensível que permeia e a constitui, o leitor deve ocupar-se principalmente da

²⁵ Performador surdo que atua com Bantu em diversos *Slams*.

leitura do corpo, ou seja, conforme a fala dos performers, é preciso ‘ler o corpo’ e ‘entender o corpo’. Este processo corrobora as reflexões acerca da performatividade, as quais defendem que o texto deixa de ser o foco da performance, dando lugar à ação que será apreendida pelo público.

2.4 Poema performatizado e poema oral: Elementos constitutivos da estética

Para iniciar essa reflexão acerca da poesia, faremos uso das palavras do cantor, poeta e compositor Arnaldo Antunes que, ao tentar demarcar o contexto histórico do aparecimento dessa expressão artística, afirma: “A origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem. Talvez fizesse mais sentido perguntar quando a linguagem verbal deixou de ser poesia” (Antunes, 2000, p. 1). Ainda de acordo com Antunes, a língua em uso carrega em si a linguagem poética, uma vez que as palavras são impregnadas de referencialidade, elemento primordial na construção do discurso poético.

Para que a poesia se estabeleça como tal é preciso que o leitor se abra a uma experiência única, em que as subjetividades desse e o jogo de palavras engendrado no poema propiciarão a construção de sentidos. Contudo, segundo Norma Goldstein “[...] como tecido de palavras, o poema pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como se percebe o entrelaçamento dos fios que o organizam” (Goldstein, 2006, p. 12).

A referência aos ‘fios que o organizam’ remete aos elementos que se unem para concretizar o poema, ou seja, no poema oral ou escrito há a presença do verso, da estrofe, do ritmo, da métrica e da rima; já no poema performatizado, em Libras, faz-se uso de elementos como repetição, ritmo e rima, estruturas essas que são elucidadas adiante.

Em sua obra *Versos, sons e ritmos* (2006), Goldstein propõe ao leitor uma reflexão acerca da interpretação de um poema, deixando evidente que não há receitas para tal, e nessa seara apresenta as unidades que o constituem. Assim, pensando em unidade do poema, evidenciaremos a obra *Literatura em Libras* (2021), de Rachel Sutton-Spence, que apresenta aspectos acerca das unidades do poema em Libras, ou poema performativo.

2.4.1 Poema performático: Verso

O poema se distingue da prosa, inicialmente, pela estrutura da narrativa. Assim, “A noção de ‘verso’ é comumente utilizada para se distinguir a poesia da prosa na literatura escrita em muitas culturas, tanto nas tradições literárias ocidentais quanto nas não ocidentais” (Sutton-Spence, 2021, p. 135). Concordando com essa argumentação, Goldstein (2006) afirma que

[...] o verso se destaca já a partir da disposição gráfica na página. Cada verso ocupa uma linha, marcada por um ritmo específico. Um conjunto de versos compõe a estrofe, dentro da qual pode surgir outro postulado métrico: a rima, ou seja, a semelhança sonora no final de diferentes versos. Uma vez que a prosa se imprime em linhas ininterruptas, a organização do poema em versos seria, de início, o traço distintivo do poema (Goldstein, 2006, p. 18).

O verso como traço marcante do poema se relaciona diretamente com o efeito sonoro a ser produzido na poesia de língua oral, ou seja, os versos são organizados levando em conta a escrita da palavra, as sílabas, que são elementos próprios da língua oral. Já na poesia performática o verso torna-se um campo discutível, uma vez que não prescinde da palavra escrita, essa manifestação artística ganha vida com a performance do poeta, que utiliza as expressões corporais e os léxicos da Língua de Sinais para construir a estética. Assim, seus registros, em sua maioria, não ocorrem na forma escrita, mas por meio de vídeo. Ao pensar o poema em Língua de Sinais registrado em língua escrita, Sutton-Spence faz a seguinte reflexão:

[...] historicamente os poemas apresentados em línguas de sinais eram traduções de poemas escritos de uma língua oral. Essa influência dos poemas escritos também acontece nas traduções de poemas originais em Libras. Podemos traduzir um poema em Libras para português escrito e assim ver alguns exemplos de verso na página de um texto. Por exemplo, o poema em Libras *Homenagem Santa Maria/RS*²⁶, do poeta Alan Henry Godinho, foi traduzido por Markus Weininger (2013) com o objetivo de manter diversos elementos poéticos da língua de sinais em uma forma poética entendida pelos leitores de poesia em português (Sutton-Spence, 2021, p. 136).

Para uma melhor compreensão da fala da pesquisadora Sutton-Spence acerca da tradução, segue o registro do poema feito por Markus J. Weininger:

²⁶ Link da poesia: <https://www.youtube.com/watch?v=9LtOP-LLx0Y>

HOMENAGEM SANTA MARIA - Alan Henry Godinho

Tradução: Markus J. Weininger (2013)

... meu olhar a pesar em silêncio ...
 Vejam, como o mundo todo sofre,
 Sofre, sofre, sofre...
 Toda a nossa nação de Norte a Sul
 Nos seus estados despedaçados
 No Rio Grande do Sul
 S-A-N-T-A M-A-R-I-A ... Santa Maria
 Vejam, as flores a brotar em todo jardim
 Imaginem as estrelas a brilhar no céu sem fim
 Vejam o que a morte nos ceifou
 Amigos, familiares, reunidos
 união
 união, adentrando o coração
 Vejam, no céu, eclodiram diversas estrelas
 Desabrocham no jardim as flores da eternidade
 Vislumbrem seu vôo sublime
 voar sem limites nem fronteiras, em
 paz que um dia também em nós irá
 irradiar
 Vejam, o consolo nos braços,
 abraço
 meu abraço profundo
 meu amparo
 amparo
 o amparo silencioso do mundo (Godinho, 2013).

Levando em conta as reflexões anteriores sobre o tema, podemos perceber que a grafia do poema *Homenagem Santa Maria/RS* resulta de uma tradução, pois não mantém a originalidade do mesmo. Dentre as diversas questões que afastam o poema original em Libras da tradução para o português tem-se a diferença da estrutura linguística, uma vez que, ao fazer adaptações para tentar alcançar a estética da obra original, o tradutor optou por escolhas de termos e significações enraizadas no seu leque de conhecimentos e na sua subjetividade.

Para endossar essa reflexão, lançamos mão da entrevista sobre tradução, concedida pelo renomado professor, tradutor e poeta Paulo Henriques Britto que, ao ser questionado sobre o processo de tradução como traição, afirma:

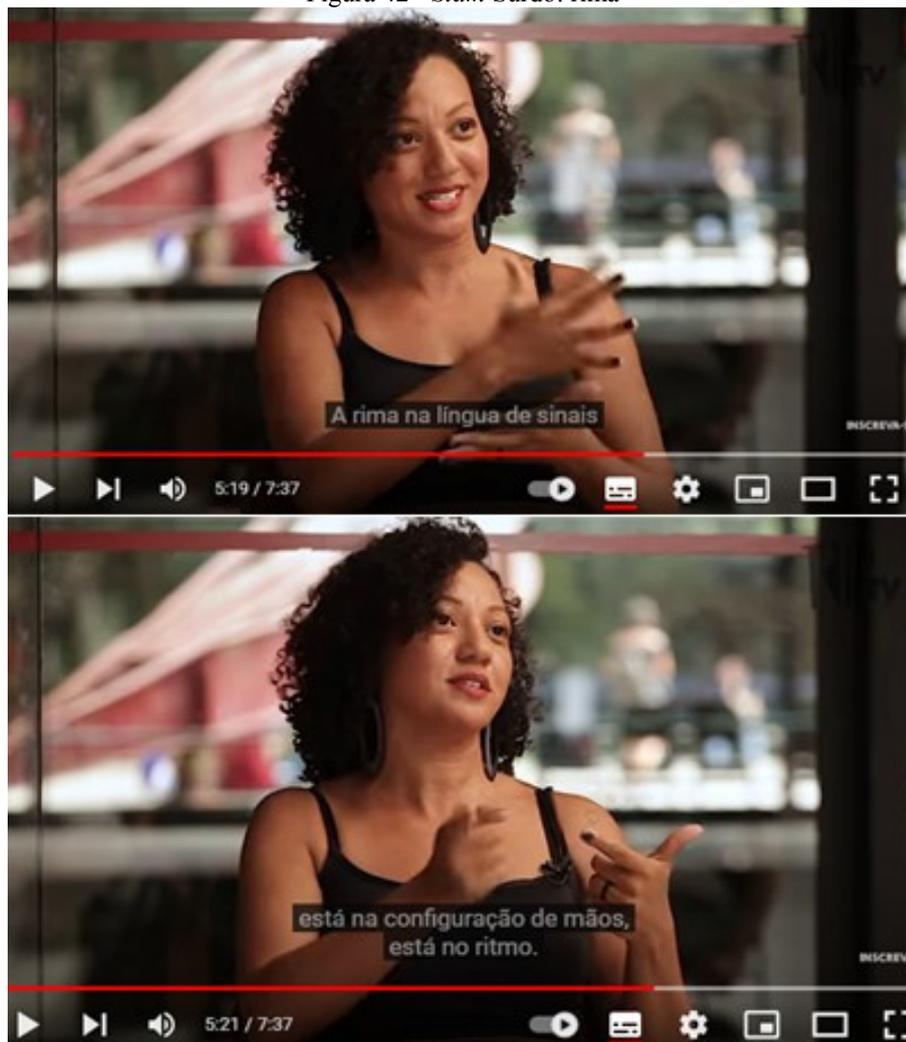
A meta do trabalho do tradutor é, ou deve ser, a meu ver, a transparência - a reprodução na língua B de todos os efeitos textuais de um original na língua A. Isso, naturalmente, é impossível, já que os recursos dos dois idiomas não coincidem, e a intenção do autor do original é inatingível, e o tradutor não consegue evitar se colocar na tradução, e mais todas as outras razões levantadas pelos teóricos radicais de nosso tempo (Abes, 2016, p. 469-470)

A fala de Britto corrobora a afirmação feita por Sutton-Spence (2021), de que a

tentativa de registrar o poema em Libras por meio da escrita da língua oral diz respeito mais ao processo de tradução do que de transcrição, uma vez que o texto traduzido não consegue alcançar, na íntegra, a ideia do poema original. Assim, tendo em vista que cada leitura é uma experiência única, o próprio tradutor, ao retomar o poema, poderia fazer escolhas tradutórias diferentes.

Outra questão que se coloca, ao pensarmos o verso no poema em Língua de Sinais, é a possibilidade de demarcar esse elemento a partir da rima nos sinais, desse modo, o verso seria estabelecido por meio da “[...] repetição da configuração de mão, do trajeto do movimento ou de sinais não manuais por meio de vários sinais em uma sequência” (Klamt, 2014, p. 52). Tais repetições evidenciam a divisão do verso, o que pode ser comparado à rima no final da linha na poesia oral. A performer Erika Mota reafirma a presença da Configuração de mãos para a construção da rima, como mostra a Figura 42.

Figura 42 - *Slam Surdo*: rima



Fonte: Trip TV (2018, 5:19-5:21).

Contudo, a pesquisadora Marilyn Mafra Klamt ao se debruçar sobre a questão do verso no poema em Língua de Sinais, nos apresenta o contraponto trazido por Sutton-Spence sobre o uso da repetição para demarcação de linhas. Para ela, “[...] a âncora que permite encontrar uma estrutura paralela com outra linha descrita por Blondel e Miller (2001) também se baseia na repetição de elementos, criando rimas que podem ocorrer em qualquer ponto do poema e não apenas no final das linhas” (Klamt, 2014, p. 54).

A poesia performática, por não se estruturar na poesia oral escrita, ganha fôlego com o surgimento do verso livre, “[...] que pode ter tamanho diferente, a sílaba acentuada não é fixa, variando conforme a leitura que se fizer” (Goldstein, 2006, p. 18). A poesia criada por meio de versos livres, sem a presença de regras em relação ao metro, à posição das sílabas tônicas ou das rimas, trouxe à baila uma diversidade de expressões poéticas, conforme esclarece o sociólogo Zygmunt Bauman (2006):

No século que explorou esses tipos diferentes de linhas como encontradas no verso livre, na poesia concreta, na prosa poética, na beat poetry, na slam poetry, na L = A = N = G = U = A = G = E poetry, na performance poética, na poesia caligráfica chinesa, na etnopoética, temos de ter cuidado com a identificação de um único modelo de linha que representa tudo (Bauman, 2006, apud Klamt, 2014, p. 54).

O verso livre propicia a liberdade de estruturação do poema, sem que, no entanto, perca sua estética e o grau do sensível, e nessa seara, a poesia performática em Língua de Sinais, como uma poética visual, tem seus versos constituídos em linhas visuais que são invisíveis e cinéticas²⁷.

Atentando para as especificidades do verso no poema performático, apresentamos, a seguir, a transcrição²⁸ dos poemas, oriundos do *Slam* surdo, selecionados para compor o *corpus* de análise do presente trabalho, o primeiro, intitulado “Do Trono” (2016a), de Amanda Lioli e Catharine Moreira, e o segundo, intitulado “Mudinho” (2018), de Edinho Santos e James Bantu, com o intuito de identificar as unidades mínimas que promovem a concretização dos *Slams*. O Quadro 1 traz a transcrição dos dois poemas.

²⁷ “Um dos primeiros críticos contemporâneos europeus a interessar-se pela experimentação de artistas conceituais não-eurocêntricos de sua época, Guy Brett deixou importantes contribuições para os desenvolvimentos da arte cinética na Europa, América Latina e Ásia. Sua obra inicial investigava temas que rompiam com o esquema moderno da arte, debruçando-se sobre relações entre tempo, espaço, realidade, representação, sensorialidade e corporeidade” (Labra, 2021, p. 271).

²⁸ A transcrição apresentada organiza os versos e estrofes a partir do tempo e de pausas da declamação, seguindo, portanto, a fala dos performers Amanda Lioli e James Bantu, respectivamente.

Quadro 1- “Do Trono” e “Mudinho”: transcrição

Do Trono	Mudinho (Edinho Santos)
<p>Do alto do seu trono real Chove a sociedade em valor e moral Definindo na terra o que seria normal Coitado do sujeito que é o alvo do preconceito Olha lá! o bobo, palhaço, barulhento, louco Coitado! Idiota, burro, macaco Ai que mudinho infeliz vai sofrer tanto na vida não é capaz Com essa mímica Nunca vai ter paz Será que se eu falar devagarinho ele me entende? Oi Surdinho! Tudo bem? Cê está entendendo que eu estou dizendo? Lê aqui minha boca Cê tá? Não? Quer que eu fale mais alto? Fala sério! Normalidade, valor, moral E você me tratando como um idiota Com essa voz cheia de preconceito Isso não diminui a minha identidade surda Isso só mostra que pra esse mundo de idiotas que a gente vive Realmente, meu caro, você é perfeito (Lioli; Moreira, 2016).</p>	<p>Mudinho (Edinho Santos)</p> <p>Quando eu era pequeno diziam: Mudinho Mudinho Mudinho uh uh uhuh</p> <p>Eu, adolescente Eu pré, pulei corda Joguei videogame “Bafo bafo” Mudinho Mudinho Mudinho uh uh uh uh</p> <p>Eu cresci Me encontrei E eles: Mudinho Mudinho</p> <p>Me casei E encontrei minha metade Tive um filho E eles: Mudinho Mudinho Mudinho uh uh uh uh</p> <p>Me cansei Me curvei Envelheci E eles: Mudinho</p> <p>Porra!? Mudinho? Eu? Não! Meu nome é Edinho! Porra!!! (Santos, 2018).</p>

Fonte: Própria autora (2024)

Os poemas apresentados são construídos por meio da união entre Língua de Sinais e língua oral, em que o performer surdo e o performer ouvinte são regidos por uma espécie de pacto para a construção de sentidos na performance.

Esclarecida uma possibilidade de transcrição dos *Slams* “Do Trono” e “Mudinho”, podemos pensar a constituição do verso sob duas perspectivas: na primeira, o verso é construído utilizando léxicos da língua portuguesa, por Amanda Lioli e James Bantu, e na

segunda, essa construção é alicerçada em léxicos da Língua Brasileira de Sinais, por meio da sinalização de Catharine Moreira e Edinho Santos.

Cabe destacar que não se trata de um processo de tradução, o poema tem seu sentido criado a partir da interdependência entre as línguas, os corpos e as vozes que emanam dos performadores na concretização do poema.

Na perspectiva da transcrição, da língua oral, os versos dos poemas podem ser caracterizados como livres ou irregulares, uma vez que não apresentam o mesmo número de sílabas.

Já na perspectiva da sinalização, os versos dos poemas também podem ser considerados livres, pois, apesar de apresentarem algumas estruturas de configuração de mãos similares, que podem sugerir a marcação de estrofes, não estabelecem unidades mínimas, como movimento ou configuração de mão, de forma organizada e repetida, para a demarcação do verso.

2.4.2 Poema performático: Estrofe

Uma das principais marcas do poema oral ou escrito é a sua estruturação em estrofes, característica essa que possibilita ao leitor, inclusive ao mais leigo, identificar que a narrativa é um poema e não uma prosa. Nas palavras de Goldstein (2006, p. 52): “Estrofe é um conjunto de versos. Uma linha em branco vem antes, e outra, depois da estrofe, separando-as das demais partes do poema. Há estrofes de diferentes tamanhos. De um só verso, de três ou maiores”.

As estrofes podem se organizar de diversas formas, por exemplo: todas iguais, com o mesmo número de versos; todas diferentes, cada uma com determinada quantidade de versos; há estrofes que aparecem várias vezes no poema, e esses são denominados de refrão. Com relação à classificação das estrofes, o número de versos determina o nome da estrofe (dois versos: dístico, três versos: terceto, quatro versos: quadra ou quarteto, cinco versos: quinteto ou quintinha, seis versos: sexteto ou sextilha, sete versos: sétima ou septilha, oito versos: oitava, nove versos: novena e dez versos: décima).

No poema em Língua de Sinais, um dos elementos recorrentes é a repetição de sinais, de uma frase ou de um discurso. Esse recurso pode “[...] simplesmente provocar uma emoção de prazer no público, mas, também, criar a própria estrutura do poema, delineando

unidades parecidas com estrofes ou com o conceito de verso nas línguas escritas” (Sutton-Spence, 2021, p. 188).

Dessa maneira, a repetição torna-se um recurso estético propulsor de sentidos, conforme podemos ver no poema *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos²⁹, em que a repetição de Configurações de Mãos (CM), ou seja, as formas que a mão apresenta ao fazer o sinal, pode sugerir ao leitor a divisão do poema em estrofes. Nas imagens da Figura 43 podemos perceber a repetição de CM.

Figura 43 - *Meu Ser é Nordestino*: Repetição de CM



Fonte: Mãos Arretadas, 2016.

O exposto sobre a estrofe, no poema em Língua de Sinais, é ratificado por Sutton-Spence, ao afirmar que “A repetição pode gerar um tipo de ‘estrofe’ em que uma seção do

²⁹ Primeira Cordelista Surda, poetisa, tradutora-atriz e Professora Assistente de Linguística Aplicada - Libras no Departamento de Curso de Letras Libras na UFPR, desenvolve atividades de pesquisa, ensino e extensão voltadas à Literatura em Libras (cordel, slam, sarau, peleja, HQ, poesia, tradução literária, narrativa, humor e contos infantis). Coordenadora do projeto de pesquisa em Literatura de Cordel em Libras, de Literatura Surda e Tradução Literária em Libras e de Sarau de Mãos Arretadas.

poema usa vários sinais do mesmo parâmetro e a seção seguinte usa outros sinais de outro parâmetro, mas, principalmente, ser um recurso estético para se criar efeitos estéticos, simbólicos e metafóricos” (2021, p. 189).

Aproximando os pressupostos acerca da estrofe aos poemas que constituem o *corpus* deste trabalho, podemos depreender que a performance sinalizada “Do Trono” sugere a existência de estrofes ao fazer escolhas de configurações de mãos com formatos aproximados. Os três primeiros versos são sinalizados utilizando a configuração de mão CM 15, configuração que é apresentada na Figura 44.

Figura 44- CM 15



Fonte: INES, 2022.

A Figura 45 a seguir apresenta a configuração de mão em questão, sendo utilizada na constituição do primeiro, segundo e terceiro versos.

Figura 45- “Do trono”: verso I

Do alto do seu trono real / Chove a sociedade em valor e moral / Definindo na terra o que seria normal



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:01-0:10).

Já para a construção do quarto e do quinto verso são utilizadas, com mais ênfase, as configurações CM 49 e CM 05, como mostra a Figura 46.

Figura 46- CM 49 e CM 05



Fonte: INES, 2022.

Na Figura 47 a seguir é possível identificar as performadoras utilizando as configurações de mãos apresentadas, para a construção dos versos.

Coitado do sujeito

Figura 47- “Do trono”: verso II
/ que é o alvo do preconceito

Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:11-0:14).

O sexto verso do poema de Lioli e Moreira retoma as formas arredondadas das mãos, por meio das configurações CM 13 e CM 73, que são apresentadas na Figura 48

Figura 48- CM 13 e CM 73.



Fonte: INES, 2022.

Na Figura 49 é possível ver a sequência de sinais feita a partir das configurações 13 e 73, que constituem o sexto verso.

Figura 49- “Do trono”: verso III
Olha lá! O bobo, palhaço, barulhento, louco



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:15-0:18) .

Os cinco versos seguintes retomam a variação da mão aberta, fazendo uso das configurações CM 05 e CM 02, como mostra a Figura 50.

Figura 50- CM 05 e CM 02



Fonte: INES, 2022.

Conforme apresentado na Figura 51 a seguir, as performadoras organizam os versos a partir do formato de mão aberta.

Figura 51- “Do trono”: verso IV
Coitado! Idiota, burro, macaco / Ai que mudinho infeliz vai sofrer tanto na vida / não é capaz /
Com essa mímica / Nunca vai ter paz



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:19-0:28).

Os versos que seguem, na performance de Lioli e Moreira, passam a ser livres, sem uma organização pré-determinada de configurações de mãos.

Já o *Slam* “Mudinho” é constituído por seis estrofes, que não são construídas aleatoriamente, pelo contrário, o performer Surdo faz uso do espaço e das expressões corporais e faciais para demarcar o início e o término de cada estrofe, por meio da aproximação e do distanciamento com o espectador.

Para a construção da primeira estrofe, o performer começa a andar do fundo do espaço de apresentação em direção à frente, e aponta o dedo indicador para marcar o local a ser ocupado pelo eu poético e o início da sua fala. Isso pode ser observado na Figura 52 que segue.

Figura 52- “Mudinho”: Início da estrofe



Fonte: Santos (2018, 0:05).

Já para a finalização da estrofe, o performer toma o espaço frontal da apresentação, aproximando-se do público; as expressões corporal e facial, bem como o olhar, são determinantes para o estabelecimento do vínculo com o espectador. A Figura 53 ilustra esse momento.

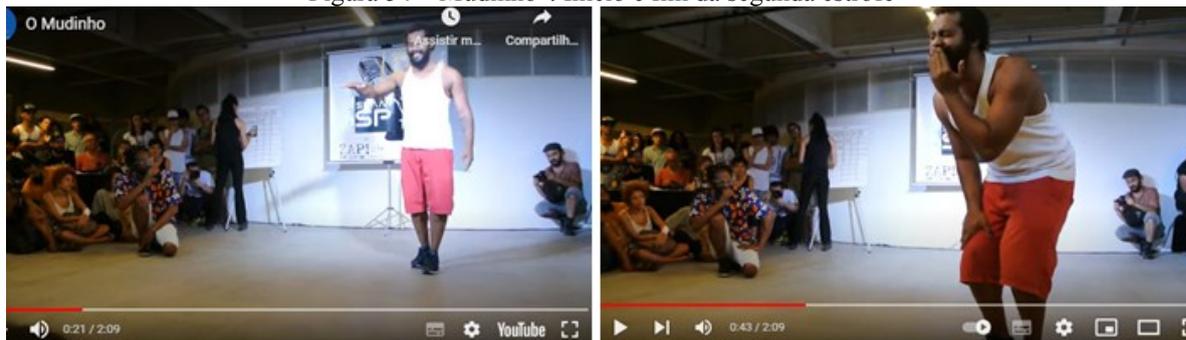
Figura 53- “Mudinho”: Final da estrofe



Fonte: Santos (2018, 0:19).

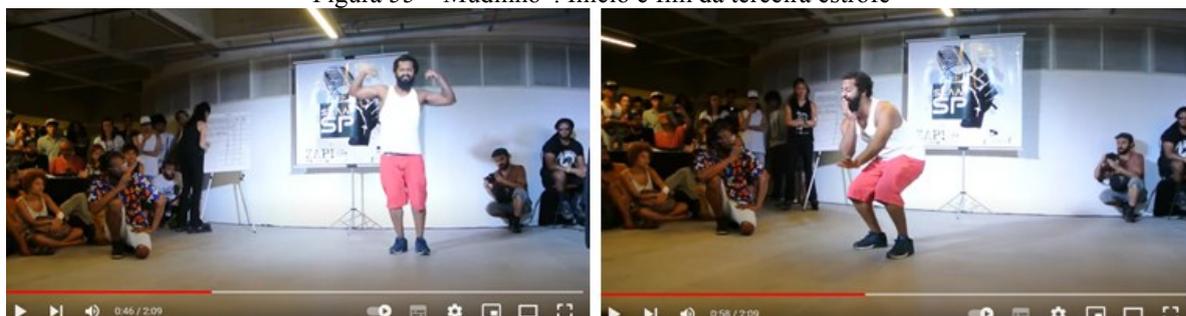
As demais estrofes seguem a mesma linha ao explorarem o movimento do corpo no espaço de apresentação, bem como as expressões faciais e corporais, de forma que a aproximação e o distanciamento entre performer e público tornam-se elementos chaves para a demarcação do início e do fim de cada estrofe. As Figuras 54, 55, 56, 57 e 58 mostram como acontece o início e o fim da cada estrofe.

Figura 54- “Mudinho”: Início e fim da segunda estrofe



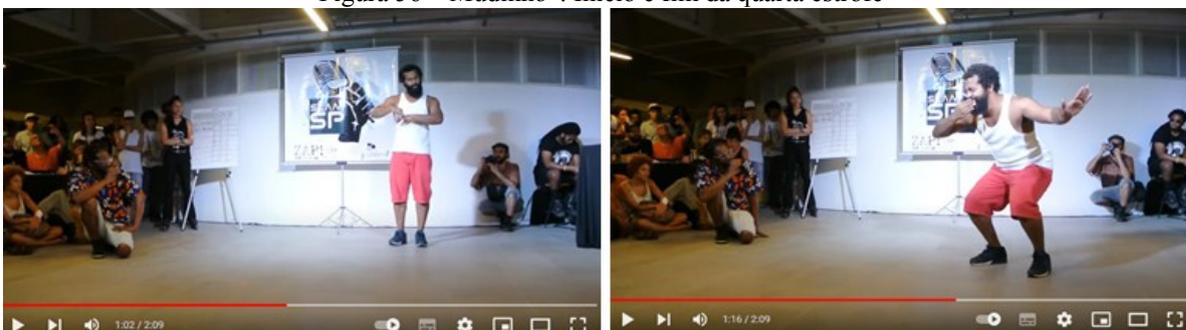
Fonte: Santos (2018, 0:21; 0:43).

Figura 55- “Mudinho”: Início e fim da terceira estrofe



Fonte: Santos (2018, 0:46; 0:58).

Figura 56- “Mudinho”: Início e fim da quarta estrofe



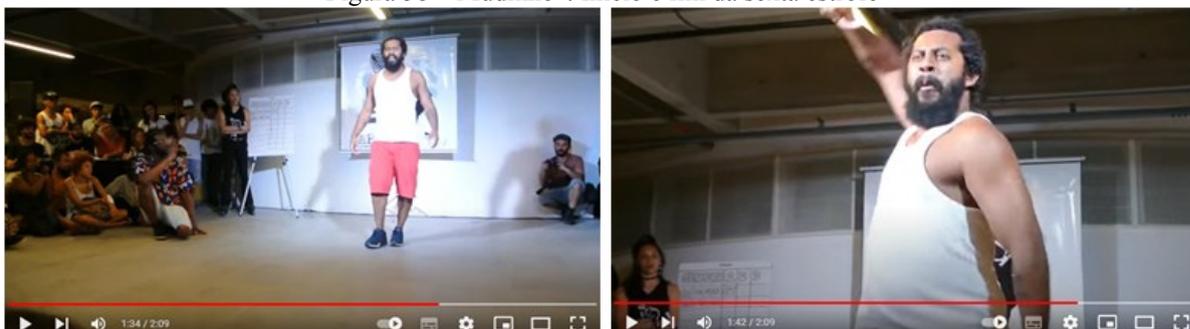
Fonte: Santos (2018, 1:02; 1:16).

Figura 57- “Mudinho”: Início e fim da quinta estrofe



Fonte: Santos (2018, 1:18; 2:09).

Figura 58- “Mudinho”: Início e fim da sexta estrofe



Fonte: Santos (2018, 1:34; 1:42).

2.4.3 Poema performático: Ritmo

Um dos elementos constitutivos do poema é o ritmo que, no contexto poético, significa a “Sucessão de tempos fortes e fracos que se apresentam alternada e regularmente; cadência, compasso” (Dicio, 2009). Referindo-se ao tema, Goldstein (2006) declara que o ritmo do poema é concretizado a partir da organização das sílabas poéticas; nem sempre tais sílabas correspondem às sílabas gramaticais, ou seja, o leitor ou o ouvinte tem a liberdade de criar um jogo com as sílabas, unindo ou separando-as de acordo com a melodia do verso.

No poema escrito ou falado, as sílabas tônicas ou acentuadas estruturam o esquema rítmico do verso. Ainda nas palavras de Goldstein (2006, p. 22): “Além da alternância entre sílabas fortes e fracas, o ritmo provém de outros efeitos sonoros, como a repetição de letras ou palavras. Um deles, a rima: repetição de sons semelhantes no final de versos diferentes”.

No poema performático, o ritmo e a velocidade funcionam como elementos estratégicos para a construção da estética. Dessa maneira, enquanto no poema falado ou escrito o ritmo está relacionado às sílabas, no poema em Língua de Sinais o ritmo é orientado

pela repetição, pelo tempo e pelo movimento dos sinais. O excerto a seguir é ilustrativo a esse respeito:

Ritmo é o efeito que percebemos quando os padrões de repetição são organizados no espaço ou no tempo. Em Libras, o ritmo vem do fluxo visual dos sinais, e vemos padrões de tempo (por exemplo, variação organizada na velocidade ou duração do movimento de sinais e pausas entre eles), ou da ênfase do movimento (alteração entre movimento agudo e suave, por exemplo). Qualquer tipo de padrão nos sinais e de variações desse padrão pode criar um ritmo visual e temporal (Sutton-Spence, 2021, p. 189-190).

Como exemplo da marcação de ritmo no poema em Língua de Sinais, apresentamos, a seguir, um recorte do poema *Cinco Sentidos* (2010). Com tradução de Nelson Pimenta³⁰, originalmente, o poema *Five Senses* foi sinalizado pelo poeta britânico Paul Scott e evidencia o “orgulho surdo”, orgulho esse que tem como pressuposto viver e experienciar o mundo através da percepção visual.

Ao adentrarmos na marcação do ritmo no poema citado, podemos destacar a repetição do sinal ADENTRAR, sendo que, a cada repetição, o eu poético mergulha em um mundo diferente, e cada mundo refere-se a um dos sentidos do ser humano. A Figura 59 traz imagens referentes ao ritmo.

Figura 59 - *Cinco Sentidos*: ritmo



Fonte: Pimenta (2010, 0:20-0:21).

³⁰ Tradutor e intérprete brasileiro da poesia *Cinco Sentidos*, é o primeiro surdo brasileiro a se profissionalizar como ator e a desenvolver seus estudos no National Theater of the Deaf (NTD).

Na poesia performatizada, Nelson Pimenta repete, por quatro vezes, o sinal de ADENTRAR, objetivando, além da marcação rítmica, mostrar ao espectador que os surdos têm quatro sentidos, de forma que a audição e a visão se fundem em um único sentido, tendo em vista que o Sujeito Surdo apreende o mundo pela visão, em detrimento da audição.

Ainda na perspectiva do ritmo, no poema performatizado no *Slam* “Do Trono”, é possível perceber que os movimentos dos sinais, ao acelerarem e desacelerarem, estabelecem a construção rítmica do poema.

O Quadro 2 apresenta a transcrição da sequência dos sinais, feitos por Catharine Moreira, e sua característica quanto ao movimento.

Quadro 2- “Do Trono”: Marcação do ritmo

REI, TRONO	Devagar
SOCIEDADE, IMPOSIÇÃO, INFLUÊNCIA	Acelerado
MUNDO PADRÃO	Devagar
SUJEITO ALVO AFRONTA (preconceito)	Devagar
PALHAÇO IDIOTA, EU IDIOTA?	Acelerado
EU LOUCO COITADO SURDO BURRO MACACO	Acelerado
MUDINHO INCAPAZ FAZER-MÍMICA NUNCA PAZ	Devagar
FALAR DEVAGAR	Devagar
OIIII SURDINHO TUDO BEM?	Devagar
ENTENDER EU FALAR	Devagar
LER BOCA	Devagar
FALAR ALTO	Acelerado
EU SURDA	Acelerado
FALA SÉRIO	Devagar
NORMALIDADE PADRÃO VALOR MORAL	Devagar
TRATAR EU IDIOTA	Acelerado
DIMINUIR SURDO NÃO	Devagar
MOSTRAR MUNDO ESSE	Devagar
VOCÊ COMBINAR PERFEITO	Devagar

Fonte: A própria autora (2024).

Já em “Mudinho”, para a concretização do ritmo, Edinho Santos utiliza algumas estratégias, dentre as quais podemos destacar: o movimento corporal, ao andar para frente e para trás, aproximando e distanciando do público; a marcação do espaço do eu poético por meio da apontação; e a marcação do público através do olhar.

Depreende-se com o exposto que o movimento do corpo, a apontação e a expressão do olhar, feitos de forma repetida, e obedecendo a um espaço de tempo, propiciam a existência do ritmo.

2.4.4 Poema performático: Métrica

Assim como o ritmo tem uma forte ligação com as sílabas no poema falado ou escrito, o sistema de metrificação, inicialmente, era estabelecido de acordo com a organização das sílabas longas e das breves; posteriormente, “[...] em vez de duração, ou seja, alternância entre longas e breves, passou-se ao critério de intensidade, isto é, à alternância entre sílabas acentuadas e não acentuadas” (Goldstein, 2006, p. 27). Contudo, há períodos em que as regras de composição do poema são mais rígidas, e em outros períodos, menos, o que possibilita ao autor a liberdade na criação poética.

Ainda recorrendo a Goldstein (2006), o sistema de metrificação é contado de um a doze, e de acordo com a quantidade de versos, assim recebem as seguintes nomenclaturas: monossílabos, dissílabos, trissílabos, tetrassílabos, pentassílabos (ou redondilha menor), hexassílabos (heroico ou quebrado), heptassílabos (redondilha maior), octossílabos, eneassílabos, decassílabos (medida nova), hendecassílabos, dodecassílabos (alexandrinos).

Já ao pensarmos na marcação métrica no poema em Língua de Sinais, devemos ter em mente as especificidades que diferenciam o poema oral do poema performático. Sutton-Spence explica que: “As estruturas métricas são importantes nos poemas escritos em português, mas não são exigidas nos poemas em Libras, que usam outros tipos de ritmo gerados pelo tipo, tamanho, pela velocidade e direção de movimento dos sinais” (2021, p. 141).

Entretanto, mesmo não sendo um aspecto obrigatório e rigoroso no poema performático, cabe destacar que estudos desenvolvidos acerca da métrica nos poemas em Línguas de Sinais apontaram que a partir da escrita de sinais³¹ é possível identificar as unidades morfológicas que constituem um sinalema³² ou sinal. Por conseguinte, a partir dessa estrutura é possível identificar o sistema de metrificação de determinado poema. De fato,

[...] é possível realizar a escanção dos versos da seguinte forma: sinalemas compostos a primeira parte do sinal é sempre forte e a(s) seguinte(s) fraca(s); sinalemas em que há a aplicação de morfismo, o primeiro sinalema é sempre forte; sinalemas em que o movimento é apenas direcional é considerado fraco (Benassi; Padilha, 2018, p. 4).

³¹ Sistema que possibilita o registro gráfico das línguas de sinais. Nessa escrita são registradas as unidades mínimas do sinal, ou seja, os parâmetros: configurações de mãos, movimentos, expressões faciais e pontos de articulação.

³² “menor parte de um enunciado, dotado de uma significação relativamente estável” (Benassi; Padilha, 2018, p. 4).

Depreende-se, então, que os estudos acerca da métrica apontaram um sistema de metrificação no poema em Língua de Sinais, por meio da aproximação entre as unidades mínimas das línguas de sinais e as sílabas das línguas orais.

Voltando para o nosso campo de estudo, o poema performatizado, para pensarmos em sistema de metrificação, é preciso ter ciência de que “A ideia de métrica, segundo a autora [Sutton-Spence], vem do fato de que as diferentes palavras têm acentos diferentes e os sinais têm durações diferentes (especialmente a duração dos seus movimentos) e se repetem, em relação ao ritmo” (Klamt, 2014, p. 39-40). Dessa forma, a métrica, no poema performático em Língua de Sinais, mantém forte relação com o tempo dedicado à articulação do sinal.

Nesse sentido, retomando a transcrição da sinalização do poema “Do Trono” e sua caracterização quanto ao movimento, podemos perceber que alguns sinais ganham um tempo maior na sua concretização, enquanto outros são feitos de forma mais rápida. Essa característica pode ser percebida também em “Mudinho” que, além do tempo empregado em alguns sinais, utiliza a expressão facial e corporal para intensificá-los. Assim, é possível depreender que, enquanto a métrica nas línguas orais tem como foco as sílabas fortes e fracas, nas línguas de sinais o foco pode ser dirigido para as unidades mínimas constitutivas do sinal, de forma que tais unidades podem ser intensificadas a partir do movimento.

2.4.5 Poema performático: Rima

A rima é um dos recursos estilísticos mais utilizados na estruturação do poema, sendo responsável pela sonoridade na poesia falada ou escrita. Segundo Goldstein: “Rima é o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ora no final de versos, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos” (2006, p. 57).

Ao se debruçar sobre questões relacionadas à rima, a pesquisadora em questão aponta os seguintes tipos: a Rima interna, na qual as sonoridades semelhantes estão presentes no interior dos versos; a Rima externa, na qual as semelhanças vocálicas estão no final de cada verso; a Rima consoante, quando há semelhança de sons entre vogais e consoantes; a Rima toante, na qual a semelhança sonora na vogal tônica das palavras; as Rimas cruzadas ou alternadas, emparelhadas ou interpoladas e misturadas, que são construídas com alternância “ABAB”, na estrutura “CDDC”, em que as letras DD correspondem às rimas emparelhadas e as letras CC às rimas interpoladas; e por último, há as rimas misturadas, que seguem outro

tipo de organização.

Tendo em consideração o aspecto sonoro da rima, criado a partir da estrutura temporal de uma palavra, Sutton-Spence afirma que: “Em Libras, o uso de sinais com a mesma configuração de mão, locação ou direção de movimento pode gerar um efeito parecido, mas não igual à rima ou à aliteração” (2021, p. 89). Em outras palavras, sabendo que as estruturas gramaticais da Libras e da Língua portuguesa divergem e que o poema em português tem a rima, normalmente, no final do verso, o que talvez não seja observado no poema em Língua de Sinais, podemos pensar na rima a partir da repetição da Configuração de Mão, uma das unidades mínimas constitutivas do sinal, contudo, esta não é uma regra.

Para uma melhor compreensão da construção da rima a partir da repetição de Configuração de Mãos (CM), apresentamos, a seguir, recortes do poema intitulado *Poesia Surda pra Sempre (Libras)* (2020), do poeta surdo Rodrigo Custódio da Silva. Para construir a rima, o poeta faz uso das configurações de mãos número 02 e 32, conforme a tabela de Configurações de Mãos disponível no site do Instituto Nacional de Educação de Surdos – INES. A Figura 60 é ilustrativa a respeito.

Figura 60- Poema em Libras: Configurações de Mãos



Fonte: INES, 2022.

No primeiro verso, com a CM 02, o poeta apresenta o eu poético que adentra o mundo dos ouvintes; com a CM 32, faz a marcação de pessoas andando e o eu poético surdo tentando uma aproximação; novamente com a CM 32, o poeta faz o sinal de ORALISMO, referindo-se ao modelo de comunicação oral imposto às pessoas surdas; logo após, com a CM 02, há a construção da ideia do surdo voltando para seu mundo.

O segundo verso inicia com a CM 02 representando o eu poético voltando ao território dos ouvintes; na sequência, tem-se o uso da CM 32 representando os ouvintes andando e a tentativa de aproximação; a seguir, é evidenciado o sofrimento do surdo submetido a práticas ouvintistas, representado pelo sinal de IMPLANTE COCLEAR, realizado com a CM 32; e ao final do verso, com a CM 02, o eu poético retorna para seu mundo. A Figura 61 traz imagens

desse processo constitutivo da rima.

Figura 61 - Poema em Libras: rima



Fonte: Silva (2020, 0:18-0:57).

A estruturação da rima, nos versos em questão, apresenta a sequência 02-32-32-02, o que corresponde à estrutura ABBA apresentada por Goldstein (2006), ou seja, os números 32-32 correspondem às rimas emparelhadas e os números 02-02 configuram-se como rimas interpoladas.

Já na perspectiva do poema “Do Trono”, apesar deste apresentar configurações de mãos similares para a construção dos primeiros versos, o mesmo não utiliza tais estruturas para composição da rima em sua integralidade, o que o caracteriza como poema de versos soltos ou versos brancos, segundo Goldstein (2006).

E por fim, no poema “Mudinho”, mesmo não seguindo qualquer uma das estruturas apresentadas, é possível identificar a marcação da rima ao final das cinco primeiras estrofes, com a presença intensificada do sinal MUDINHO. Para um melhor entendimento dessa marcação, nas Figuras 62 e 63 a seguir é apresentada a formação da rima na primeira e segunda estrofes.

Figura 62- Rima no final da 1ª estrofe: Sinal MUDINHO



Fonte: Santos (2018, 0:12-0:18).

Figura 63- Rima no final da 2ª estrofe: Sinal MUDINHO



Fonte: Santos (2018, 0:36-0:42).

Para pensarmos a construção da rima na poesia em Língua de Sinais faz-se necessário um breve conhecimento acerca das estruturas mínimas que, ao se unirem, dão vida aos léxicos. Tal processo pode ser evidenciado no documentário “O silêncio e a fúria” (2018), em que os performers, no decorrer do ato criativo, selecionam movimentos que, além do estabelecimento de sinais, estabelecem sentidos.

Assim, para a vinculação entre memória e passado, o performer faz o sinal de ÁFRICA mais estendido, ou seja, o ponto de articulação original, que é em frente ao corpo, foi modificado, passando a servir de base inicial à qual foi agregado um movimento em direção ao ombro. O sinal de ÁFRICA, ao agregar movimento e mudança no ponto de articulação, desvincula-se do seu sentido original, dando lugar a questões relacionadas à memória, história, passado e presente.

A Figura 64 traz as imagens que ilustram o que foi dito acima.

Figura 64 – Rima: sinal e sentidos



Fonte: Trip TV (2018, 2:11-2:12).

As reflexões expostas, longe de impor regras acerca das estruturas poéticas que permeiam os *Slams* selecionados como *corpus* de análise deste trabalho, objetivam aproximar

o leitor ao universo performático enraizado na Língua de Sinais e na Comunidade Surda, bem como abrir espaços para pensarmos na constituição de poemas que não têm como escopo somente a língua oral.

O Capítulo 2, aqui finalizado, trouxe à tona reflexões sobre a performance e os elementos propulsores de sentidos, inicialmente foi elucidado a diferença conceitual entre gesto e *gestus*, enquanto o primeiro não carrega em si uma significação inata, o segundo cristaliza-se como elemento identificador de um grupo, classe ou ideia. Logo após adentrou no campo teórico desenvolvido por Paul Zumthor acerca da construção de sentidos a partir da relação entre espaço e presença, o que embasou as discussões acerca da construção de sentidos na performance musical apresentada pelos cantores de rua em Paris e no *Slam* apresentado pelos Surdos na “Noite Literária”. Ainda sob a ótica de Zumthor, foram elucidadas as conjecturas acerca da vocalidade, que vincula-se ao aspecto antropológico do sujeito, sendo carregada de historicidade, e oralidade, que permeia o campo de modalidade de transmissão, conceitos esses que foram aproximados à performance “The enchanting music of sign language”, da artista americana surda Christine Sun Kim, que propõe uma reflexão sobre a concretização da voz e do som. Também foram apresentados aspectos inerentes à teatralidade, dentre os quais o ‘pacto’ entre performer e público, elemento esse presente no *Slam* Surdo, que juntamente com o espaço, presença e voz estabelecem a estética e a criação de sentidos. Propôs-se também reflexões a respeito da performance arte, que tem como premissa a experiência e, acima de tudo, como lidar com essa experiência, e performatividade, que concentra-se na ação, ou seja, o ato de falar corresponde à concretização de um fenômeno. Com o intuito de aproximar o leitor ao poema que se concretiza por meio do *Slam*, são apresentados os elementos que constituem o poema oral, bem como são estabelecidas possibilidades de análises do poema performatizado a partir de tais elementos.

Efetivadas algumas reflexões acerca da performance e dos elementos que corroboram a constituição da estética no poema performático, no capítulo a seguir são apresentadas reflexões acerca das questões de raça e gênero sob a ótica da poesia performatizada, bem como são pensadas a resistência e reexistência a partir da performance. Logo após, propomos as análises dos *Slams* “Do Trono” e “Mudinho”, tendo em vista o estado da arte construído acerca de performance, voz e sentidos.

CAPÍTULO 3 - *SLAM* SURDO: CORPO E VOZ CONSTITUINDO RESISTÊNCIA E REEXISTÊNCIA

Se a comunidade surda é, primeiramente, ligada por uma representação da identificação, tem, conseqüentemente, uma língua que influi na diferença essencial. Como podemos ver, a política de significação opera como a necessidade de pátria cultural com poder de identificação para auto-identificar-se, auto-narrar-se... ela tem razão de ser e existir³³.

Wilson Miranda.

Neste capítulo, será aberto um campo discursivo acerca da representação de gênero e raça presentes nessa manifestação literária, sob a ótica das pesquisadoras Ires dos Anjos Brito e Florentina da Silva Souza (2022) a respeito da literatura negra surda e da literatura feminina surda. Já para a reflexão sobre a poesia performatizada como território de reexistência da Cultura Surda e do povo surdo, será pensado o conceito de reexistência sob a ótica de Ana Lúcia Silva Souza (2023), a partir de suas pesquisas sobre cultura e identidade no movimento *Hip Hop*. Também serão apresentadas as perspectivas dos performers Catharine Moreira e Edinho Santos a respeito do processo de criação do *Slam*, com vistas a compreender a construção de sentidos a partir da relação corpo e voz. Em seguida, será proposta a análise dos *Slams* “Do Trono” (2016a), de Amanda Lioli e Catharine Moreira, e “Mudinho” (2018), de Edinho Santos e James Bantu, performances que traduzem o movimento de resistência e reexistência da Cultura Surda. Para tanto, serão retomadas as reflexões acerca das manifestações das bordas como movimento de resistência, sobre *Slam* Surdo e reexistência, e a respeito da performance e a construção de sentidos.

3.1 Poesia performatizada: Raça e Gênero em evidência

As manifestações literárias das bordas têm como pano de fundo o restabelecimento de uma ordem, que tem como fim a desconstrução da subalternidade imposta pelas relações de poder construídas sob a ótica do gênero, da raça ou classe social.

Tendo em vista a representação e a resistência evidenciadas na literatura que emerge

³³ Miranda (2001, p. 22).

de grupos relegados à margem da sociedade, destacam-se a literatura negra e a literatura afro-brasileira, que produzem narrativas de cunho decolonial, objetivando desconstruir o exercício do poder que tem raízes no estabelecimento da ideia de ‘raça’.

Nesse sentido, para pensarmos a ideia de raça, faz-se relevante trazer à tona os pressupostos do poeta, dramaturgo, ensaísta e político da negritude Aimé Césaire, em sua obra *Discurso sobre a Negritude* (2020), constituída por discursos proferidos acerca do movimento nomeado de “Negritude”³⁴. Tal movimento permeia a ideia de reenraizamento cultural, constituição identitária e luta contra o racismo.

Para compreender o movimento intitulado de ‘Negritude’, Aimé Césaire parte da seguinte definição para raça:

De maneira grosseira e arbitrária, a *raça* delimitaria, oficialmente, três compartimentos geográficos, supostamente civilizacionais e raciais: a Europa “branca”, a Ásia “amarela” e a África “negra”. Não havia mais como fugir da *raça*. Ela seria, cada vez mais, a categoria privilegiada e totalizadora que demarcaria os espaços mais básicos entre os humanos e que sustentariam tanto as diferenças como as razões para explicá-las (Césaire, 2010, p. 9).

A existência de uma ordem hierárquica baseada na divisão de raças passa a organizar as relações humanas, relações essas que começam a ser regidas sob a ótica da cor da pele. Assim, a ideia de raça com origem na divisão do espaço geográfico ganha outro sentido, passa a figurar como indicador de poder, na demarcação de soberania e subalternidade, engendrando relações baseadas na diferença e no preconceito. Nas palavras de Césaire: “A *raça* e o *racismo* foram erigidos pelos *não-negros* em uma *metaconsciência* totalizadora, definidora do humano em termos puramente tautológicos, maniqueístas e essencialistas, como fruto de uma *metavisão* hegemônica” (Césaire, 2010, p. 9).

Demarcar e justificar as relações de poder a partir de raça fez emergir um contexto histórico marcado pela inferiorização de uma parcela da sociedade que foi colocada à margem e impedida de exercer seus direitos humanos e sociais, em detrimento de uma hegemonia criada para delimitar espaços e sujeitos detentores de poder.

A estrutura em questão impulsionou o surgimento da ideia de racismo, e conforme

³⁴ [...] um dos mais revolucionários conceitos de luta social surgidos no Mundo Negro contemporâneo, tanto na definição dos contornos culturais, políticos e psicológicos da descolonização, como na determinação dos parâmetros de luta contra o racismo. Ela é, certamente, o conceito que mais positivou as relações raciais no século XX. Cristalizou-se como movimento político e estético específico na década dos anos de 1930, pela ação conjunta dos intelectuais Aimé Césaire, da Martinica, Léopold Sédar Senghor, do Senegal, e Léon-Gontran Damas, da Guiana (Césaire, 2010, p. 7).

Carlos Moore, escritor, pesquisador e cientista social, dedicado ao registro da história e da cultura negra:

A função básica do racismo é blindar os privilégios do segmento hegemônico da sociedade, cuja dominância se expressa por meio de um *continuum* de características fenotípicas, ao tempo que fragiliza, fraciona e torna impotente o segmento subalternizado. A estigmatização da diferença com o fim de “tirar proveito” (privilégios, vantagens, direitos) da situação assim criada é o próprio fundamento do racismo. Esse nunca poderia separar-se do conjunto dos processos sistêmicos que ele regula e sobre os quais preside tanto em nível nacional quanto internacional (Moore, 2012, p. 284).

Dessa forma, em detrimento do racismo que retira de sujeitos o lugar de fala, emergem movimentos que têm como principal objetivo a desconstrução de ideias e práticas racistas. Dentre esses movimentos de resistência cultural, podemos destacar o movimento da “Negritude”, já mencionado, que construiu bases para as lutas antirracistas contemporâneas, por evidenciar o reenraizamento cultural para a construção identitária do negro.

Na atualidade, podemos apontar movimentos arraigados no contexto artístico que têm como foco a luta antirracista, como, por exemplo, o *Slam*, que evoca uma identidade coletiva engajada

[...] em uma luta antirracista, contra o sexismo e a heteronormatividade, a favor da consciência de classes e pró-ambientalista. Desse modo, essa comunidade esboça um antagonismo apriorístico às forças das quais emanam conservadorismo político e neoliberalismo econômico. Esse é o “eles” que o discurso do slam ataca, se utilizando, não apenas de uma argumentação “racional” na construção de suas narrativas, mas principalmente das emoções propiciadas pelo texto poético e pela performance artística (Silva, 2022, p. 245).

Nessa seara, o *Slam* constitui-se como movimento de resistência, opondo-se às forças que buscam a efetivação de ideias e práticas que segregam e determinam relações de poder entre grupos sociais.

Dentre as produções do performer Edinho Santos, podemos destacar o *Slam* “Negro Surdo”, que tem como pano de fundo a luta antirracista. Em sua performance, Edinho Santos apresenta a invisibilização de uma parcela da sociedade, constituída por pessoas negras e surdas, que foi colocada à margem no que tange aos aspectos social, político e econômico.

Nas imagens que seguem, apresentadas na Figura 65, o performer Edinho Santos demarca seu lugar de fala ao se declarar negro e Surdo. Na primeira imagem, podemos ver o

léxico em Libras utilizado para NEGRO; já nas duas imagens seguintes, vemos o sinal de SURDO, no qual o indicador toca no ouvido e depois toca na boca.

Figura 65- Poema: “Negro Surdo”



Fonte: Carmo (2017, 0:19).

Na primeira estrofe do poema, transcriado³⁵ por James Bantu, o performer propõe ao espectador o estabelecimento do pacto entre ambos ao lançar uma pergunta e, logo após, demarcar seu lugar de fala:

Vocês conhecem poesia?
 Eu trago poesia de periferia, poesia de favela
 Identidade Negro Surdo
 A cidade me alveja com seus sons, suas luzes, suas faíscas, são como estrelas
 caídas no chão³⁶ (Santos, 2017).

³⁵ “[...] no encontro entre o poeta surdo e o poeta ouvinte, nos exercícios de língua e linguagem possíveis no espaço do Slam do Corpo [...] assim, o problema da tradução se desloca de sua herança melancólica e servil, para se afirmar como transcrição, uma mestiçagem tradutória – que, por ser criativa, autônoma e desobediente, cria um território relacional onde as línguas se beijam, se tensionam e se alargam” (Lucena, 2017, p. 18- 19)

³⁶ Transcrição da transcrição feita pelo performer James Bantu.

Com a pergunta lançada na primeira estrofe, Edinho Santos busca quebrar o paradigma criado acerca da poesia como arte erudita, produzida pela camada social privilegiada, evidenciando que a poesia emerge nos espaços marginalizados da sociedade, na periferia, na favela, assim, a sociedade é apresentada sob a ótica dos que produzem e vivem a cultura das bordas, retomando o termo utilizado por Jerusa Ferreira Pires.

Na segunda estrofe é apresentado um fato que tem repercutido na atualidade: pessoas negras estão, constantemente, no alvo da ação de agentes de segurança:

A polícia
 A polícia adora preto!
 Adora pegar, amordaçar, algemar
 Se trancam minhas mãos, trancam minha fala
 Como eu comunico?
 Como eu me explico?
 Eu preciso das mãos para falar
 A polícia não entende
 A comunicação não funciona
 Eles não entendem a nossa língua³⁷ (Santos, 2017).

Além de evidenciar o negro como alvo de repressão, o poema dá visibilidade também ao fato de que, ao ser algemado, o surdo perde seu poder de fala. A comunicação das pessoas surdas, conforme explicado anteriormente, tem como principal canal a língua de caráter visual-espacial que, no Brasil, é a Língua Brasileira de Sinais, em que os sinais são articulados através das mãos em movimento; assim, a algema representa, também como opressão, a proibição do sujeito surdo de se expressar, por meio da sua língua, o que o torna ainda mais reprimido.

Na terceira e última estrofe, para dar fôlego ao seu grito, o poeta retoma personalidades negras que marcaram e marcam as lutas antirracistas, colocando-se também como referência no processo de empoderamento identitário dos negros surdos:

Não tem referência, Martin Luther King; Mandela;
 Conceição Evaristo; Dandara; Zumbi dos Palmares
 Eu sou referência
 Sou Negro, Sou Surdo e eu dissemino
 Identidade Negro Surdo
 Alvejado pelo som da cidade
 A polícia persegue, não têm empatia
 Pela cidade recebo sons, recebo tudo
 E me esquivo do caminho

³⁷ Transcrição da transcrição feita pelo performer James Bantu.

Ogum no meu caminho vai abrindo
 Salve Ogum!
 Sinaliza em Libras o caminho para eu passar³⁸ (Santos, 2017).

Representando o cotidiano de muitas pessoas que, por serem negras, se deparam com a falta de empatia na sociedade, o poema finaliza evocando Ogum, orixá guerreiro que, segundo o Pai Ricardo, da Casa Pai Jacob do Oriente: “É nosso protetor na guerra do dia-a-dia para defender o pão, nos guardar das violências e dos ataques. Ogum foi essencial para nos fortalecer nas nossas resistências nestes últimos anos de retrocessos” (Gomes, 2023). Ao retomar a figura de Ogum, o poema aproxima o leitor/espectador da cultura afro-brasileira, de suas especificidades e suas lutas.

Além do caráter antirracista, o *Slam* emerge como campo discursivo que abre espaço de resistência contra a violência e o apagamento relacionados ao gênero. O exposto aproxima-se da afirmação de Edinho Santos sobre a função da poesia: “[...] a poesia vem como um manifesto” (Trip TV, 2018, 0:37-0:39).

Dessa forma, para compreendermos o processo histórico que passou a delimitar a divisão de poder na sociedade a partir do gênero, a autora, professora, teórica feminista, artista e ativista antirracista bell hooks³⁹ afirma:

No período da escravidão, pessoas brancas construíram uma hierarquia social baseada em raça e sexo que posicionou homens brancos em primeiro lugar, mulheres brancas em segundo, apesar de às vezes serem colocadas na mesma posição dos homens negros, que estavam em terceiro lugar, e as mulheres negras eram as últimas. [...] Durante os anos da Reconstrução Negra, 1867-1877, mulheres negras lutaram para mudar a imagem negativa da mulheridade negra, eternizada por brancos (Hooks, 2020, p. 93-97).

Conforme nos apresenta essa ativista contemporânea, a hierarquia estabelecida entre raça e gênero torna-se a principal responsável pela organização das relações de poder, sendo que as mulheres tinham sua autonomia destituída nos diversos contextos em que participavam, como, por exemplo, no contexto familiar, social, religioso, o que fez emergir o paradigma de que o exercício do poder era intrínseco ao homem, premissa do patriarcalismo.

Essa subalternidade em que a mulher negra foi colocada deu origem à ideia de ‘mulheridade negra’, que se aproxima da reflexão acerca de ‘mulherismo afrikana’, proposta

³⁸ Transcrição da transcrição feita pelo performador James Bantu.

³⁹ Pseudônimo escolhido por Gloria Jean Watkins para homenagear sua avó. A mesma optou pela grafia das iniciais em minúsculas, como forma de posicionamento político, assim o foco é para suas obras e não a sua pessoa.

pela pesquisadora Lorena Faria, em sua pesquisa sobre batuque de umbigada como território de resistência, já mencionado anteriormente neste trabalho.

No trabalho citado, o termo ‘mulherismo afrikana’ encontra-se vinculado “[...] a experiência de ser uma mulher africana em diáspora ou não” (Faria, 2022, p. 36). O uso do substantivo não ocorre de forma despreziosa, uma vez que o mesmo faz referência ao discurso proferido pela abolicionista e ativista, em prol dos direitos das mulheres. Ela cita também Sojourner Truth⁴⁰ que, no ano de 1851, em seu discurso, “[...] questiona a ideia aceita de feminilidade associada apenas a mulheres brancas e faz uma fala de cunho racial em defesa das mulheres negras, visto que naquela época essas africanas já eram escravizadas e desumanizadas” (Faria, 2022, p. 106-107).

Estes discursos comprovam o estabelecimento do poder a partir da raça e do gênero, bem como a emergência de movimentos de resistência por parte daquelas que foram subalternizadas e colocadas nas bordas da sociedade. Dentre os movimentos contemporâneos, podemos destacar as manifestações de resistência que se efetivam por meio do *Slam*, como pode ser observado no *Slam Surdo*, em que a performadora Gabriela Grigolom, militante negra, surda, feminista, faz uso da poesia performatizada para dar visibilidade ao empoderamento feminino,

[...] e ao falar de si e suas escrevivências ela alcança um corpo coletivo de mulheres que partilham o mesmo desejo, o de serem respeitadas em suas individualidades, o empoderamento da mulher surda negra passa necessariamente pelo entendimento de que é preciso estabelecer processos de empatia que possibilite uma incursão teórica mais relacional tanto por do [sic] movimento de mulheres surdas, quanto pelo movimento de mulheres negras (Brito; Souza, 2022, p. 6-7).

Nessa perspectiva, o *Slam* suscita uma infinidade de reflexões e tem como principal viés a resistência daqueles que foram subalternizados por uma hierarquia estabelecida para justificar e manter as relações de poder. Na mesma linha de pensamento, Catharine Moreira afirma que o *Slam Surdo*, ao invés de promover batalhas performáticas, tem como função propiciar reflexões sobre política, servindo de manifestação, por meio da retomada da história e das lutas (Oficinas Culturais do Estado de São Paulo, 2022).

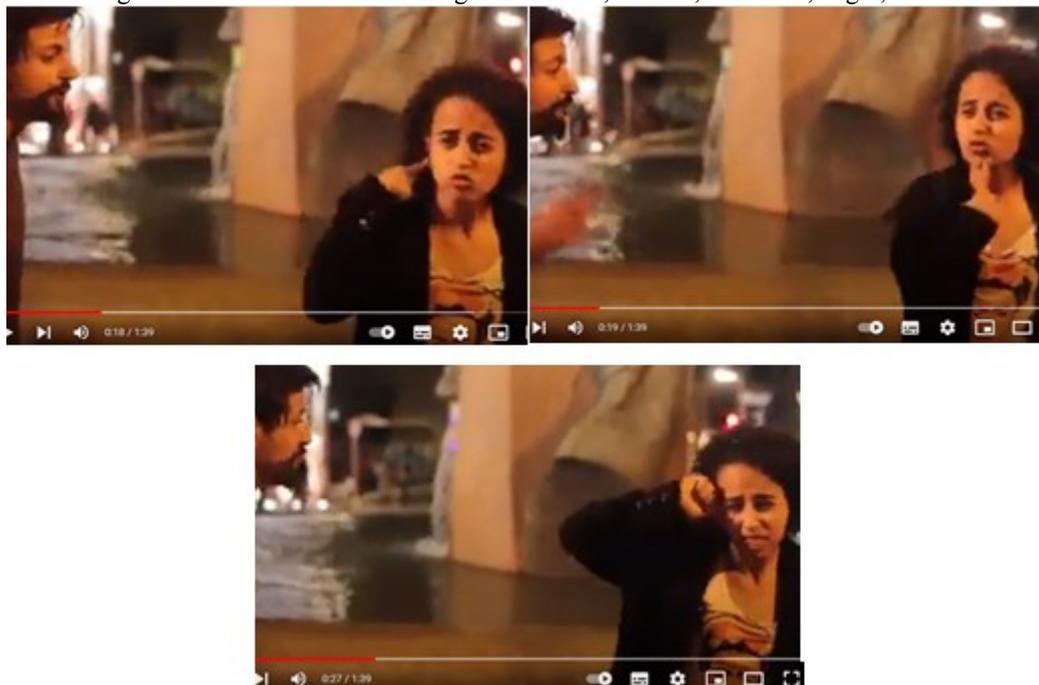
Dentre as performances engendradas no *Slam*, que têm como pano de fundo a mulher negra surda, podemos destacar o poema intitulado “Slam de Gabriela Grigolon - artista,

⁴⁰ Referenciada por pensadoras negras como Angela Davis (1983) e Djamila Ribeiro (2017), Truth é apresentada como uma contestadora potente da hegemonia masculina, principalmente do viés de classe e raça do movimento das mulheres do século XIX (Simões, 2020, p. 1).

ativista, feminista, negra, surda”, performatizado por Gabriela Grigolon, surda, e Jonatas Medeiros, ouvinte.

Conforme apresentado na Figura 66 a seguir, a performadora em questão, assim como Edinho Santos, na poesia “Surdo Negro”, faz a demarcação do seu território cultural ao utilizar os sinais que a definem como SURDA e NEGRA.

Figura 66- “Slam de Gabriela Grigolon - artista, ativista, feminista, negra, surda”



Fonte: Weigert (2020, 0:18-0:27).

Nas imagens apresentadas, de acordo com a transcrição, que corresponde à língua oral, a performadora inicia o *Slam* se apresentando:

[...] Eu sou feminista, eu sou lutadora
 Eu sou mulher negra
 Nós surdas somos violentadas.
 Bloqueio de comunicação
 Não tem como falar com a polícia
 Eu sofro
 Sou desrespeitada⁴¹ (Brito; Souza, 2022, p. 6).

Outro fator impactante, que cria e amplia formas de exclusão, é a falta de comunicação, ou seja, as pessoas ouvintes desconhecem a Língua de Sinais, e isto vem a ser, além de uma barreira, um elemento propulsor de violência e desrespeito. É possível

⁴¹ Transcrição da transcrição feita pelo performador Jonatas Medeiros.

depreender, então, que “A interconexão entre gênero, raça e deficiência é se não a principal, uma das principais formas de subcategorizar negros surdos em um padrão de exclusão que os fixam numa esfera subalternizante de difícil mobilidade” (Brito; Souza, 2022, p. 3).

Por sua vez, a performadora surda Grigolon apresenta, por meio do enredo, a realidade vivenciada por mulheres surdas, que se veem sozinhas em diversos momentos de suas vidas, até mesmo em momentos mais complexos, dentre eles, a gravidez e o próprio parto:

Tenho limitação, por que eu sempre tô sozinha
 Vou no hospital quando estou com gestação
 E nasce meu bebê não tem comunicação
 Eu sou surda e o médico não sabe sinalizar
 Cadê o intérprete? tô angustiada
 Tô sozinha! Tô sozinha! Tô sozinha!⁴² (Brito; Souza, 2022, p. 6).

Situações consideradas como naturais, para mulheres brancas ouvintes, tendem a tomar uma dimensão de violência e abandono para mulheres negras surdas. A mulher negra surda, muitas vezes, tem a gestação e o parto como sinônimos de violência, por não ter acesso a informações básicas sobre o exame pré-natal, o nascimento e o pós-parto.

Ao retratar a realidade da mulher surda nesse período tão marcante na vida das mulheres, a autora surda Shirley Vilhalva, em sua autoficção intitulada *Despertar do Silêncio* (1994), expõe as dificuldades enfrentadas pela mulher surda grávida por não ter conhecimento sobre o parto, não ter acesso a informações básicas devido à falta de um intérprete de Libras. Assim, salientando a dificuldade de acesso à informação e comunicação por parte de mulheres surdas grávidas, a autora afirma: “Tive oportunidades de conseguir um espaço para intérprete de língua de sinais no hospital na hora do meu parto” (Vilhalva, 1994, p. 48). A fala proferida pela autora confirma que a presença de intérprete de Libras em hospitais não é algo comum.

Diante dessa realidade complexa a que as mulheres surdas são expostas, Shirley Vilhalva, militante em prol do reconhecimento e da autonomia das Comunidades Surdas brasileiras, faz do seu parto um marco histórico, não somente para ela, como mãe, mas também para todas as Comunidades Surdas. Transcrevemos, aqui, sua narrativa:

Fizemos uma fita com objetivo de mostrar para a comunidade surda mostrando [sic] o que ocorreria na hora do parto, como o bebê nascia pelo parto cesariano e o que acontecia logo após do nascimento tudo em imagens e quando podia em língua de sinais, pois a Arlete que estava filmando, houve momentos que ela precisava perguntar algo para mim em língua de sinais e

⁴² Transcrição da transcrição feita pelo performador Jonatas Medeiros.

outro médico continuava filmando. Assim a gravidez foi incluída para beneficiar e conquistar espaço para a comunidade surda, principalmente para as jovens futuras mães surdas terem intérprete no momento do parto (Vilhalva, 1994, p. 48-49).

Apesar dessa iniciativa, e de outras que marcaram a história das Comunidades Surdas brasileiras, ainda persiste a violência e o apagamento das mulheres negras surdas, conforme podemos perceber com o grito de Gabriela Grigolon, evidenciado no *Slam*. A performance em questão, além de destacar a urgente necessidade de políticas públicas que garantam direitos básicos à mulher negra surda, dentre os quais a comunicação por meio da Língua de Sinais, remete também às relações de poder que se estabelecem dentro do próprio grupo subalternizado. Com efeito, a mulher negra surda se vê solitária, desamparada pelos movimentos de mulheres negras, não havendo, nesse caso, sororidade.

3. 2 Literatura Surda: Performance como território de reexistência

Para iniciarmos as reflexões acerca da performance como campo de reexistência, julgamos oportuno retomar o termo ‘reterritorialização’, apresentado no subcapítulo 1.1 deste trabalho, proposto por Deleuze e Guattari (1986). Ao realizar um estudo a respeito da chamada ‘literatura menor’, os filósofos em questão propõem conceitos a partir dos termos ‘territorialização’, ‘desterritorialização’ e ‘reterritorialização’.

A territorialização encontra-se vinculada à ideia de território, que corresponde ao “[...] conjunto dos projetos e das representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 323). Isso significa que, além do espaço geográfico, o território abarca o campo abstrato em que o sujeito desenvolve seus comportamentos, tendo em vista as esferas física, mental e social.

Já a desterritorialização encontra-se atrelada ao processo pelo qual o território de origem é dissipado. Segundo Guattari e Rolnik (1996, p. 323), o território passa a “[...] abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir”, e nessa perspectiva, o território é rompido, o sujeito quebra o vínculo com o território de origem, abrindo-se a outro ou a outros.

Por fim, a reterritorialização pode ser compreendida como uma “[...] tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante” (Guattari; Rolnik,

1996, p. 323). O sujeito passa a construir bases que propiciarão novos comportamentos físicos, mentais e sociais em outro território.

O processo de reterritorialização, como construção de existência em um novo território, nos aproxima da ideia de reexistência, que tem como pano de fundo a ideia de ‘nova existência’ e ‘reencarnação’. Para uma melhor compreensão do termo em questão, lançamos mão das ideias desenvolvidas na tese da pesquisadora Ana Lúcia Silva Souza, intitulada *Letramentos de Reexistência: Culturas e Identidades no Movimento Hip Hop* (2009), na qual ela apresenta uma análise acerca do processo de reexistência enraizado no movimento *Hip Hop*.

Partindo do pressuposto de reexistência como construção de uma nova existência, Souza esclarece que este termo, no contexto do movimento *Hip Hop*, pode ser entendido como práticas que “[...] implicam para os jovens assumir e sustentar novos papéis sociais e funções nas comunidades de pertença e naquelas em que estão em contato” (Souza, 2009, p. 32).

Nesse sentido, ao se encontrarem em novos territórios, os sujeitos começam a desenvolver novos comportamentos, contudo, torna-se relevante explicar que esses novos comportamentos têm como pressuposto a história enraizada no território de origem, e diante disso, o movimento de reexistência é apontado como “[...] uma reinvenção de práticas que os ativistas realizam, reportando-se às matrizes e aos rastros de uma história ainda pouco contada, nos quais os usos da linguagem comportam uma história de disputa pela educação escolarizada ou não” (Souza, 2009, p. 33).

Nesse campo, em que são travados embates entre movimentos culturais que buscam se estabelecer frente a paradigmas excludentes pré-estabelecidos, emergem os termos resistência e reexistência, que têm como pano de fundo o reconhecimento cultural daqueles que foram colocados nas bordas da sociedade. Para uma melhor compreensão dos termos resistência e reexistência, lançamos mão da explicação de Souza (2009):

Neste movimento, eles não apenas resistiram a um modelo de letramento excludente apoiado em formas já cristalizadas de legitimação, mas criaram outras formas de dizer o já dito, imprimindo de forma indelével suas identidades sociais. Por isso, defendo a nomeação reexistência e não apenas resistência (Souza, 2009, p. 186).

Com base na argumentação da autora, entendemos que o termo resistência perpassa a ideia de oposição, em que grupos subalternizados e excluídos engendram movimentos com o

objetivo de resistir às forças que insistem em demarcar o soberano e o subalterno nas relações sociais. Já o vocábulo reexistência tem como pressuposto a construção de comportamentos que, apesar de terem caráter de resistência, constituem-se pelo estabelecimento de práticas enraizadas na história, de forma a atualizá-las e tê-las como direcionamento das lutas pelo empoderamento cultural.

Na Literatura Surda, o caráter de resistência é fortemente encontrado, mas além de resistirem à cultura ouvintista, as histórias que emergem dessa manifestação literária também são marcadas pela reexistência, uma vez que têm como pano de fundo a retomada da história e das experiências vivenciadas pelos surdos para a construção de comportamentos, ideias e práticas que potencializem a Cultura Surda. Dessa forma, nas histórias que compreendem a Literatura Surda,

[...] as pessoas surdas narram os eventos que aconteceram nas suas vidas. Embora possamos dizer que as narrativas da experiência surda sejam literatura surda de não ficção, original ou folclore (definidas conforme a sua origem), sua principal característica é o conteúdo sobre a “experiência surda” (Sutton-Spence, 2021, p. 89).

Ao apresentar as experiências de pessoas não ouvintes, as histórias que constituem a Literatura Surda propiciam territórios para a construção de novas perspectivas sobre o Surdo e sua cultura. Por meio da retomada da história desses sujeitos e de suas experiências que, geralmente, são marcadas pela imposição da língua oral e proibição da Língua de Sinais, a Literatura Surda vê-se como espaço de reflexões sobre o Surdo e suas relações consigo mesmo e com a sociedade, culminando em novas formas de pensar e agir.

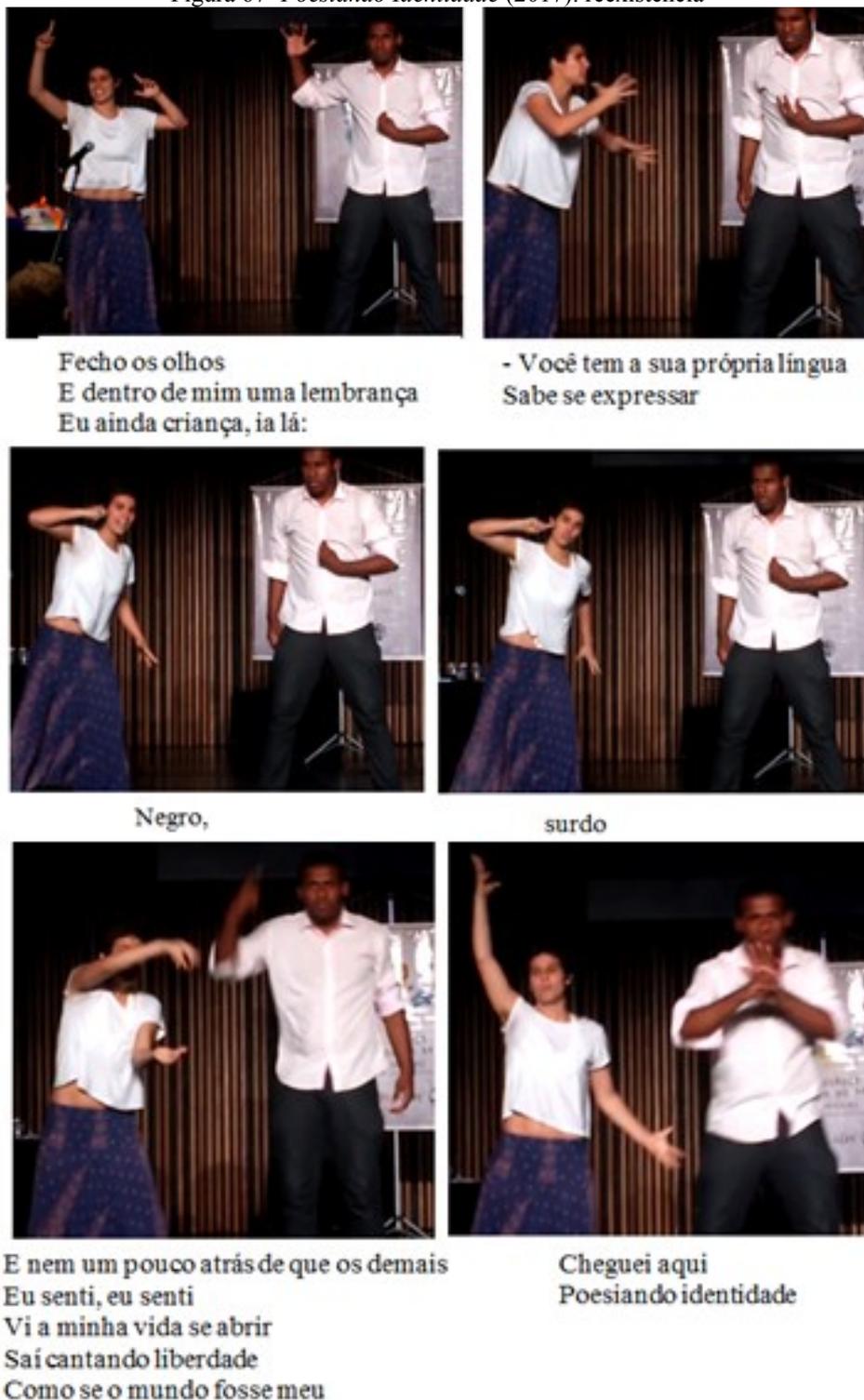
Assim, novos comportamentos são estabelecidos a partir do contexto histórico e cultural dos Sujeitos Surdos, em detrimento da visão excludente e segregadora que emerge do ouvintismo. Nessa ótica, depreende-se que tais comportamentos, ao imprimirem na cultura ouvinte a identidade cultural e social dos Sujeitos Surdos, por meio da reterritorialização, estabelecem a reexistência.

Como exemplo de reexistência, no território da performance que emana da Comunidade Surda, podemos destacar o poema *Poesiando Identidade* (2017), apresentado pelo performer surdo em parceria com Carla Prandini, ouvinte.

No poema, o apagamento social que emerge, diante da imposição de padrões, é combatido por meio de comportamentos de resistência. O sujeito que é colocado nas bordas da sociedade, por ser negro surdo, tem sua vida marcada pelas lutas na busca pelo

reconhecimento do seu lugar na sociedade. Contudo, além de resistir a essa força que subalterniza e exclui, o eu poético, apresentado no poema, ao retomar suas memórias, passa por um processo de descoberta de si, processo esse que somente é possível mediante a retomada das suas próprias raízes, como mostram as imagens contidas na Figura 67.

Figura 67- *Poesiando Identidade* (2017): reexistência



Fonte: Emerson (2017, 0:57-1:20).

O eu poético, ao fechar aos olhos, retornar à sua infância, é levado às suas raízes, à sua forma de expressão natural, à Língua de Sinais, e a partir de então, se reconhece como sujeito que constrói e vive uma cultura que tem como premissa a comunicação por meio do canal visual-espacial.

O poema em questão evidencia um eu poético que passa pelo processo de apagamento social por ser negro e surdo, porém, há uma insistente inquietação, uma não aceitação que pulsa no seu interior, que o leva a resistir:

Dentro de mim alguma coisa pulsava
 Eu tentei abrir
 Nada
 Eu peguei uma faca
 Nada
 Uma arma...
 Me deparei dentro de um abismo
 Que de tão profundo me apagava do mundo
 Mas, desistir jamais
 Eu peguei uma bomba
 E da explosão, frustração⁴³ (Emerson, 2017).

Através da sua língua, o eu poético retoma também a sua ancestralidade, o que evoca um sentimento de pertença a um grupo, a uma história. Desse momento em diante, a identidade surdo negro passa a orientar o comportamento desse sujeito, levando-o a viver e construir um território com bases em suas raízes. Tal processo confirma, além da resistência, a reexistência.

Tendo em vista a reflexão sobre reexistência, podemos apresentar aqui os *Slams* “Do Trono” e “Mudinho”, que constituem o *corpus* de análise de nosso trabalho, como manifestações que traduzem o conceito de reexistência, uma vez que se estabelecem como territórios que corroboram a constituição da identidade Surda por meio da retomada da história e das vivências das pessoas surdas.

Em “Do Trono”, Moreira, por meio da sinalização e da expressão corporal, evidencia a trajetória do eu poético Surdo que foi apagado e invisibilizado pela sociedade ouvinte, o que fez surgir a ideia de oralismo⁴⁴, no qual o surdo era proibido de usar a Língua de Sinais e obrigado a comunicar-se por meio da língua oral.

No início do poema é elucidado o *status* de superioridade e poder estabelecido pela sociedade ouvinte, que se coloca acima dos surdos e impõe a padronização da comunicação

⁴³ Transcrição da transcrição feita pela performadora Carla Prandini.

⁴⁴ Termo abordado no Capítulo 1 deste trabalho.

por meio da língua oral, conforme podemos perceber com a transcrição da sinalização de Moreira (2016) que segue:

REI, TRONO
SOCIEDADE, IMPOSIÇÃO, INFLUÊNCIA
MUNDO PADRÃO

FALAR DEVAGAR
OIIII SURDINHO TUDO BEM?
ENTENDER EU FALAR
LER BOCA
FALAR ALTO (Moreira; Lioli, 2016).

O trecho performatizado faz referência ao período da história em que o surdo não tinha suas especificidades visuais e linguísticas respeitadas, sendo rotulado como incapaz, por não se comunicar utilizando a língua majoritária e, além disso, ainda era exposto a diversas formas de preconceito:

SUJEITO ALVO AFRONTA (preconceito)
PALHAÇO IDIOTA, EU IDIOTA?
EU LOUCO COITADO SURDO BURRO MACACO
MUDINHO INCAPAZ FAZER-MÍMICA NUNCA PAZ (Moreira; Lioli, 2016).

O exposto retoma a perspectiva da sociedade ouvinte em relação aos surdos antes do reconhecimento linguístico das línguas de modalidade visual, bem como as ideologias que permeavam as relações entre surdos e ouvintes, ideologias essas que ainda existem, se bem que menos intensificadas. O estabelecimento de novas visões acerca do Surdo se deu graças ao processo de autorreconhecimento, decorrente do reconhecimento da identidade Surda:

EU SURDA
FALA SÉRIO
NORMALIDADE PADRÃO VALOR MORAL
TRATAR EU IDIOTA
DIMINUIR SURDO NÃO
MOSTRAR MUNDO ESSE
VOCÊ COMBINAR PERFEITO (Moreira; Lioli, 2016).

Ao final do poema, Moreira, na pessoa do eu poético, se impõe como Surda e revida a visão estereotipada da sociedade, na qual são estabelecidas normas, padrões, valores e moral, parâmetros esses que invisibilizam grupos e pessoas por não reconhecerem suas

especificidades culturais.

A narrativa que constitui o poema evidencia, de forma significativa, o processo de reexistência, uma vez que é por meio da retomada da história, constituída pelo apagamento social e pelo não reconhecimento da comunicação através a Língua de Sinais, que o Sujeito Surdo se descobre e, no embate com as forças subalternizantes, coloca o seu ponto de vista em relação às ideologias que regem e orientam as práticas de subalternização, mostrando-se detentor de uma identidade que tem como base a Língua de Sinais e a Cultura Surda.

Para confirmar ainda mais o caráter de reexistência presente nas performances do *Slam Surdo*, podemos evidenciar também o poema “Mudinho” (2018), no qual Edinho Santos apresenta uma performance que, assim como as demais performances citadas, propõe a retomada da história, apresentando a visão da sociedade ouvinte em relação aos surdos, bem como o autorreconhecimento, ponto chave para a constituição da identidade Surda e da autorrepresentação.

A seguir, apresentamos a transcrição da sinalização de Edinho Santos:

(Aponta o centro)

CRIANÇA PEQUENA
ELE MUDINHO
MUDINHO ELE
ELE MUDINHO

CRESCER-ADOLESCENTE
PULAR-CORDA CONTENTE
JOGAR-VIDEOGAME ENTUSIASMADO
BATER-BAFO EMPOLGADO GANHAR FELIZ
ELE MUDINHO
ELE MUDINHO
ELE MUDINHO

FORTE HOMEM BARBA
MADURO HOMEM-FEITO
ELE MUDINHO
ELE MUDINHO
ELE MUDINHO

CASAR MULHER GRAVIDEZ
BEBÊ REALIZAÇÃO
ELE MUDINHO
ELE MUDINHO
ELE MUDINHO

IDOSO CAMINHAR-CURVADO-BENGALA
DENTADURA CAMINHAR-CURVADO-BENGALA
ELE MUDINHO
ELE MUDINHO

ELE MUDINHO

CHATO!

MEU NOME MUDINHO?

SERÁ?

NÃO. PORRA!?

MEU NOME EDINHO!

PORRA!!! PORRA!!! (Santos, 2018).

A transcrição exposta apresenta uma linha do tempo da vida do sujeito surdo. Da primeira à quinta estrofe, há a representação da vida do surdo sob duas perspectivas: a do Surdo e a do ouvinte. Na perspectiva do Surdo, o sujeito que não ouve tem uma trajetória de vida como qualquer outra pessoa, passa pela infância, adolescência, vida adulta e chega à velhice, sendo capaz de realizar atividades e desenvolver-se normalmente, seguindo o fluxo da vida. Já na ótica do ouvinte, o surdo é taxado como ‘mudinho’, termo que carrega uma carga negativa, no sentido de incomunicação e falta de expressão, o que reverbera no apagamento, silenciamento e invisibilidade.

Paralelamente a essa retomada da história por meio dos versos, é apresentada ao espectador, nas entrelinhas, a falta de reconhecimento da Língua de Sinais, da Cultura e da identidade Surda. O que impulsiona o eu poético a trazer na quinta estrofe a sua reflexão e o seu grito: MEU NOME MUDINHO? / SERÁ? / NÃO. PORRA!? / MEU NOME EDINHO! / PORRA!!! PORRA!!! (SANTOS, 2018). Com esse grito é possível depreender que o rótulo colocado no surdo, permeado pelo desconhecimento dos ouvintes sobre a Cultura Surda, que é construída através Língua de Sinais, não é mais aceito.

O grito que emerge do sujeito que desenvolveu sua identidade Surda a partir da língua de modalidade visual demonstra uma nova forma de existir, em que o Surdo deixa de se aceitar como mudinho e passa a se representar como Sujeito Surdo. Tal prática evidencia, além da resistência, a reexistência.

Construídas algumas reflexões acerca da poesia performatizada, sob a perspectiva de raça e gênero, bem como sobre performances como território de resistência e reexistência, no próximo tópico são apresentadas as análises das obras selecionadas como *corpus* desta pesquisa, “Do Trono” e “Mudinho”, à luz do estado da arte construído acerca de performance, voz e sentidos.

3.3 “Do Trono” e “Mudinho”: Corpo e voz constituindo resistência e reexistência

Nas reflexões realizadas até o presente momento foi possível estabelecer aproximações entre as temáticas discutidas e as manifestações literárias oriundas das Comunidades Surdas, o que propiciou perceber que a Literatura Surda emerge como território de resistência e reexistência, justamente por ser produzida em espaços não centrais da sociedade, emerge de Comunidades Surdas que foram colocadas à margem em decorrência de ideologias ouvintes que apontam o sentido da audição como fator determinante para o exercício de poder.

Nesse sentido, ao pensar nas produções dessas comunidades e sua relação com a sociedade ouvinte, abrimos campo para a retomada das ideias de Jerusa Ferreira sobre cultura das bordas. A autora, ao discorrer sobre cultura das bordas, elucida que as produções que emergem desse contexto estão enraizadas em um povo que tem interesse comum e busca um objetivo, dessa forma, as expressões culturais das bordas são dirigidas a públicos populares e à periferia urbana, com o intuito de promover reflexões sobre determinada temática, geralmente, uma questão social, objetivando culminar em práticas de resistência e reexistência.

A Literatura Surda se estabelece como cultura das bordas, uma vez que, segundo a autora surda Karin Strobel (2008), configura-se como manifestação cultural do Povo Surdo, assim, por meio da expressão facial e corporal, da Língua de Sinais e da visualidade, possibilita a representação das especificidades que permeiam e constituem a Comunidade Surda. Dessa maneira, tanto a cultura das bordas quanto a Literatura Surda, além da fruição, têm como pano de fundo a retomada da história e da memória de grupos que foram colocados à margem e destituídos de poder, com vistas a construir territórios de visibilidade e poder.

A construção do estado da arte, para embasamento das análises aqui propostas, permeia o universo da performance, direcionando um olhar para as manifestações literárias que emergem das bordas e se estabelecem como território de resistência e reexistência, em especial, a Literatura Surda e sua manifestação por meio do *Slam*. Para tanto, foram apresentadas perspectivas acerca da construção da estética no *Slam* Surdo; da performance, corpo e voz; bem como dos elementos constitutivos da estética no poema oral e no poema performatizado.

O *Slam* Surdo como produto da cultura das bordas, que emerge das Comunidades Surdas, corrobora o exposto por Ferreira (2010) em suas reflexões sobre expressões populares

como produtos literários de resistência. Dessa forma, os *Slams* “Do Trono” e “Mudinho”, utilizados como *corpus* de análise, confirmam-se como produtos da cultura das bordas, por serem enraizados em um grupo da sociedade que se viu colocado nas margens, devido ao fato de sua comunicação partir da Língua de Sinais, língua essa de modalidade gestual-visual, diferente da língua de modalidade oral auditiva, estabelecida por ideologia ouvintista como superior.

Na sequência, procederemos à análise das performances “Do Trono” (2016a), de Amanda Lioli e Catharine Moreira, e “Mudinho” (2018), de Edinho Santos e James Bantu, objetivando elucidar o corpo, a voz e o espaço como elementos propulsores de sentidos inerentes à resistência, reexistência e reconhecimento cultural.

Com o intuito de potencializar as análises propostas, serão utilizadas como material de apoio as reflexões de poetas, surdos e ouvintes, que se destacam no campo do *Slam* Surdo; para tanto, serão utilizados o documentário “O Silêncio e a Fúria: Poetas do Corpo” (2018) e a aula “Potência artista - Poéticas do corpo, expressões visuais na criação artística em LIBRAS” (2022), disponíveis no *YouTube*, pois ambos apresentam as percepções dos performers acerca do processo criativo, da concretização da performance e da construção de sentidos propiciada por essa manifestação artística oriunda da Comunidade Surda.

Em “O Silêncio e a Fúria: Poetas do Corpo”, Edinho Santos e James Bantu propiciam ao espectador uma aproximação com o universo criativo do *Slam* Surdo e suas reverberações; já em “Potência artista - Poéticas do corpo, expressões visuais na criação artística em LIBRAS”, Catharine Moreira evidencia sua perspectiva acerca do *Slam* Surdo e o papel da Língua Brasileira de Sinais – Libras na construção da estética.

Para iniciarmos as reflexões sobre performance com foco na análise dos *Slams* selecionados, “Do Trono” (2016) e “Mudinho” (2018), retomamos as ideias de Paul Zumthor (2000), de acordo com as quais a performance se estabelece como uma das atividades inerentes ao ser humano⁴⁵, sendo o comportamento e a conduta as outras atividades. Citando Hymes, Zumthor comenta que o comportamento corresponde a tudo o que é produzido por uma ação qualquer; já a conduta é o comportamento relativo às normas socioculturais, enquanto a performance se configura como uma conduta na qual o sujeito assume a responsabilidade sobre tal.

Ante o exposto, é possível depreender que a performance carrega consigo um caráter de consciência e intencionalidade, dessa forma, o fazer performático não tem como base ações

⁴⁵ Zumthor (2000) apresenta a ideia da classificação da atividade do ser humano em três tipos: comportamento, conduta e performance, estabelecida por Hymes, conforme evidenciado no Capítulo 2 deste trabalho.

decorrentes de estímulo ou regras sociais, como o comportamento e a conduta, pelo contrário, se estabelece como ação que visa atualizar e trazer à realidade determinado acontecimento, ou seja, como afirma Zumthor, a performance tem como fim a produção de sentidos e efeitos. Nesse campo de ação, a performance torna-se um elemento inerente ao sujeito que, a partir de si próprio, estabelece a criação de sentidos para si e para o outro.

Sob a ótica desse pesquisador, a performance constitui-se como um acontecimento oral e gestual, que possibilita o estabelecimento de um ato único de participação por meio da transmissão e recepção, causando, assim, o prazer. Tal ritual pode ser observado no *Slam Surdo*, em que o performador surdo e o performador ouvinte se fundem, por meio do entrecruzamento de vozes, corpos e espaço, para a concretização desse ato único que é a poesia.

Nessa perspectiva, para a ocorrência do *Slam Surdo* como um acontecimento oral e gestual, os performers devem estar na mesma sintonia, conforme explica Edinho Santos (2018):

Foi muito difícil encontrar a minha dupla. Tem que ter uma preparação antes, tem que ter uma troca, as duas pessoas precisam estar abertas para que isso aconteça, você precisa ter empatia para criar uma dupla, você precisa conhecer um pouco do outro e fazer trocas, para que a poesia aconteça (Santos, 2018, 2:44-2:59).

A concretização da performance, no *Slam* em questão, torna-se uma atividade complexa, haja vista que exige dos performers uma compreensão mútua da oralidade e da gestualidade que permeiam o território performático ali instituído. Em seu discurso sobre a necessidade de entender o corpo, Bantu, poeticamente, diz: “Que eu leia o Edinho. Quis me arriscar a entender e sentir aquilo que ele tava dizendo né!” (Santos, 2018, 3:46-4:10).

Ao elucidar o processo de compreensão da fala que emana do corpo do outro e não simplesmente da fala atrelada à língua oral, podemos remeter à citação de Zumthor sobre a escrita de um texto produzido por Artaud, em que este afirma que está em “vias de trabalhar para escrever um poema que seja verbalmente e não gramaticalmente realizado” (Zumthor, 2000, p. 61). Na frase aqui transcrita encontra-se a essência do poema performatizado, que tem seus sentidos permeados, primordialmente, por elementos intrínsecos ao corpo, em detrimento da língua na sua perspectiva gramatical.

O pensamento exposto acima é compartilhado pela performeradora Moreira, ao afirmar que: “[...] no *Slam*, surdos e ouvintes, português e Libras não têm barreiras, há uma sintonia,

uma linguagem artística única, é diferente, palavra e sinal não estabelecem uma sincronia, cada uma com sua gramática, há a visualidade e a arte” (Oficinas Culturais do Estado de São Paulo, 2022). Entende-se, assim, que é por meio da junção entre corpos, vozes e visualidade que a performance se instaura.

Nessa ótica de leitura corporal, Zumthor (2000) aponta a presença do corpo como elemento inseparável da performance, isto é, para a constituição do objeto performático, o corpo, além de canal, institui-se como elemento que corrobora e constrói a estética do poema.

A seguir, podemos identificar a reciprocidade na compreensão dos corpos e na criação de sentidos, ou seja, o acontecimento oral e gestual se concretizando no *Slam* “Do Trono” (2016a), performatizado por Amanda Lioli e Catherine Moreira.

A Figura 68 ilustra o que foi explanado anteriormente.

Figura 68- Leitura de corpos I



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:12).

Na figura acima as performadoras, ao invés de realizarem um poema de ordem gramatical, realizam um poema de ordem verbal, retomando a ideia de Artaud, por meio da utilização de elementos corporais que se complementam um ao outro. Enquanto Lioli delimita um território restrito com as mãos, unindo-as, fazendo alusão ao sinal de CASA, Moreira, com o dedo indicador direito, faz o sinal classificador para PESSOA, inserindo-a no território construído por Lioli, e com a mão direita, auxilia na concretização do sinal de CASA.

Essa complementação, por meio do jogo entre corpos para a criação de sentidos, nos remete à ideia de Moreira (Oficinas Culturais do Estado de São Paulo, 2022) acerca da performance como reverberação de energias que se sincronizam, ou seja, para a concretização da performance, os corpos, as expressões e vozes precisam estar em constante processo de produção e trocar energia.

Para uma melhor compreensão da ideia que transita nesse trecho é preciso que tanto a performadora ouvinte quanto a performadora surda façam a leitura corporal de si mesma e da outra, objetivando a desvinculação do sentido gramaticalmente retratado, que seria o sujeito surdo isolado em casa, e o estabelecimento do sentido verbalmente construído, no qual o mesmo é visto como coitado, subjugado, despojado do direito de viver em sociedade, ou seja, impotente.

A justaposição e a reciprocidade que emerge dos corpos das performadoras, para a construção de sentidos, podem ser evidenciadas também na Figura 69 que segue.

Figura 69- Leitura de corpos II



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:14).

Para a representação do preconceito sofrido pelo sujeito surdo, as performadoras utilizam seus corpos como elementos indissociáveis: enquanto Moreira continua representando o sujeito surdo com o dedo indicador direito, por meio do classificador de PESSOA, Lioli, com a mão direita aberta, dedos apontados para frente, através do classificador de PESSOAS-OLHANDO-NA-MESMA-DIREÇÃO, complementa o universo semântico criado por Moreira. A performance é permeada por expressões faciais e corporais que agregam ainda mais sentidos ao ato performático.

Essa aproximação dos corpos e a união dos performers para a construção da estética, na performance, pode ser evidenciada também no *Slam* “Mudinho” (2018), no qual Edinho Santos e James Bantu não somente comunicam a ideia por meio dos seus corpos, mas, sobretudo, a constroem por meio da efetivação do jogo corporal.

A Figura 70, mais adiante, retrata dois momentos sequenciais da performance em questão: no primeiro momento, Edinho Santos olha para o público e aponta o território a ser

ocupado pelo eu poético, ou seja, o sujeito surdo subjugado por toda a vida, enquanto James Bantu o acompanha com o olhar, como quem direciona o espectador para o centro, onde a narrativa será engendrada. No segundo momento, o performer surdo delimita um espaço próximo ao seu corpo, na altura do joelho, espaço esse no qual é colocado o sujeito que dá vida à narrativa, chamado de Mudinho; nesse instante, Bantu deixa de seguir Edinho Santos com o olhar, fixando-o no território ocupado pelo eu poético, elemento no qual a performance é norteadada.

Figura 70- Leitura de corpos III



Fonte: Santos (2018, 0:06-0:07).

A partir do que foi exposto sobre a leitura de corpos e a aproximação entre Moreira e Lioli e Santos e Bantu, é possível depreender que, para a construção de sentidos, na performance, é imprescindível a presença do corpo, confirmando a ideia de Zumthor (2000), de que a presença de um corpo se configura como elemento irredutível na performance, logo, é de extrema relevância que a obra performática, ao ser analisada, tenha como ponto de partida o corpo.

Outro aspecto intrínseco à arte performática é que, havendo a presença de mais de um performer, como visto nos *Slams* apresentados, torna-se imprescindível também que os

corpos envolvidos mantenham uma ligação tão tênue a ponto de se fundirem para a criação da estética e, por conseguinte, de sentidos.

A criação estética, no *Slam* Surdo, permeia dois corpos e duas línguas. Portanto, segundo Moreira:

Não se trata de uma tradução, é arte [...]. A libras é diferente do português, são estruturas distintas, mas como a arte é construída por meio da união dessas línguas, como haver clareza? Na verdade há uma quebra, uma ruptura, processo esse que dá origem ao ‘beijo de línguas’, expressão que traduz a liberdade no uso dessas línguas, por meio do copo, da expressão. Por isso é preciso sempre discutir, não é fácil, é preciso fazer trocas, tendo em vista as estruturas diferenciadas. É preciso criatividade, usar classificadores, expressões, corpo, etc., para dar clareza ao poema (Oficinas Culturais do Estado de São Paulo, 2022).

Tal premissa reforça o papel do corpo no fazer performático; o foco dado a esse elemento justifica-se pelo fato de o mesmo configurar-se como elo entre a performance e o espaço, o que viabiliza a criação do território ficcional, a identificação do público com a estética e a ruptura com o real, aspectos esses inerentes à função da literatura e da arte.

Nesse âmbito, a performance tem como pressuposto a atualização do não real para o real, possibilitando a concretude de um acontecimento. Nas palavras de Paul Zumthor (2000, p. 50): “[...] performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente”. A ação de retomar e atualizar um fato ou acontecimento pode ser identificada nas performances que nos servem de *corpus*, “Do Trono” (2016a) e “Mudinho” (2018), pois ambas têm como fio condutor a visão preconceituosa da sociedade ouvintista para com as pessoas surdas, e além disso, buscam elucidar práticas de apagamento cultural e identitário relacionadas a essas pessoas.

Moreira (Oficinas Culturais do Estado de São Paulo, 2022) concorda com essa visão acerca da performance como atualização de um acontecimento ao afirmar que o *Slam* Surdo propicia ao espectador uma aproximação com temáticas antes desconhecidas, como Cultura Surda, Comunidade Surda, história do surdo, manifestações, política, empoderamento e movimentos inerentes ao Surdo, sendo que essa aproximação permite a quebra de barreiras entre Surdos e ouvintes.

Esse movimento arraigado na performance oportuniza trazer questões do não real para o real, bem como a atualização, corroborando, assim, as bases da cultura das bordas, tendo em vista que evidencia questões enraizadas nos grupos colocados à margem, possibilitando reflexões sobre territórios que constroem e vivem culturas nas fronteiras sociais.

Levando em conta a cultura das bordas e suas produções literárias, as performances de Lioli e Moreira (2016a) e Santos e Bantu (2018) apresentam temas que permeiam o universo cultural e histórico dos Sujeitos Surdos, com o intuito de atualizar e trazer para o real determinadas práticas preconceituosas que marcaram as relações entre ouvintes e surdos durante um longo período da história, de forma que o espectador não somente visualize o sujeito surdo como alvo da ignorância dos ouvintes, mas, sobretudo, construa reflexões acerca do apagamento e da invisibilidade impostos às pessoas que não têm o sentido da audição, bem como acerca das consequências dessas ações.

Para pensarmos no pressuposto de Zumthor (2000) acerca da performance como a concretização e atualização de um fato ou acontecimento, a performance “Do Trono” viabiliza a identificação do não real, que corresponde à ficção estabelecida, para o real, que vem a ser o acontecimento.

Na Figura 71 abaixo, as performadoras apresentam um território ficcional em que a sociedade ouvinte majoritária detém o poder, poder esse que embasa a criação de normas, valores e estereótipos capazes de delimitar a divisão do território social em grupos antagônicos: de um lado, os dominantes, e do outro, os dominados.

Figura 71- “Do Trono”: do não real ao real I



Do alto do seu trono real

chove a sociedade em valor e moral

Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:02-0:05).

À esquerda, na figura acima, Lioli e Moreira representam o sujeito ouvinte que se coloca em um trono, considerando-se, portanto, o rei; já à direita, as performadoras representam a sociedade, que é fortemente determinada por regras e valores que direcionam o comportamento e a vida das pessoas, em detrimento de suas subjetividades.

Na Figura 72 a seguir, as performadoras representam o mundo por meio do respectivo sinal, seguido do sinal de PADRÃO, o que remete o espectador às ideias e normas que são

criadas e passam a definir o que é 'normal'.

Figura 72- “Do Trono”: do não real ao real II



Definindo na terra

o que seria normal

Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:08-0:11).

A seguir, nas Figuras 73 e 74, a performance promove a representação dos estereótipos direcionados à pessoa que não ouve: “idiota, louco, coitado, burro, macaco”; tais estereótipos marcaram negativamente a história dos Surdos, considerando o caráter de preconceito e apagamento que suscitam.

Figura 73- “Do Trono”: do não real ao real III



idiota

louco

coitado!

Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:19-0:20).

Figura 74- “Do Trono”: do não real ao real IV



burro

macaco

Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:20-0:21).

Por fim, na Figura 75, as performadoras representam a percepção histórica da sociedade ouvintista a respeito daquele que, por algum motivo, não percebe o mundo por meio da audição. Pelo fato de não ouvir, a pessoa é rotulada como ‘infeliz’, ‘incapaz’ e ‘propenso a sofrer na vida’, e ainda há a visão reducionista e limitadora da Língua de Sinais, que é vista como mímica e não como uma língua efetivamente.

Figura 75- “Do Trono”: do não real ao real V



Que mudinho infeliz, vai sofrer tanto na vida.
Não é Capaz!

Com essa mímica nunca vai ter paz.

Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:22-0:29).

Por meio do trecho do *Slam* exposto, é possível compreender a performance como a reatualização de um acontecimento, ou seja, o não real, instituído pela representação das performadoras e sua relação com o espaço, culminando na construção da estética, que tem como fio condutor a visão estereotipada e preconceituosa direcionada ao surdo; já o real é instaurado a partir da percepção do espectador, ou seja, se concretiza por meio das reflexões

construídas pelo público a partir da aproximação entre a performance e a realidade vivenciada pelos surdos.

Assim, por meio da relação entre o ato performático, que tem como foco o preconceito e o apagamento do sujeito surdo, e a realidade, que permeia e constitui a vida desse sujeito, o espectador é levado a um processo de reflexão, de estranhamento que, de acordo com Renato Cohen (2002, p. 61), tem como função ‘destacar’ um objeto de seu contexto original, com vistas a forçar uma melhor observação do mesmo, perspectiva essa idealizada por Bertolt Brecht⁴⁶.

Para um melhor entendimento sobre o ‘estranhamento’ que emerge a partir do contato com o objeto artístico, nesse caso, a performance, podemos explicar o pressuposto de Brecht acerca do “efeito de distanciamento”: “‘Distanciar’ um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade” (Brecht, 1967, p. 137).

Dessa forma, a ideia de performance como atualização do não real para o real, proposta por Zumthor (2000), e a ideia de estranhamento proposta por Brecht, encontram-se vinculadas, no sentido de que ambas têm como base a performance para reflexão e construção de sentidos. O exposto corrobora, sobremaneira, a visão de Fischer-Lichte (2008, p. 16-17), para quem o ponto central da performance não é compreendê-la, mas sim obter uma experiência e lidar com essa, nesse caso, tal experiência passa a coexistir com a reflexão.

O que foi dito acerca da performance como território que suscita o real a partir do não real pode ser também confirmado a partir do *Slam* “Mudinho” (2008), uma vez que, na performance em questão, Edinho Santos e James Bantu constroem um universo ficcional que propicia ao espectador o estranhamento, ou seja, a experiência e a reflexão são estabelecidas concomitantemente.

Na performance “Mudinho”, a narrativa tem como fio condutor a visão preconceituosa e estigmatizada dos ouvintes, direcionada ao surdo, que se enfatiza, dentre outras formas, com o uso contínuo do termo ‘mudinho’ para se referir àquele que não tem o sentido da audição.

Na Figura 76 a seguir, o eu poético inicia a narrativa apresentando o sujeito surdo quando criança e o estigma criado pela sociedade ouvintista, estigma esse que permeia toda a sua trajetória de vida.

⁴⁶ Bertolt Brecht, dramaturgo e poeta alemão, foi um dos nomes mais importantes do teatro do século XX. Suas peças desenvolveram as críticas e a consciência política do espectador. Idealizou o teatro épico com o intuito de instigar o espectador a tomar decisões, proporcionando sentimentos que levam a plateia para dentro da ação, mediante argumentos que conduzem à reflexão e à conscientização de quem assiste (Brandão, 2019).

Figura 76- “Mudinho”: do não real ao real I



Fonte: Santos (2018, 0:08-0:12).

A performance institui o não real apresentando, por meio do corpo, da voz e do espaço, o surdo quando criança, chamado de ‘Mudinho’ pelos ouvintes; o real corresponde às reflexões construídas acerca das vivências dessa criança surda e do uso da expressão ‘Mudinho’ que, apesar de ganhar sentido, pelo fato de remeter ao aspecto infantilizado e ingênuo inerente à criança, carrega consigo uma carga semântica pejorativa; a criança surda, sem criticidade e conhecimento, se mantém passiva frente a essa realidade.

Seguindo a evolução natural do ser humano, na Figura 77 há a representação do adolescente surdo que, assim como o adolescente ouvinte: ‘pula corda, joga *vídeo game*, bate bafo’, se diverte, brinca e se desenvolve. No entanto, a sociedade ouvintista permanece com a

visão estigmatizada, denominando o adolescente surdo de ‘mudinho’.

Figura 77- “Mudinho”: do não real ao real II



Fonte: Santos (2018, 0:21-0:41).

O trecho da performance apresentado na Figura 77 suscita no espectador a instauração do real, por propiciar reflexões acerca da ótica contraditória que se estabelece, ou seja, o adolescente surdo brinca, se diverte, vive, tem experiências, tal qual o adolescente ouvinte; o que os diferencia é somente a modalidade linguística, uma vez que, enquanto os ouvintes utilizam a língua oral, os Surdos fazem uso da Língua de Sinais.

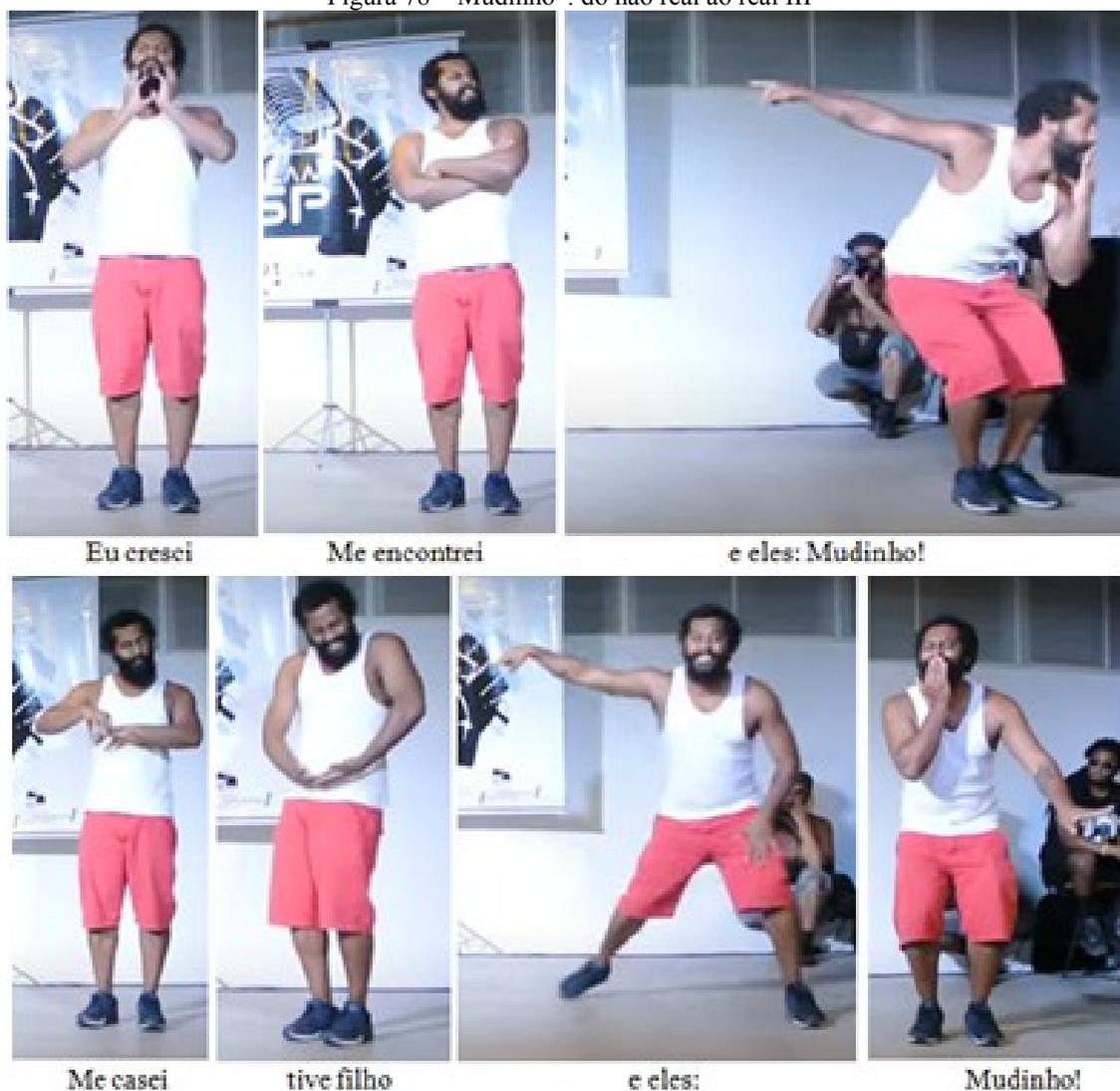
Diante disso, a expressão ‘mudinho’, ao dar enfoque a aspectos, como: afasia, incomunicabilidade, impotência e incapacidade, não condiz com o adolescente surdo e suas

experiências de vida, dessa forma, a performance cumpre sua função, que é a de levar o espectador a refletir sobre fatos e acontecimentos com vistas a reatualizá-los.

Seguindo a narrativa da performance, a Figura 78 traz a representação do sujeito surdo que chega à fase adulta, casa, tem filho, se identifica como pai de família, porém, ainda é chamado de ‘Mudinho’, ou seja, o estereótipo de incapaz, vinculado ao não uso da língua oral, continua a persegui-lo até na vida adulta.

Tal representação produz o estranhamento no espectador, levando-o a repensar as práticas sociais que potencializam e reforçam os estigmas decorrentes do oralismo, corrente de pensamento que preconiza o uso da língua oral pelos surdos e a proibição da Língua e Sinais. Nessa ótica, a nomenclatura ‘Mudinho’ corrobora o apagamento do sujeito surdo, mesmo esse sendo adulto e constituindo-se como ser autônomo.

Figura 78- “Mudinho”: do não real ao real III



Fonte: Santos (2018, 0:47-1:12).

Finalizando a narrativa, a performance apresenta um eu poético surdo na fase idosa, já cansado, o corpo respondendo aos percalços da idade, e mesmo assim, ainda continua sendo identificado pela sociedade ouvinte como ‘Mudinho’. O ápice da narrativa ocorre quando o Sujeito Surdo se revolta com o estigma a ele direcionado, durante toda a vida, e grita, na sua língua: “Meu nome é Edinho”.

Com esse desfecho, a narrativa possibilita ao público a identificação com o eu poético, no sentido de perceber que o Surdo se constitui como ser detentor de identidade, assim como o ouvinte, e que a cada fase da sua vida constrói e vive uma identidade que emerge por meio da sua língua, a Língua de Sinais. A Figura 79 ilustra a performance aqui descrita.



Fonte: Santos (2018, 1:19-1:42).

Diante disso, é possível depreender que o *Slam* apresentado, assim como o *Slam* “Do Trono”, confirma o aspecto apresentado por Zumthor acerca da performance como atualização de um acontecimento, ou seja, o estabelecimento do não real para o real. Outro aspecto a ser ressaltado também a partir dos *Slams* expostos diz respeito à aproximação destes

aos pressupostos da performance arte, pois, conforme Frigério (2003), uma vez que essa tem caráter multidimensional, participativo, ubíquo, na vida cotidiana, evidencia a individualidade de cada participante, além de cumprir funções sociais claras.

Nesse sentido, os *Slams* “Do Trono” e “Mudinho” configuram-se como performance arte por apresentarem especificidades inerentes à realidade do Sujeito Surdo, trazendo à tona os estigmas e os estereótipos que insistem em apagar a Cultura Surda. Além disso, instituem-se como artefato de resistência ao propiciar a autorrepresentação do Surdo e da sua cultura, uma vez que ambos os *Slams* demarcam, de forma contundente, o grito do Surdo pelo reconhecimento e respeito à identidade e à Cultura Surda.

Ao considerarmos o *Slam* como performance artística, tendo em vista que essa é engendrada sob a ótica da subjetividade do sujeito e sua relação com espaço social, é possível inferir que o *Slam* Surdo, como manifestação da Comunidade Surda, ao promover a representação da Cultura Surda, propõe reflexões e, por conseguinte, a construção de sentidos acerca do sujeito surdo, da Cultura Surda e demais idiossincrasias que diferenciam as vivências da Comunidade Surda das vivências dos ouvintes.

Dando prosseguimento às análises das performances selecionadas como objeto deste trabalho, “Do Trono” e “Mudinho”, torna-se importante retomar as reflexões sobre *gestus*, oralidade e vocalidade, apresentadas no Capítulo 2 deste trabalho.

No decorrer dos *Slams* em questão, o espectador depara-se constantemente com o sinal MUDINHO, conforme mostram as imagens da Figura 80 e 81 que seguem:

Figura 80- “Do Trono”: ‘mudinho’



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:24).

Figura 81- “Mudinho”: ‘mudinho’



Fonte: Santos (2018, 1:37).

O uso contínuo do sinal nos remete à reflexão sobre *gestus*, instaurada anteriormente neste trabalho. Segundo a pesquisadora Poty (2013), o gesto e o *gestus* trazem significações diferentes: enquanto o primeiro é passível de ser trocado por outro, não sendo, portanto, atrelado a um determinado acontecimento ou grupo social, o segundo se instaura como um fazer performático, permeado por expressões faciais e corporais, movimentos e ritmos, carregado de representação, vinculado a uma determinada comunidade ou a um fato.

Tendo em consideração que o *gestus* tem como premissa, não a criação de um estereótipo, mas sim, o reconhecimento de um fato social ou de valores de um determinado grupo, os *Slams* apresentados compreendem a expressão ‘mudinho’ como *gestus*, uma vez que cristaliza a ideia de apagamento e exclusão que marcou, infelizmente, a história dos surdos, tal qual podemos retomar o *gestus* estabelecido pelo “Grito mudo” de Helene Weigel, o qual cristalizou um momento de sofrimento na história de Berlim, destruída após a guerra.

Compreendendo *gestus* e gesto como expressões enraizadas no corpo, Zumthor (2005), em suas reflexões acerca do corpo como produtor de vocalidade e oralidade, nos leva a pensar tais questões sob a ótica das performances “Do Trono” e “Mudinho”. Nesse sentido, a oralidade, além do som produzido a partir dos pulmões e da transmissão de conhecimento e tradição enraizados na memória, corresponde a tudo que emana do corpo em direção ao interlocutor, como, por exemplo, um gesto, um olhar, enfim, expressões corporais que engendram sentidos ao outro.

Como foi possível perceber, as performances selecionadas como *corpus* de análise deste trabalho são impregnadas de oralidade, uma vez que têm suas bases constituídas por uma língua de modalidade visual. Os performers dão vida às narrativas poéticas por meio dos seus corpos, que constroem uma sequência de sentidos a partir da marcação do corpo, do olhar e da boca, conforme pode ser percebido nas Figuras 82 e 83 abaixo:

Figura 82- “Do Trono”: expressão corporal/facial e oralidade



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:31-0:36).

Figura 83- “Mudinho”: expressão corporal/facial e oralidade



Fonte: Santos (2018, 0:05; 1:28).

Em ambas as figuras, na imagem do lado esquerdo, os performers direcionam os corpos e os olhares para o público, quebrando a quarta parede, o que oportuniza a inserção do espectador na cena. Tal inserção é confirmada através do olhar e da expressão corporal do mesmo, aceitando ou não a participação.

O exposto nos remete ao pacto de leitura, por meio do qual o espectador se assume

como partícipe da estética do objeto artístico. Já na imagem à direita das figuras, Lioli/Moreira e Santos/Bantu, por meio do olhar e da direção do corpo voltados para si mesmos, estabelecem uma linha tênue entre seus corpos, de forma que ambos se tornam um só elemento para a instauração da estética.

Outro ponto de extrema relevância apresentado por Zumthor diz respeito à vocalidade que, assim como a oralidade, não significa especificamente o som emitido por meio da palavra oral; a vocalidade, na perspectiva desse medievalista, perpassa a historicidade de uma voz, ou seja, diz respeito aos fatores que, em consonância, constituem a história e o comportamento do sujeito em um dado momento.

Nessa seara, a vocalidade, em detrimento do aspecto linguístico, parte do pressuposto de enunciação de sentidos, emoções e subjetividades enraizados no sujeito emissor. O exposto acerca da vocalidade pode ser observado também nos *Slams* selecionados como *corpus* de análise deste trabalho. Conforme as imagens da Figura 84 que segue, a vocalidade é engendrada a partir da historicidade de performers que têm como fio condutor a luta pela resistência e reexistência da cultura e identidade surda.

Nas imagens a seguir, é possível identificar léxicos produzidos sincronicamente através da Língua de Sinais e da língua oral, tais como: ‘preconceito’, ‘mímica’ e ‘surdinho’, que remetem sobremaneira à história dos surdos. Tais termos representam a forma como esses sujeitos eram percebidos pela sociedade ouvintista, o que culminou no tratamento que tinha por base o apagamento e a exclusão.

Figura 84- “Do Trono”: historicidade e vocalidade



Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:15; 0:27; 0:35).

De maneira semelhante, na Figura 85, podemos perceber a vocalidade em “Mudinho”, por meio da expressão da subjetividade que emana dos performers, Edinho Santos e James

Bantu, que fazem uso do corpo e da voz para trazer à tona a perspectiva da sociedade ouvintista acerca dos surdos: “e eles: Mudinho!”.

O sinal e a palavra, ao se entrecruzarem, possibilitam ao público a aproximação com a história dos surdos, marcada pela luta contra o preconceito e o apagamento linguístico e cultural.

Figura 85- “Mudinho”: historicidade e vocalidade



Fonte: Santos (2018, 1:27).

Dessa maneira, as performances aqui apresentadas, que emergem como manifestação da Cultura Surda, corroboram o exposto por Paul Zumthor acerca da vocalidade, uma vez que, além da expressão por meio do som, no sentido biológico, abarcam um conjunto de elementos que permeiam o território subjetivo e emocional dos performers, e que, por consequência, embasam comportamentos e atitudes sociais.

No documentário “O silêncio e a fúria” (2018), a poesia tem um fundamento que parte do próprio poeta, Edinho Santos, que assim se manifesta: “[...] o que me inspira para a poesia é a história, desde pequeno eu já fui tentando explicar o quanto eu não me sentia bem, as pessoas não me entendiam. E aí quando me percebi quanto poeta, essas histórias internalizadas na minha cabeça, serviam como referência” (Trip TV, 2018, 1:30-1:57).

O exposto nos remete à historicidade da voz, que constitui a vocalidade. Em “Do Trono” e “Mudinho” os performers engendram uma historicidade arraigada na Cultura Surda e, ao possibilitarem a representação da ótica ouvintista acerca do surdo e do próprio surdo sobre si mesmo, instituem um movimento de resistência e reexistência.

As duas performances do *Slam Surdo*, colocadas aqui em evidência, têm como elemento em comum o uso do léxico ‘mudinho’, uma variação do termo “mudo”, que pode ser definido da seguinte maneira:

Substantivo masculino: Indivíduo que não fala; quem perdeu a capacidade de falar.

Adjetivo: Calado; que omite sua opinião ou se recusa a dizer o que pensa.

Que não é capaz de falar por medo, por alguma emoção forte.

Oculto; que não se expressa verbalmente.

Incapaz de emitir qualquer som.

Que não traz consigo as palavras (Dicio, 2009).

A definição em questão evidencia a perspectiva na qual o surdo é percebido pela sociedade ouvintista que, ao demarcar uma relação de interdependência entre surdez e mudez, cria um parâmetro incoerente em relação à falta da audição, dando origem a termos carregados de preconceito e estranhamento.

De acordo com a pesquisadora Audrei Gesser,

Os termos deficiente auditivo, surdo-mudo, e mudo não são exemplos isolados de demonstração de preconceito somente, mas são indicadores de um mundo mais amplo de redes de significados que estabelecem convenções para descrever relações entre condições, valores e identidades. Além disso, dentro desse mundo de significados há alinhamentos distintos e desiguais entre uns e outros, já que, no caso da minoria surda, os discursos da medicalização e da normalização têm prevalecido sócio-historicamente (Gesser, 2008, p. 230).

Ante o exposto, a utilização da expressão ‘mudinho’ objetiva elucidar a perspectiva negativa direcionada às pessoas que não ouvem, colocando-as como impotentes e incapazes, o que pode ser verificado nas performances “Do Trono” e “Mudinho”, que usam o sinal de MUDINHO, inicialmente, com o intuito de mostrar a visão preconceituosa da sociedade ouvintista, que insiste em utilizar esse termo para inferiorizar e retirar do sujeito surdo o lugar de fala.

Contudo, as performances em questão, além de mostrarem a visão de apagamento direcionada ao Sujeito Surdo, direcionam ao espectador outra perspectiva, a do Sujeito Surdo, que resiste a práticas históricas de apagamento e constitui sua existência sob sua perspectiva cultural.

Lioli e Moreira finalizam a performance retomando o sujeito ouvintista que, com suas práticas carregadas de preconceito, minimizam a capacidade de existência daquele que não

ouve, contrapondo esse sujeito à identidade surda, que é a base para o desenvolvimento da autonomia do Surdo.

De forma direta, as performadoras questionam a ignorância das pessoas que estabelecem valores determinantes de poder a partir do desconhecimento das especificidades e da potência da Cultura Surda, conforme apresentado na Figura 86 a seguir.

Figura 86- “Do Trono”: Resistência e reexistência



E você me tratando com essa voz cheia de preconceito. Isso não diminui a minha identidade surda.

Isso só mostra que para esse mundo



de idiotas que a gente vive.



Realmente, meu caro, você é perfeito.

Fonte: Lioli; Moreira (2016a, 0:53-1:09).

De forma similar, Santos e Bantu evidenciam, no decorrer da performance, a visão estereotipada direcionada àquele que não ouve no decorrer da sua vida, mas é no desfecho da performance que o espectador é levado à quebra da expectativa, ao se deparar com um surdo que questiona: Meu nome é mudinho? Ao questionar sua identidade, o surdo se vê como potência e afirma: Não, eu sou Edinho.

Figura 87- “Mudinho”: Resistência e reexistência



Fonte: Santos (2018, 1:38-1:43).

Essa autoidentificação não diz respeito apenas à forma pela qual é percebido pelos outros, também perpassa um processo de autorreconhecimento em que o Sujeito Surdo é permeado pela identidade e Cultura Surda, aspectos esses que propiciam a percepção de si mesmo como detentor de idiossincrasias baseadas na visualidade, o que possibilita concretizar-se como ser pensante e ativo.

As performances oriundas do *Slam* Surdo, “Do Trono” e “Mudinho”, constituídas a partir do jogo entre corpo, voz e espaço, proporcionam a criação de um território poético que tem como fio condutor a subjetividade e o imaginário do performer, subjetividade essa que é permeada pela história, cultura e identidade surda. Dessa forma, o *Slam* efetiva-se como potente manifestação cultural da Comunidade Surda ao abrir territórios representativos que instigam reflexões acerca das idiossincrasias do povo surdo, que têm como premissa a visualidade e a Língua de Sinais.

Dessa maneira, “Do Trono” e “Mudinho” ganham destaque no cenário poético da Literatura surda ao utilizar o corpo (Língua de Sinais, expressões faciais e corporais e classificadores que emanam valores e sentidos), a voz (em detrimento do som, é a expansão do corpo, é o canal pelo qual se irradia a realidade do sujeito) e o espaço (organização espacial, público, território físico e abstrato) para estabelecer uma estética que possibilita a construção de reflexões acerca do sujeito surdo que resiste às práticas de apagamento historicamente vivenciadas, práticas essas enraizadas e reforçadas através, por exemplo, do uso do termo ‘mudinho’, que traduz a visão preconceituosa da sociedade ouvintista para com os Surdos.

De fato, os *Slams* em questão configuram-se como atos de resistência ao apresentarem a Língua de Sinais, a visualidade, a Identidade Surda, dentre outras especificidades da Cultura

Surda, como elementos propiciadores de autonomia, exercício de fala e de poder pelo Sujeito Surdo.

Além de ato de resistência contra a sociedade ouvintista, que concebe as relações de poder a partir da delimitação da comunicação por meio da fala oral, as performances selecionadas como *corpus* deste trabalho configuram-se como território de reexistência do Sujeito Surdo e da Comunidade Surda, uma vez que, para a criação das performances, os performers retomam a história dos Surdos, marcada pela proibição do uso de sua língua natural, pelo apagamento da Cultura Surda, pela rejeição da Identidade Surda, pela imposição da língua oral, questões essas que revelam práticas preconceituosas vivenciadas pelas pessoas que não têm o sentido da audição durante toda a sua existência.

A retomada da história, além de reviver e visibilizar o sofrimento dos surdos, objetiva, prioritariamente, construir ideias e suscitar reflexões que nortearão as práticas e os comportamentos desses sujeitos, de forma que a história seja vivificada, atualizada, e passe a orientar as lutas do sujeito Surdo pela Identidade Surda e da Comunidade Surda pelo empoderamento cultural.

Nesse sentido, os *Slams* “Do Trono” (2016a), de Amanda Lioli e Catharine Moreira, e “Mudinho” (2018), de Edinho Santos e James Bantu, como performances que têm o corpo, voz e espaço arraigados de subjetividade cultural dos Sujeitos Surdos, constituem-se como estéticas que engendram sentidos, tanto para os performers quanto para os espectadores, criando territórios potencializadores de resistência, reexistência e reconhecimento da Cultura Surda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura surda refere-se às várias experiências pessoais do povo surdo que, muitas vezes, expõem as dificuldades e/ou vitórias das opressões ouvintes, de como se saem em diversas situações inesperadas, testemunhando as ações de grandes líderes e militantes surdos e sobre a valorização de suas identidades surdas⁴⁷.

Karin Strobel.

A literatura, como território representativo do sujeito e sua interrelação com o meio, propicia ao leitor a construção de reflexões acerca de questões que se apresentam como norteadoras das relações sociais. Nesse sentido, a presente pesquisa abre um campo discursivo acerca do Sujeito Surdo e sua Cultura. Em outras palavras, se o ‘ser surdo’, em determinado espaço social e histórico, passou a ser visto como um divisor social, as análises aqui estabelecidas elucidam que o *Slam* Surdo emerge como manifestação cultural que objetiva, por meio da retomada da história, o reconhecimento da Cultura Surda e da Identidade Surda.

A presente tese desenvolveu-se a partir do tema “*Slam*: performance da Comunidade Surda engendrando sentidos e territórios de resistência e reexistência”, com vistas a elucidar vozes que emergem da Comunidade Surda, na busca pelo reconhecimento das idiossincrasias que permeiam e constituem sua cultura.

Para a compreensão e o aprofundamento dos estudos referentes à temática, buscou-se trazer à tona conceitos e ideias que, além de constituírem as bases para as análises dos *corpus* selecionados, tinham como intuito aproximar o leitor ao objeto de estudo.

As reflexões produzidas ao se estudar o estado da arte evidenciaram a cultura das bordas, expressão cunhada por Jerusa de Carvalho Pires Ferreira (2010) para abarcar as produções literárias que se originam em grupos considerados não canônicos, ou seja, a literatura que emerge de espaços tidos como marginais, na fronteira entre o canônico e popular. As produções literárias das bordas têm suas raízes na cultura popular e seu foco é a representatividade e a resistência de grupos que foram colocados à margem da sociedade. Como exemplo dessas produções, pode-se citar: Literatura de cordel, *Slams*, Batuque de Umbigada, *Stand up* e *Slam* Surdo.

Nessa perspectiva de cultura das bordas, destaca-se, neste trabalho, o *Slam*, que tem

⁴⁷ Strobel (2008, p. 56).

suas raízes na cultura que é criada e vivida por pessoas que vivem nas bordas da sociedade e que fazem uso da oralidade e da performance para se autorrepresentar. Para uma aproximação com esse movimento, que é permeado por resistência cultural e identitária de diversos grupos que foram colocados à margem da sociedade, evidenciou-se o trabalho da pesquisadora Jéssica Balbino acerca do *Slam* como campo de representação feminina, uma vez que é apresentado por mulheres negras moradoras da periferia. Esse tipo de apresentação envolve oralidade e performances e se traduz como artefato de resistência da mulher negra.

Evidenciou-se também o *Slam* Surdo que, na visão do pesquisador Bruno Ferreira Abrahão (2018), corresponde a uma manifestação performática que, por meio de territórios físicos, cria territórios abstratos, possibilitando reflexões e comportamentos acerca de questões sociais. O *Slam* Surdo, juntamente com outras formas de expressão, constitui a Literatura Surda e estabelece-se como manifestação cultural do Povo Surdo, povo esse que, historicamente, foi submetido a práticas de apagamento e preconceito, em decorrência do desconhecimento da Cultura Surda e, de forma contundente, da negação de sua língua natural, a Língua de Sinais. O *Slam* em questão estabelece-se como produção literária ao constituir-se como performance que engendra a estética a partir do corpo, da visualidade e da Língua de Sinais, tendo por base a memória e a história para a construção de narrativas que têm como premissa a luta pelo reconhecimento da cultura e identidade surda.

A Literatura Surda, na perspectiva da pesquisadora surda Karin Strobel (2008), configura-se como território de manifestação do Povo Surdo e da Cultura Surda e, segundo a pesquisadora Cynthia Peters (2010), pode ser encontrada de duas maneiras: a literatura impressa, seja na língua oral escrita ou na Língua de Sinais escrita; e a literatura performática, que tem como canal de expressão o corpo e a Língua de Sinais. Ainda sob a ótica da literatura performática, a autora Rachel Sutton-Spence (2021) apresenta o termo ‘literatura em Libras’, que designa as produções literárias que são criadas e apresentadas a partir do uso da performance corporal e da Língua de Sinais.

Tendo em vista que a constituição do *Slam* Surdo encontra raízes na performance, criou-se um campo conceitual a partir das conjecturas do medievalista Paul Zumthor (2000) acerca da performance e dos elementos que a constituem.

Partindo dos estudos de Zumthor (2000), a voz, em detrimento do som, que emana dos pulmões, é responsável pela expansão do corpo, configurando-se como canal pelo qual se propaga a realidade do sujeito, realidade instaurada por meio da reverberação das relações entre o sujeito e o meio.

Através do conceito de voz, Zumthor (2000) elucida a ideia de vocalidade e oralidade, elementos que permitem compreender a performance. A oralidade é um termo histórico que se relaciona às modalidades de transmissão, ou seja, à forma em que a mensagem é transmitida, podendo recorrer a todos os elementos corporais direcionados ao outro, como, por exemplo, um gesto, o movimento do corpo ou um olhar. A vocalidade, por sua vez, relaciona-se ao aspecto antropológico do sujeito, sendo impregnada de historicidade, ou seja, de aspectos históricos que, unidos, orientam valores e comportamentos do indivíduo. Portanto, a vocalidade, além de produção de voz individual, constitui-se por um caráter coletivo.

Objetivando potencializar a base crítica para as análises dos *Slams* utilizados como *corpus*, foram propostas também reflexões acerca da performance arte e da performatividade. Assim, de acordo com a dramaturga Erika Fischer-Lichte, na performance arte, o objetivo não é a compreensão da performance em si, pelo contrário, o foco é o estabelecimento da experiência, em que o público assume um papel determinante na construção de sentidos. Esse processo somente é possível por meio da estética, da presença e da contemporaneidade, elementos inerentes à performance e a todo objeto artístico, que têm como intuito propiciar a construção de sentidos, de forma subjetiva e autônoma, pelos envolvidos.

Já a performatividade, segundo o pesquisador Gilberto Icle (2010), tem um caráter descritivo, mas além disso, efetiva uma ação, isto é, não promove somente a representação de um fenômeno, mas também a sua concretização. Corroborando o exposto em suas pesquisas a respeito da performatividade, Richard Schechner evidencia que essa tem sua origem em práticas inerentes à experiência corporal, assim, sua instauração ocorre no campo da pragmática, em detrimento da ficção.

Com vistas a aproximar o leitor à estética que permeia a construção do poema performatizado, elucidou-se a perspectiva de Norma Goldstein (2006) e, por meio da aproximação das bases constitutivas do poema oral e do poema performatizado, foi possível depreender que a estética, no poema oral ou escrito, institui-se a partir da presença do verso, estrofe, ritmo, da métrica e rima; já no poema performatizado, em Libras, a construção da estética parte de elementos como a repetição, o ritmo e a rima.

Adentrando o campo da poesia performatizada, com foco no *Slam* Surdo, as autoras Ires dos Anjos Brito e Florentina da Silva Souza (2022) evidenciam que questões como gênero, raça e deficiência constituem as bases para a construção de práticas de subcategorização de negros surdos em um padrão de exclusão que os coloca em um território

subalternizante de difícil mobilidade.

Frente ao exposto, o *Slam* Surdo emerge como movimento de resistência e território de reexistência da Cultura Surda. Os termos resistência e reexistência foram elucidados sob a ótica da pesquisadora Ana Lúcia Silva Souza (2023), de acordo com a qual, enquanto o termo resistência permeia a ideia de oposição, em que grupos que foram subalternizados e excluídos instauram movimentos com o objetivo de resistir às forças que estabelecem os papéis e o poder nas relações sociais, o termo reexistência, apesar do cunho de resistência, tem como premissa a instituição de comportamentos e práticas enraizados na história, com vistas a atualizá-los, sendo que esses servirão de norte para as lutas e os movimentos. Assim, os movimentos de resistência e de reexistência têm como pano de fundo o reconhecimento da cultura que é criada e vivida por grupos e sujeitos que foram colocados nas bordas da sociedade.

O exposto demarcou as questões que subsidiaram a construção de referencial teórico, que serviu de base para as análises dos *Slams*, “Do Trono” (2016a), de Amanda Lioli e Catharine Moreira, e “Mudinho” (2018), de Edinho Santos e James Bantu. Essas análises foram fundamentadas nas perspectivas dos poetas surdos Edinho Santos e Catharine Moreira, no documentário “O Silêncio e a Fúria: Poetas do Corpo” (2018) e na aula “Potência artista - Poéticas do corpo, expressões visuais na criação artística em LIBRAS” (2022).

As performances “Do Trono” (2016a) e “Mudinho” (2018) configuram-se como manifestações da Literatura Surda, uma vez que ambas são apresentadas por uma dupla de performers, um surdo e outro ouvinte, que utilizam a Língua de Sinais e a língua portuguesa para a construção da estética do poema, tendo como pano de fundo a visão preconceituosa direcionada ao sujeito que não ouve. Por meio da retomada da história dos surdos, as performances analisadas evidenciam o apagamento da pessoa surda pela sociedade ouvintista, em decorrência da ignorância acerca das idiossincrasias cultural e linguística do Povo Surdo.

Contudo, além de mostrar a visão estereotipada da sociedade ouvintista sobre os Surdos, as performances evidenciam a percepção do Sujeito Surdo acerca de si mesmo. Essa percepção traz à tona um Sujeito Surdo que, por meio da visualidade e da Língua de Sinais, se empodera e exerce seu lugar de fala, em detrimento da ideia de ‘mudinho’ que antes o rotulava.

Desse modo, por meio das análises instauradas, o presente trabalho se propôs a compreender como o *Slam*, como manifestação literária oriunda da Comunidade Surda,

corroborar o processo de visibilidade e resistência frente ao apagamento cultural imposto aos Sujeitos Surdos, uma vez que tem como pressuposto a retomada da história, que perpassa a proibição do uso da Língua de Sinais, a imposição da língua oral e o estabelecimento de práticas de apagamento, bem como elucida a potencialidade da Cultura Surda, que tem como base a Língua de Sinais e a identidade Surda. O *Slam* viabiliza igualmente ao espectador reconhecer essa expressão literária como artefato de resistência, tanto na esfera coletiva, Comunidade Surda, quanto na individual, Sujeito Surdo, e ainda propicia o reconhecimento de valores que permeiam e constituem essa cultura.

Ao analisar os *Slams* “Do Trono” (2016a) e “Mudinho” (2018), sob a ótica de Paul Zumthor, tendo como foco seu universo conceitual acerca da performance, foi possível depreender que tais performances são criadas a partir da junção entre corpo, voz e espaço, elementos esses que, segundo Zumthor (2000), são indissociáveis para a concretização da estética. Nesse sentido, as performances em questão são constituídas por: corpo, que se concretiza através da Língua de Sinais; expressões faciais e corporais e classificadores; voz, que se configura como expansão do corpo, por meio do qual emana a realidade do performer; e espaço, que engloba tudo que o cerca, ou seja, público, território físico e abstrato.

O *Slam* Surdo aproxima-se do campo semântico acerca da performance, criado por Zumthor, uma vez que ambos têm como pressuposto o corpo, a voz e o espaço para a constituição da estética e, por conseguinte, de sentidos.

Ao se analisar as poesias “Do Trono” (2016a) e “Mudinho” (2018), sob a ótica do referencial teórico que embasa este trabalho e das reflexões de Edinho Santos e Catharine Moreira sobre o processo de criação e apresentação do *Slam*, foi possível identificar que os performers fazem uso do corpo e da voz, não no sentido cotidiano. O corpo, ao tomar uma dimensão de coletividade, por meio das expressões carregadas de Língua de Sinais, classificadores, intensidade no olhar e nos movimentos corporais, bem como por meio do uso da voz, que permeia a historicidade da cultura Surda, as vivências e as experiências, promove a concretização de um acontecimento. Dito de outra forma, a potência da Cultura Surda, ao passar do não real, a ficção estabelecida, para o real, a presença da Cultura surda, possibilita que o espectador passe pelo processo de estranhamento, reflexão e construção de sentidos.

O processo em questão se instaura como função primordial do objeto artístico, bem como do *Slam* Surdo, assim, “Do Trono” (2016a) e “Mudinho” (2018), manifestações literárias da Comunidade Surda, se constituem como territórios de resistência cultural,

reexistência identitária e reconhecimento da Cultura Surda, aspectos esses que serviram de baliza para este trabalho que, longe de esgotar qualquer possibilidade de discussão, teve como foco instigar a abertura de territórios reflexivos acerca da Literatura Surda, manifestada por meio da performance.

Referências

ABES, Gilles Jean. **Entrevista: Paulo Henriques Britto**. Cadernos de Tradução. Florianópolis, v. 36, nº 3, p. 441-451, 2016. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n3p441>

ABRAHÃO, Bruno Ferreira. **SLAM – Poesia Contemporânea em Línguas de Sinais e sua Influência na Sociedade**. INES Revista Espaço. Rio de Janeiro, 2020.

AIDAR, Laura. **Performance na Arte**. 2011. Disponível em <https://www.todamateria.com.br/performance-na-arte/>. Acesso em 16 dez 2022.

ALMEIDA, Karina; PEREIRA, Sayonara. A performatividade na dança. **Revista sala preta**. Vol.20|n.1| 2020. Disponível em <https://repositorio.usp.br/directbitstream/4a51b2e8-b9d1-472f-85ce-39af65fb43d3/003002763.pdf>. Acesso em 17 nov. 2022.

ANDRADE, Valdete Aparecida Borges. **Stand up: caracterização de um gênero oral sob a perspectiva da análise de discurso crítica (ADC)**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. 2017.

ANTUNES, Arnaldo. Sobre a origem da poesia. In.: MOREAU, Gisela. Livreto 12 **Poemas para dançarmos**. São Paulo, 2000. Disponível em https://letras.cabaladada.org/letras/sobre_origem_poesia.pdf. Acesso em 29 maio 2023.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Pedreira das almas de Jorge Andrade e Alberto D’aversa: cinquenta anos de criação dramática e transposição cênica**. OPSIS, Catalão, v.9, n. 12, jan-jun, 2009.

ARARA AZUL. E-Books. **Despertar do Silêncio** (2004). 2022. Disponível em <https://editora-arara-azul.com.br/site/ebook/detalhes/10>. Acesso em 15 de nov 2022.

ARARA AZUL. Materiais Bilíngues Português/Libras. **Alice no País das Maravilhas**. 2022. Disponível em <https://editora-arara-azul.com.br/site/produtos/detalhes/56>. Acesso em 10 de

nov 2022.

ARARA AZUL. Materiais Bilingües Português/Libras. **Iracema**. 2022. Disponível em <https://editora-arara-azul.com.br/site/produtos/detalhes/55>. Acesso em 10 de nov 2022.

AUSTIN. John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BALBINO, Jéssica. **Pelas Margens: Vozes Femininas na Literatura**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas. São Paulo. 2016.

BARROS, Leandro Gomes de. **A mulher roubada**. Juazeiro. 1976. Domínio público. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn000018.pdf>. Acesso em 30 abril 2022.

BEM BLOGADO. **Um mergulho no passado: os Almanques gaúchos**. LEITE, Carlos Roberto Saraiva da Costa. 2016. Disponível em <https://bemblogado.com.br/site/um-mergulho-no-passado-os-almanques-gauchos/>. Acesso em 06 fev. 2023.

BENASSI, Claudio Alves; PADILHA, Simone de Jesus. Rimas e Métricas os Poemas em Língua de Sinais. **Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses**. Volume 3, Número 4, 2018. Disponível em <https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/HonNoMushi/article/view/4427>. Acesso em 01 jun. 2023.

BONFITO, Matteo. **Entrevista com Erika Fischer-Lichte**. Conceição | Conception, 2(1), 131-141. 2013. Disponível em <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/97/130>. Acesso em 30 abril 2022. <https://doi.org/10.20396/conce.v2i1.8647719>

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. **Itinerários**, Araraquara, nº 10, 1996.

BRANDÃO, A. L. A. Bertolt Brecht e o Teatro Épico: uma análise breve da sua contribuição. **CADERNOS CÊNICOS**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–4, 2019. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/CadCenicos/article/view/9090>. Acesso em: 5 jan. 2024.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRASIL. **Literatura de cordel: Dossiê de Registro**. Ministério da Cultura / IPHAN; Brasília, 2018.

BRITO, Ires dos Anjos; SOUZA, Florentina da Silva. Literatura Negra Surda: Expressões literárias de quem faz do corpo poesia. *XII COPENE 2022. Estratégias Artísticas Para Protagonizar a Presença Negra: Resistência e Decolonialidade*. 2022. Disponível em <https://www.copene2022.abpn.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czoZNToiYT0xOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSZPIjtzOjQ6IjYyNDQiO30iO3M6MT0iaCI7czoZMjoiZGE4MmVjOTY0NmRiYTI3ODA1Mjc0ZjYwMmFiZDdjYjYiO30%3D>. Acesso em 02 jun. 2023.

CARMO, Edinho. *Poesia Negro surdo*. Youtube. 2017. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_iPayPxxh-h8&t=1s. Acesso em 19 jun 2023.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Carlos Moore (Org.). Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DE AGUIAR, R. H.; CONTE, D.; RIBEIRO. **A Tradição Representada: Voz, Oralidade e Performance na Cantoria Sobre Patativa do Assaré**. Nau Literária. 2013. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/43382>. Acesso em 17 out. 2022. <https://doi.org/10.22456/1981-4526.43382>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Trad. Marleide Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DICIO. **Dicionário online de Português**. 2009. Disponível em <https://www.dicio.com.br/>.

Acesso em 29 maio 2023.

DUARTE, Soraya Bianca Reis et al. **Aspectos históricos e socioculturais da população surda**. História, Ciências, Saúde - Manguinhos, Rio de Janeiro, v. 20, n. 4, p. 1713-1734, 2013. <https://doi.org/10.1590/S0104-597020130005000015>

EMERSON, Fernando. **Poesiando Identidade**. Transcrição em Libras por Carla Prandini. (2016). Slam do corpo. Vimeo. 6 maio, 2017. 1 min 24s. Disponível em: <https://vimeo.com/216445348>. Acesso em: 13 jul. 2023.

FARIA, Lorena. **Corpos e vozes de matripotência: A palavra cantada por Anicide Toledo do Batuque de Umbigada de Capivari-SP na cosmopercepção do mulherismo africana**. Tese (Doutorado) - UFU, Pós-graduação em Estudos Literários. 2021.

FELIPE, Tanya A.; MONTEIRO, Myrna S. **Libras em Contexto: Curso Básico : Livro do Professor**. Brasília: Ministério da Educação, 2006. 6ª. Edição.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução J. Guinsburg. 1. ED. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas: edição, comunicação, leitura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, 192 p.

FRIGERIO, Alejandro. Artes Negras: Una Perspectiva Afrocéntrica. **O Percevejo**. UNIRIO. 2003, p. 51 a 67. Disponível em <http://www.unirio.br/comissoes-e-comites/clav/publicacoes/revistas-o-percevejo-1993-2004/o-percevejo-ano-11-no-12-2003/view>. Acesso em 3 nov. 2022.

GESSER, Audrei. **Do patológico ao cultural na surdez: para além de um e de outro ou para uma reflexão crítica dos paradigmas**. Trab. Ling. Aplic., Campinas, 47(1): 223-239, Jan./Jun. 2008. Disponível em <https://www.scielo.br/j/tla/a/xPmKcHgknZXts56qp6h6mLL/?lang=pt>. Acesso em 5 dez. 2023. <https://doi.org/10.1590/S0103-18132008000100013>

GODINHO, Alan Henry. **Poesia de Libras HOMENAGEM SANTA MARIA**. Tradução: Markus J. Weininger. 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9LtOP-LLx0Y>. Acesso em 30 maio 2023.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. Série Princípios; Editora Ática; 10ª edição; São Paulo, 2006.

GOMES, Amélia. **Ogum: 23 de abril é dia de celebrar orixá guerreiro, protetor da ordem e das tecnologias**. Belo Horizonte MG. Brasil de Fato MG, 2023. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2023/04/23/ogum-23-de-abril-e-dia-de-celebrar-orixa-guerreiro-protetor-da-ordem-e-das-tecnologias#:~:text=Ogum%2C%20no%20sincretismo%20religioso%20conhecido,Casa%20Pai%20Jacob%20do%20Oriente>. Acesso em 3 jul 2023.

GUATTARI, F.; ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. 4ª ed. Vozes. Petrópolis, 1996.

GUSMÃO, R. Entre a performance e a performatividade: (Re)visitando o gênero pelo campo da memória. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, p. 316-340, 2022. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/48508>. Acesso em 16 nov. 2022. <https://doi.org/10.9771/cgd.v8i2.48508>

GRANATO, Livia Bertolazzi. **Gêneros discursivos em foco: dos programas televisivos Manos e Minas e Altas Horas**. Campinas, SP : [s.n.], 2011.

HAURÉLIO, Marco. Um cordel para Jerusa. **Cordel Atemporal**. Riacho de Santana. 1 setembro 2019. Disponível em <https://marcohaurelio.blogspot.com/2019/09/um-cordel-para-jerusa.html>. Acesso em 10 dez 2022.

HESSEL, C.; ROSA, F.; KARNOPP, L. B. **Cinderela Surda**. Canoas: ULBRA, 2003.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher? Mulheres negras e feminismo**. Tradução Bhuvi Libanio. 3ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

ICLE, G. Para apresentar a Performance à Educação. **Educação & Realidade**. 2010. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/15861>. Acesso em 3 nov. 2022.

INES, Instituto Nacional de Educação de Surdos. *Configuração de Mãos*. Gov.br: 2022. Disponível em <https://www.gov.br/ines/pt-br/central-de-conteudos/publicacoes-1/alfabeto-manual-e-configuracao-de-maos>. Acesso em 02 jun. 2023.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo – diário de uma favelada**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

KARNOPP, Lodenir Becker. **Produções culturais de surdos: análise da Literatura Surda**. Cadernos de Educação (UFPEL), v. 19, p. 155-174, 2010.

KIM, Christine Sun. **The enchanting music of sign language**. 2015. Vídeo 15:10 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2Euof4PnjDk>. Acesso em 17 out 2022.

KP P. **Pont saint Louis, Paris**. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wNrxh-oplls&t=6s>. Acesso em 15 dez 2022.

LABORIT, Emmanuelle. **O grito da gaivota**. Tradução de Angela Sarmiento. Lisboa: Caminho, 2000.

LABRA, Daniela. **Guy Brett: Arte Cinética e a linguagem do movimento**. Concinnitas: Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/63989/42117> . Acesso em 30 maio 2023. <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2021.63989>

LAGE, Mariana. **Estética do performativo: implicações filosóficas do fim da obra como objeto**. **Dois Pontos**. 2018. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/62704/36805>. Acesso em 10 nov. 2022.

<https://doi.org/10.5380/dp.v15i2.62704>

LEDO ENGANO. Netflix. 2022, 59 min. Disponível em [https://www.netflix.com/watch/81193105?trackId=14277281&tctx=-97%2C-97%2C%2C%2C%2C%2C%2C81193105](https://www.netflix.com/watch/81193105?trackId=14277281&tctx=-97%2C-97%2C%2C%2C%2C%2C%2C%2C81193105). Acesso em 6 julho 2022. **Ledo Engano**. Direção: Fábio Ock, Riccardo Melchhiades. 2022.

LIOLI, Amanda; MOREIRA, Catharine. **Do trono**. Slam do corpo. 2016a. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J4j2lBa0l9s&t=1s>. Acesso em 15 out 2022.

LIOLI, Amanda; MOREIRA, Catherine. **Na língua**. In.: Manos e Minas. 2016b. Disponível em <https://youtu.be/-aLRrLauNCQ?si=OEjx8f0eUbxTm8wL>. 2016. Acesso em 10 out 2022.

LIOLI, Amanda; MOREIRA, Catharine. **Voz**. Slam do corpo. 2016c. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dl-s8rzmJqQ&t=12s>. Acesso em 12 nov 2022.

LUCENA, Cibele. **Beijo de Línguas: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram**. 2017. 154 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

MÃOS ARRETADAS. **Meu Ser é nordestino**. Youtube, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t4SLooMDTiw&t=22s>. Acesso em 31 maio 2023.

MANOS E MINAS. **Manos e Minas: Mano Brown e banda Boogie Naípe**. 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ejp7BF7du1c>. Acesso em 30 abril 2022.

MARGENS. **Pelas Margens: Vozes Femininas na Literatura**. Jéssica Balbino. 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nHm4cennyw>. Acesso em 15 dez 2022.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo** – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

MIRANDA, Wilson. **Comunidade dos Surdos: olhares sobre os contatos culturais**. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFRG/FACED. Porto Alegre, 2001.

MOORE, C. **Racismo e Sociedade Novas Bases Epistemológicas para entender o racismo**. Geledés, 2012.

MOREIRA, Catharine; GOUVEIA Cauê. **Pequeno manual da cultura surda**. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gnwNDGVg0eI>. Acesso em 6 out 2022.

MOREIRA, Catharine; GOUVEIA, Cauê. **Slam do Corpo - Poesia em Libras 3**. 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3ZoCT8uczEA>. Acesso em 15 out 2022.

MORGADO, Marta. **Mamadu: O herói surdo**. 1ª ed. Lisboa: Surd'Universo, 2007.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes. **Literatura surda: produções culturais de surdos em Língua de Sinais**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MOURÃO, Carlos Antônio Fontenele. **A Fabricação da Literatura Surda: do teatro ao meio acadêmico**. Revista Araticum Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes v. 21, n.1, 2020. Disponível em <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/article/download/2725/2692/10248>. Acesso em 15 set 2022.

NEVES, C. A. B. Slams - letramentos literários de reexistência ao/no Mundo Contemporâneo. **Linha D'Água** (Online), São Paulo, p. 92-112. 2017. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615/135272>. Acesso em 13 set 2022.

NEVES, Ly. *Contos da Ly*. Rio de Janeiro: Publit, 2016.

NOVAES, Claudio C.; ALVES, Paula R.. Performance e Poética da Oralidade, Segundo Paul Zumthor. Fólio – **Revista de Letras**. Vitória da Conquista, p. 489-497. 2013. Disponível em <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3386/2813>. Acesso em 26 out 2022.

OFICINAS CULTURAIS DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Potência artista - Poéticas do**

corpo, expressões visuais na criação artística em LIBRAS. 2022. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ElWVQPQv_pk&list=PLtsXIWigFnbN-Pa_4nOdDUah2aM6mxMlz&index=4&t=4286s. Acesso em 11 nov 2022.

OLIVEIRA, C. M.; BOCCHETTI, A. Uma cartografia poética do slam: Itinerâncias políticas entre corpo e palavra. *Revista Terceira Margem*. 2022, p. 155-175.
<https://doi.org/10.55702/3m.v26i49.50537>

OVALE. **Criado há 50 anos, movimento armorial ainda mantém influência.** Agência O Globo. 2020. Disponível em <https://www.ovale.com.br/viver/criado-ha-50-anos-movimento-armorial-ainda-mantem-influencia-1.29246>. Acesso em 30 abril 2022.

PALHANO, João Maria de Paiva. **Formação de palavras e estilo: inventividade na Literatura Popular impressa.** João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1998. (Dissertação de Mestrado em Letras).

PEÇANHA, Érica. **Vozes marginais na literatura.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PERLIN, Gladis; MIRANDA; Wilson. Surdos: o narrar e a política. Tendências. **Ponto de Vista**, Florianópolis, n.05, p. 217-226, 2003. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/pontodevista/article/view/1282/4249>. Acesso em 10 dez 2022.

PETERS, Cynthia. **Deaf American Literature: from carnival to the canon.** Based on the author's thesis, George Washington University, 1996.

PIMENTA, Nelson. **Poesia Cinco Sentidos (Paul Scott).** Youtube, 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AyDUTifxCzg>. Acesso em 31 maio 2023.

POTY, Vanja. Conceito de “Gestus” e Técnica de Construção. **Revista Performatus**. Ed. 6 / Ano 1 | N. 6. 2013. Disponível em <https://performatus.com.br/estudos/gestus/>. Acesso em 27 set. 2021.

QUADROS, Ronice M. de; PIZZIO, Aline L.; REZENDE, Patrícia L. F.. **Língua Brasileira**

de Sinais II. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008. Disponível em https://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificica/linguaBrasileiraDeSinaisII/assets/482/Lingua_de_Sinais_II_para_publicacao.pdf. Acesso em 15 dez 2022.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. O corpo como corpus: lugares do ensino de literatura para estudantes surdos. **Revista Exitus**, Santarém/PA, Vol.10, p. 1-27, 2020. <https://doi.org/10.24065/2237-9460.2020v10n0ID1151>

RAMOS, Danielle P.; ABRAHÃO, Bruno. Literatura surda e contemporaneidade: contribuições para o estudo da visual vernacular. **Pensares em Revista**, São Gonçalo-RJ, 2018. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/view/34059/24962>. Acesso em 10 out 2022. <https://doi.org/10.12957/pr.2018.34059>

RISCHER, Bruna; JÚNIOR, José Djalma. Cultura surda: conheça a poesia em Libras. In: **Cotidiano UFSC**. 2015.

ROSA, Fabiano; KARNOPP, Lodenir. **Patinho Surdo**. Canoas: ULBRA, 2005.

SANTOS, Edinho. **Mudinho**. 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bl4-k4YqkCw>. Acesso em 16 out. 2020.

SANTOS, Edinho. **Negro Surdo**. São Paulo, Slam do Corpo, 2017. Vimeo. Publicado pelo Canal Slam do Corpo. Disponível em <https://vimeo.com/user65325571>. Acesso em 26 jun 2023.

SANTOS, Rosilene Aparecida Froes. **Literatura surda: a escrita de si e a constituição identitária do Sujeito Surdo**. Montes Claros, Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. 2021.

SCHMIDT, Lawrence K. **Hermenêutica**. Tradução Fábio Ribeiro. 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVA, Caio Ruano da. A identidade coletiva do slam poetry. **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 29.1, jan./jun., 2022, p. 232-253. <https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs0.2022.190713>

SILVA, Rodrigo Custódio da. **Poesia Surda pra Sempre (Libras)**. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M3-YzIzkPxU&t=62s>. Acesso em 5 dez 2022.

SIMÕES, Hanna Karolyne Souza. Resistência e autoria em Sojourner Truth: O micropoder como prática social. **Revista três pontos**. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Federal de Minas Gerais. 2020. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistatrespontos/article/view/39615>. Acesso em 05 jul 2023.

SINAIS E UM POUCO MAIS. “**Bernard Bragg**” **A águia e o esquilo**. Youtube. 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IMa7PfmRoBs&t=77s>. Acesso em 14 dez 2022.

SKLIAR, Carlos (org.) **A Surdez: um olhar sobre as diferenças**. Editora Mediação. Porto Alegre. 1998.

SLAM. In: **DICIONÁRIO Oxford Escolar para estudantes brasileiros de inglês**. Editado por Mark Temple et al. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 658.

SOUSA, Priscila. **Resistência - O que é, na política, na medicina e em eletrônica**. 2023. Disponível em <https://conceito.de/resistencia>. Acesso em 29 maio 2023.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência: culturas e identidades no movimento hip-hop**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2009.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.

STROBEL, Karin. **História da Educação de Surdos**. Florianópolis. Universidade Federal de Santa Catarina Licenciatura em Letras-LIBRAS na modalidade a distância, 2009.

STUMPF, M. R. **Aprendizagem de Escrita de Língua de Sinais pelo Sistema Signwriting: Línguas de Sinais no papel e no computador**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-Graduação em Informática na Educação. Porto Alegre, 2005.
<https://doi.org/10.22456/1982-1654.9717>

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Impresso Pelos Estabelecimentos Gráficos Borsoi S/A., Ind. E Comércio. Recife, 1955. Disponível em
https://aedmoodle.ufpa.br/pluginfile.php/366701/mod_resource/content/1/Auto%20da%20Compadecida%20-%20Ariano%20Suassuna.pdf. Acesso em 05 jul 2022.

SUASSUNA. Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: UFPE, 1974.

SUTTON-SPENCE, Rachel. **Literatura em libras** [livro eletrônico]; tradução Gustavo Gusmão]. 1. ed. - Petrópolis, RJ : Editora Arara Azul, 2021. PDF. Disponível em
http://files.literaturaemlibras.com/Literatura_em_Libras_Rachel_Sutton_Spence.pdf. Acesso em 29 set 2022.

TINOCO, Bianca. **O corpo presente e o conceito ampliado de performance**. 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia. Disponível em
http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/bianca_andrade_tinoco.pdf. Acesso em 11 out 2022.

TRIP TV. **O Silêncio e a Fúria: Poetas do Corpo**. 2018. Disponível em
<https://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/edinho-o-poeta-mudo-que-extrapolou-o-circuito-de-libras-e-chegou-a-final-do-slam-br>. Acesso em 11 out 2022.

VILHALVA, Shirley. **Despertar do silêncio**. Florianópolis: Arara Azul, 2004.

WEIGERT, Mari. **Slam de Gabriela Grigolon - artista, ativista, feminista, negra, surda**. Youtube, 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F6Zj8hvg3Qw>. Acesso

em 17 jun 2023.

WILCOX, Phyllis Perrin; WILCOX, Sherman. **Aprender a ver**. Rio de Janeiro: Arara Azul, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. 192 p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000, 137 p.