

POESIA SLAM SURDA: UMA LITERATURA DE RESISTÊNCIA

Deaf slam poetry: a literature of resistance

Themis Farias de França Desiderio¹
Alex Fabiano Correia Jardim²

RESUMO

A literatura surda se reterritorializa linguisticamente nas batalhas poéticas de *slam*, as quais apresentam poemas de caráter revolucionário, dando voz às minorias silenciadas a partir de *performances* que usam apenas corpo e voz. As temáticas permitem despertar a reflexão do público para uma consciência política e social que afeta as minorias surdas por meio de duas línguas: a Libras e o Português. O objetivo deste artigo é refletir sobre a poesia surda de *slam* como uma literatura de resistência aos moldes de representação ouvintista, que delimita o território

ABSTRACT

Deaf literature is linguistically reterritorialized in poetic slam battles, which present poems of a revolutionary character, giving voice to the silenced minorities through performances that use only the body and the voice. The themes allow the public's reflection upon a political and social awareness which affect deaf minorities by means of two languages: Libras and Portuguese. This article aims to reflect on deaf slam poetry as a literature of resistance

¹ Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES –, Montes Claros, MG, Brasil; e-mail: themis_farias@hotmail.com.

² Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES –, Montes Claros, MG, Brasil; e-mail: alex.jardim38@hotmail.com.

linguístico social à língua oral, enfatizando a diferença linguística e cultural do povo surdo. Para tanto, analisamos o poema “Voz” de Amanda Lioli e Catharine Moreira, e outros poemas *slam*, como uma máquina de guerra dotada de potência a partir da filosofia da diferença que resulta na construção de novas possibilidades de pensar, criar, existir e devir-surdo.

based on the model of the hearing representation, which fixes the social linguistic territory to the oral language, and to emphasize the linguistic and cultural difference of the deaf people. Therefore, the poem “Voz” by Amanda Lioli and Catharine Moreira, along with other slam poems, was analysed as a war machine endowed with power, based on the philosophy of difference which results in the construction of new possibilities for thinking, creating, existing and becoming-deaf.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura surda; Poesia Slam; Diferença; Resistência; Língua de sinais.

KEYWORDS

Deaf literature; Poetry slam; Difference; Resistance; Sign language.

O presente artigo³ analisa a literatura surda, produto da cultura de um povo que está em constante movimento e foge dos poderes de representação estabelecidos pela sociedade dominante para criar novas possibilidades de devir-surdo. Os poemas apresentados nas competições de *slam* resultam em uma literatura de resistência, que enfatiza a diferença surda em detrimento da representação proposta pelo modelo ouvinte ao longo da história.

A história que conhecemos está alicerçada nas manifestações construídas e executadas por pessoas que viveram, experimentaram e compartilharam uma gama de artefatos simbólicos, que contribuíram e contribuem para a formação da memória e da construção de indivíduos que pertencem a uma determinada comunidade. A história, porém, documenta fatos a partir do viés do dominador e se apresenta como protagonista que controla as personagens que a compõem.

³ Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado intitulada *Slam do Corpo: marginalidade e diferença – uma literatura menor* (DESIDERIO, 2020), que analisa poemas do Slam do Corpo a partir do conceito de literatura menor apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Kafka: para uma literatura menor* (2003).

Na obra *O que é a filosofia?* (1992), Gilles Deleuze e Félix Guattari propõem colocar a história com suas memórias dominadoras em segundo plano e descobrir o que a história não conta, além de criar novas possibilidades de vida, contrárias ao pensamento convencional imposto pela sociedade. Isso significa que, de acordo com os autores, é necessário “agir contra o passado, e assim sobre o presente, em favor (eu espero) de um porvir – mas o porvir não é um futuro da história, mesmo utópico, é o infinito agora [...] o intensivo ou o intempesitivo, não um instante, mas um devir” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 135).

Para compreender as raízes de um povo é fundamental recorrer às narrativas históricas contadas pelo próprio povo, partindo do princípio de que tudo tem um começo e o seu conhecimento é necessário para perceber os movimentos entre as relações do exercício de poder nos acontecimentos históricos, entender as modificações atuais e o processo de transformação que ocorrerá no porvir. Portanto, conforme Deleuze e Guattari a história negativa não pode ser apagada, pois ela é necessária na construção da nova ocupação: “A história não é experimentação, ela é somente o conjunto das condições quase negativas que tornam possível a experimentação de algo que escapa à história” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 143). Segundo os autores, a história é necessária para que haja a experimentação no sentido de pensar, criar o novo que não representa quem somos, mas o que estamos nos tornando e que substitui a aparência de verdades estabelecidas.

Construir os aspectos atrelados à cultura é acessar as memórias negativas e partir para uma nova experimentação que distingue um grupo social de outros, ou seja, sem a memória não há como discorrer sobre as diferenças de um povo e, conseqüentemente, o patrimônio cultural é aniquilado. Porém, é importante dizer que a história está em constante mudança, o que era já não é e nem virá a ser e, por essa razão, as memórias são transformadas pelo coletivo social, distanciadas da representação de um indivíduo ou de uma época.

A produção cultural de um povo e a disseminação do processo de significação e percepção de mundo de uma comunidade está intrinsecamente atrelada à linguagem. Stuart Hall, em *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo* (1997), afirma que “a cultura nada mais é do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas.” (HALL, 1997, p. 29). Esse conjunto de significados reflete as características de indivíduos per-

tencentas a um grupo social que, ao acessar a memória, constrói novos aspectos culturais em contínua transformação. Isso é possível por meio da língua e se dá, muitas vezes informalmente, sem que haja registros escritos.

Geralmente, as contações de histórias são passadas de geração em geração com narrativas que surgem dentro de um contexto comunicativo familiar ou em grupos sociais entre amigos. Dessa forma, as histórias de lutas e conquistas que evidenciam a diferença linguística e cultural do povo surdo⁴, sejam elas experimentadas ou criadas, são passadas dos surdos mais velhos para os mais jovens, construindo um legado cultural por meio das memórias desse povo e de novas experimentações. Deleuze e Guattari, no segundo volume de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995a), afirmam que “a linguagem não se contenta em ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu a alguém que não viu, mas vai necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo, nenhum deles, visto” (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 9).

Assim, a língua, como elemento de comunicação, interação social e transformação, está diretamente associada à construção cultural de um povo. O povo surdo tem registrado suas histórias narradas, principalmente, por meio da língua de sinais e graças ao advento da tecnologia, eles descrevem experiências vivenciadas no cotidiano por pessoas que compartilham a mesma percepção de mundo, alicerçadas na experiência visual. Karin Strobel, em seu livro *As imagens do outro sobre a cultura surda* (2008), enfatiza que cultura surda:

é o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável *ajustando-o com as suas percepções visuais*, que contribuem para a definição das identidades surdas e das “almas” das comunidades surdas. *Isto significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos de povo surdo* (STROBEL, 2008, p. 24, grifos nossos).

Podemos afirmar, portanto, que a língua de sinais, enquanto artefato cultural linguístico do povo surdo, vai proporcionar a significação de mundo a partir da experiência visual expressa por uma língua de modalidade visual-gestual⁵ que atende, especificamente, às necessidades interacionais desse grupo social.

⁴ “Quando pronunciamos “povo surdo”, estamos nos referindo aos sujeitos surdos que não habitam no mesmo local, mas que estão ligados por uma origem, por um código ético de formação visual independente do grau de evolução linguística, tais como a língua de sinais, a cultura surda e quaisquer outros laços.” (STROBEL, 2008, p. 31).

⁵ Segundo as pesquisas linguísticas de Stokoe, em 1960, a língua de sinais difere da língua oral por usar um canal comunicativo distinto. A Língua Portuguesa é representada pela modalidade oral-auditiva, na qual se usa o canal auditivo para recepção e compreensão das palavras e dos sons vocais para pronunciá-las e, assim, emitir os pensamentos (QUADROS; KARNOPP, 2004).

O reconhecimento legal da Língua Brasileira de Sinais – Libras –, sancionado em 2002 pela Lei 10.436, é um marco importante na história dos surdos brasileiros, pois abre espaço para que o povo surdo se aproprie da sua cultura e utilize a literatura surda por meio da sua própria língua como mecanismo de aceitação, libertação e transformação do ser surdo em uma atitude de resistência, a qual apresenta a sua diferença linguística não mais subordinada ao domínio da sociedade ouvinte, mas que levanta a sua voz pela disseminação do reconhecimento e respeito à diferença. O entrelaçamento entre história e literatura permite a expressão de um povo “que deseja afirmar suas tradições culturais nativas e recuperar suas histórias reprimidas” (KARNOPP, 2006, p. 100), construindo novas perspectivas a partir de discursos que misturam realidade e ficção.

A literatura surda reafirma a diferença linguística e cultural de um povo minoritário que tem encontrado espaço nas produções literárias de resistência como as batalhas de poesias do *slam*. O *slam*⁶ ou *poetry slam* é uma competição de poesias marginais que apresenta um discurso político e coletivo acerca do movimento social, cultural e artístico das minorias, cujas temáticas enfatizam as reivindicações de espaços pelos grupos excluídos socialmente e reafirmam sua diferença. Com base nas memórias, criam uma literatura de resistência aos poderes sociais que os oprimem e, conseqüentemente, os excluem. A *slammer* (poeta de *slam*) Luiza Romão (2019), em uma entrevista concedida ao *Brasil de Fato*, enfatiza a potência revolucionária da reivindicação de fala realizada por grupos minoritários e excluídos da elite social:

É um movimento que, além de ser na sua forma revolucionário, porque retoma o aspecto coletivo, também é muito revolucionário nos seus temas, porque está pautando questões que foram silenciadas, apagadas da história durante muito tempo (p. 1).

O lugar de fala das pessoas surdas, na sociedade, foi silenciado a partir da proibição da língua de sinais, instrumento de comunicação desse povo, pois a imposição da língua oral tornou as relações sociais inacessíveis ao surdo em nome de uma normalização, na qual se buscava a cura da deficiência auditiva.

No Brasil, os poemas performáticos do *slam* são apresentados pelos poetas surdos em duas línguas simultaneamente: a Libras e o Português,

⁶ O *slam* é uma competição de poesias performáticas que utilizam apenas a voz e o corpo. Essa literatura nasce na periferia com o intuito de dar voz aos marginalizados, que apresentam uma reflexão crítica com temáticas políticas como violência, racismo, preconceito, dentre outros que excluem as minorias. Os poemas, geralmente, são apresentados em espaços sociais acessíveis e ao público, como ruas e praças.

possibilitando a disseminação e a partilha da literatura surda com surdos e ouvintes. As poesias externam o grito de resistência de um povo amordaçado por séculos por não corresponder ao padrão social ouvinte, o qual determinava a língua oral como única forma de expressão linguística. Os poemas de *slam* são produções literárias que fortalecem as vozes silenciadas de um coletivo em uma disputa política que acontece no campo de batalhas poéticas. É uma literatura que relata a história e ao mesmo tempo se transforma, acolhendo as diferenças sem se prender às memórias negativas e criando novas realidades, como uma literatura rizomática, expressão utilizada por Deleuze e Guattari no primeiro volume de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995b):

O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com sua linha de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 43).

Partindo desse conceito, o poema “Voz” (2017), de Amanda Lioli e Catharine Moreira, é uma literatura rizomática de resistência que produz visibilidade, acolhe as diferenças sem significar, percorrendo um caminho traçado por linhas de fuga, onde corpos se cruzam, se conectam e se transformam em liberdade de uma nova criação, uma re-existência.

VOZ

(Amanda Lioli e Catharine Moreira)

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 mãos

Fica parecendo um macaco de estimação



⁷ Por se tratarem de composições em duas línguas de modalidades distintas, os poemas analisados na pesquisa estão escritos em Português e disponibilizados no código QR para que o leitor acesse sua visualização.

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!

O poema é dividido a partir das vozes que narram a história: o narrador onisciente inicia o discurso na terceira pessoa com a apresentação da personagem surda ao leitor e a contextualização social de silenciamento e aprisionamento em que a personagem principal está inserida; em um segundo momento, surge o narrador personagem ouvinte, que participa da história, na primeira pessoa, dando voz à ideologia ouvintista⁸; e por último, surge outra personagem:

⁸ “Um conjunto de representação dos ouvintes a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e narrar-se como se fosse ouvinte. Além disso, é nesse olhar-se, e nesse narrar-se, que acontecem as percepções do ser deficiente, do não ser ouvinte, percepções que legitimam as práticas terapêuticas habituais.” (SKLIAR, 2016, p. 15).

a narradora surda, que levanta a sua voz em um grito de resistência e diz basta ao sistema linguístico opressor ouvintista.

Os dois primeiros versos apresentam a surdez a partir de duas perspectivas: a visão clínico-terapêutica e a visão socioantropológica. A visão clínico-terapêutica anuncia, no primeiro verso, a condição da deficiência auditiva: “Nasceu surda em um mundo de ouvintes”, ou seja, nasceu com a falta da audição, um ser imperfeito e defeituoso, uma cópia que foge da representação do modelo estabelecido, uma intrusa que não se encaixa na sociedade ouvinte perfeita. Essa percepção se dá por meio da seleção binária das identidades dos que ouvem e dos que não ouvem.

A concepção de identidade na visão deleuziana, em *Diferença e repetição* (2006), é baseada na filosofia da diferença, que se opõe à representação dialética do modelo e da cópia apresentada por Platão como um método de seleção e categorização. Sob a ótica platônica, a diferença é pensada tendo como base um modelo e as cópias que se assemelham ao original, cujo modelo é apresentado por Deleuze em *Platão e o simulacro* (1974), como “a identidade superior da ideia que funda a boa pretensão das cópias e funda-se sobre uma semelhança interna ou derivada” (DELEUZE, 1974, p. 262).

As cópias, portanto, fazem parte do pensamento da representação, que busca a similaridade do exemplo proposto, ou melhor dizendo, imposto. Significa selecionar o que faz parte do modelo fundante e, por consequência, eliminar o que não condiz com a forma primeira em busca de formas perfeitas que as distinguem dos simulacros, os quais não atingem a exata perfeição da representação.

Os simulacros são cópias imperfeitas, que não possuem sua imagem à semelhança do modelo e que precisam ser eliminadas por se desviarem da ordem, seleção e classificação do padrão imposto. Por essa razão, os simulacros são vistos como cópias falsas, impróprias para a representação do modelo que deve ser seguido. É o diferente que precisa ser descartado, criando uma dialética entre o bom e o mau, o perfeito e o deficiente, o normal e o diferente, o ouvinte e o surdo. A seleção das cópias perfeitas proposta pelo platonismo, distingue a boa cópia da má, do simulacro, o qual precisa ser separado porque é “construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude” (DELEUZE, 1974, p. 263), e por ser uma imagem sem semelhança não condiz

com a ideia original. O simulacro, diferentemente das cópias fiéis, apresenta imagens desassociadas ao modelo e corrompe o padrão estabelecido.

A representação da surdez na visão clínica-terapêutica segue a filosofia platônica e apresenta o surdo como uma cópia imperfeita, um simulacro, uma deficiência que precisa ser descartada, pois não se adequa a um mundo que privilegia os sons. Para isso, propõe uma adaptação do surdo ao modelo perfeito, no intuito de que se torne uma cópia fiel do ouvinte com uso de aparelhos auditivos, implantes cocleares e terapia da fala.

No segundo verso, o narrador continua contando a história de uma surda que nasceu em um mundo ouvinte ao qual não pertence: “Cresceu muda numa sociedade de cegos.” A nomenclatura ‘muda’ advém da ideia de que o surdo não fala, porém não existe relação da surdez com o aparelho fonador, visto que sons podem ser pronunciados e articulados foneticamente caso o surdo seja submetido a práticas fonológicas.

O poema *slam* “Pequeno manual da cultura surda” (MOREIRA; GOUVEIA, 2018) apresenta um manual de instruções com a finalidade de explicar aspectos que envolvem a cultura surda à sociedade ouvinte. A primeira instrução procura desmistificar o estereótipo social de que surdo é mudo:

PEQUENO MANUAL DA CULTURA SURDA

(Catharine Moreira e Cauê Gouveia)

Um. A palavra é surdo, não é surdo-mudo

Mudo é uma pessoa que não tem voz

Surdo tem voz

Se você duvida

Deixa ela gritar no seu ouvido [...]



Essa e outras nomenclaturas, como deficiente e mudinho, utilizadas no decorrer da história dos surdos, são baseadas em discursos ouvintistas que rotulam os surdos de incapazes. Harlan Lane, em *A máscara da benevolência: a comunidade surda amordaçada* (1992), afirma que “o ‘mudo’ do ‘surdo e mudo’ surge não só para fazer referência à mudez, como também à fraqueza da mente” (LANE, 1992, p. 24).

A palavra ‘muda’, utilizada no poema “Voz” (LIOLI; MOREIRA; 2017), significa, ainda, o silêncio de uma língua: seja da língua oral, pela dificuldade da aquisição dessa língua pelo surdo, ou da língua de sinais, pois por mais que esse surdo seja fluente na sinalização da Libras, a sociedade ouvintista não a compreende e o considera incapaz de se comunicar. Emmanuelle Laborit, em *O grito da gaivota* (2000), explica que a palavra ‘muda’ não a representa:

As pessoas vêem-me (sic) como alguém que não utiliza a palavra. É absurdo! Eu uso. Tanto com as mãos como com a boca. Faço gestos e falo francês. Utilizar a língua gestual não significa que se seja mudo. Posso falar, gritar, rir, chorar, são sons que me saem da garganta. Não me cortaram a língua! (p. 142).

Em “Voz” (LIOLI; MOREIRA; 2017), temos a mesma concepção de não aceitação do termo ‘muda’, pois o sinal usado pela *slammer* surda, concomitantemente com a palavra ‘muda’ da Língua Portuguesa usada pela *slammer* ouvinte, refere-se à pessoa surda e não muda. Ao usar o sinal de ‘surda’, nesse contexto, a personagem surda do poema apresenta a sua diferença sem disfarces, configurando um ato de resistência contra o estereótipo estipulado, que revela uma incapacidade da fala.

Esse fato traz à memória a história do povo surdo na Idade Antiga, período histórico baseado na filosofia greco-romana, que fundamenta a ideia de que o pensamento é desenvolvido por meio da fala. Surge, então, um padrão linguístico social ao qual os surdos não se adequam, pois, impossibilitados de adquirir a língua oral por não escutar, não podiam se desenvolver cognitivamente e eram considerados incapazes (SACKS, 2010).

Essa concepção dita as regras de interação social e limita a língua a um padrão ouvinte, sendo a fala a condição para se processar o discurso. Em *Introdução à história da filosofia* (2002), Marilena Chauí afirma que “Aristóteles considera que aquele que não consegue ouvir e responder, argumentar e compreender, ensinar e aprender, participar de um diálogo é *á-logos*, isto é, ou é desprovido de razão ou está desprovido dela e é louco.” (CHAUÍ, 2002, p. 427). O desconhecimento de que a linguagem utilizada pelos surdos para comunicação era uma língua de modalidade visual-gestual, distinta da utilizada socialmente, resultou na percepção estereotipada de que o indivíduo surdo é incapaz, fugindo ao padrão estabelecido.

A expressão: “cresceu muda”, no poema “Voz” (LIOLI; MOREIRA; 2017), apresenta o termo ‘muda’ acompanhado do verbo ‘crescer’, ou seja,

o rótulo acompanha a surda durante todo percurso da sua vida. Da mesma forma, no poema “Mudinho” (SANTOS, 2017) de Edinho Santos, a representação do termo pejorativo acompanha o personagem surdo desde a infância até a velhice.

MUDINHO

(Edinho e James Bantu)

Quando eu era pequeno diziam:

- Mudinho, Mudinho, Mudinho

Eu adolescente, eu em pé pulei corda, joguei videogame,

Bafo-bafo.

- Mudinho, Mudinho, Mudinho

Eu cresci, me encontrei e eles:

Mudinho, Mudinho

Me casei, encontrei minha metade,

Tive um filho, e eles:

- Mudinho, Mudinho, Mudinho

Me cansei, me curvei, envelheci

E eles:

- Mudinho

- Porra! Mudinho eu?

Não, meu nome é Edinho, porra!



O narrador personagem desse poema se posiciona criticamente em relação ao rótulo da deficiência usado pela sociedade e rejeita a alcunha no final do poema, quando se apresenta com o seu próprio nome e sinal: “Mudinho, eu? Não, meu nome é Edinho, porra!”. A pronúncia do nome Edinho e o sinal com as letras do alfabeto manual “E” e “D” executadas no braço esquerdo parecem representar uma identidade individual, mas, na verdade, o desejo de ser respeitado em sua diferença remete a uma pluralidade de indivíduos evidenciada no sujeito surdo que quer ser chamado pelo nome e não pela representação nomeada pela sociedade. Uma das características da literatura menor (DELEUZE; GUATTARI, 2003) é o agenciamento coletivo da enunciação, ou seja, é uma produção coletiva que singulariza a produção de um caso individual em nome do grupo social. “A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se

muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 39). Portanto, ao narrar as histórias, o autor fala em nome de uma coletividade.

Voltando ao segundo verso do poema “Voz”: “Cresceu muda numa sociedade de cegos” (LIOLI; MOREIRA; 2017), o narrador onisciente critica o poder dominante da sociedade ouvintista, fazendo um paralelo com o primeiro verso, onde os ouvintes dominam o mundo, tornando o padrão ouvinte o modelo perfeito a ser seguido por toda a coletividade representada pela personagem surda que “cresceu muda”. Na segunda parte do verso, a perfeição se dissolve e o narrador aponta a deficiência da sociedade dominadora: ela é composta de cegos que não enxergam o outro na sua diferença linguística. A falta de informação coloca uma venda nos olhos da sociedade que se diz perfeita e só consegue enxergar o outro a partir do modelo de representação de si mesmo, atribuindo a condição de defeituoso ao surdo, um intruso na sociedade perfeita dos ouvintes.

Nos próximos versos do poema, a condição de imperfeito coloca o diferente como um intruso social aprisionado às forças dominadoras em um território ao qual não pertence: “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” (LIOLI; MOREIRA, 2017). A família, no poema, aparece como o sistema ouvintista opressor, que exerce o poder de controle e domínio sobre o diferente. O poder estabelece uma relação de manipulação e subordinação do mais fraco e o torna impotente. Gládis Perlin, em *Identidades surdas* (2016), afirma que:

O ouvintismo deriva de uma proximidade particular que se dá entre ouvintes e surdos, na qual o ouvinte sempre está em posição de superioridade. Uma segunda ideia é a de que não se pode entender o ouvintismo sem que este seja entendido como uma configuração do poder ouvinte. Em sua forma oposicional ao surdo, o ouvinte estabelece uma relação de poder, de dominação em graus variados, onde predomina a hegemonia através do discurso e do saber (p. 59).

As forças do poder ouvintista dominam o território linguístico, no qual a língua de modalidade oral-auditiva é a língua usada na interação social e a língua de sinais é proibida, forçando o surdo a aniquilar a sua diferença em busca da normalização comunicacional: falar a língua do dominador. Mesmo quando

o surdo não consegue alcançar o padrão linguístico esperado pelos ouvintes é aprisionado ao território linguístico ouvinte sem o direito de usar as mãos com liberdade. Sem aquisição de uma língua materna, o surdo não se sente pertencente ao território ouvinte e uma barreira comunicacional é criada a partir do primeiro contato social, pois mesmo que a família use gestos caseiros, isso resulta em uma comunicação rudimentar, sem o uso de uma língua em comum.

Assim, o poema “Voz” (LIOLI; MOREIRA, 2017), inicia a narrativa apresentando o poder ouvinte que, em um primeiro momento, parece produzir tristeza, interferindo na capacidade de ação do povo surdo, que precisa se submeter ao domínio do ouvinte. Assim, a literatura resulta em um agenciamento cheio de afectos⁹, que segundo Deleuze, na obra *Cursos sobre Spinoza* (2019), acontece no encontro de corpos, nesse caso, o encontro do povo surdo com o sistema ouvintista, e a partir desse encontro se transforma negativamente, gerando paixões tristes, que diminuem as potências de agir, ou positivamente, resultando nas paixões alegres, que aumentam a vontade de potência, ou seja, o encontro produz a “variação da força de existir de alguém.” (DELEUZE, 2019, p. 42).

Na segunda parte do poema “Voz” (LIOLI; MOREIRA, 2017), o narrador onisciente sai de cena para dar lugar ao narrador personagem ouvinte que domina o discurso com palavras de intimidação: “– Cala a boca Catharine, para de mexer essa mão / Fica parecendo um macaco de estimação”. O exercício de poder ouvintista é evidenciado no preconceito linguístico ao comparar a surda a um macaco que balança as mãos e provoca o riso da plateia, ficando claro a não aceitação da Libras.

As forças opressoras selecionam o mundo em um binário: o mundo dos que falam e o mundo dos que não falam e subjugam os surdos aos padrões linguísticos dos ouvintes. Afinal, como o surdo vai poder ter uma vida social autônoma se não consegue ‘falar’? “No futuro vai trabalhar com quê? Vai o quê? Trabalhar num circo?” (LIOLI; MOREIRA, 2017).

⁹ Deleuze (2019) aborda a diferença de duas palavras usadas por Spinoza: *affectus* (afetos) e *affectio* (afecção). Para Deleuze o afecto é o efeito de um corpo sobre outro, estabelecendo os encontros que modificam positivamente ou negativamente as características de um corpo. Em entrevista concedida a Parnet ele enfatiza que “Os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles.” (DELEUZE; PARNET, 1994, p. 47). Já os afetos são os responsáveis pelo aumento ou diminuição da potência de agir. Quando o afeto é triste a potência diminui, quando é alegre, ela aumenta. (DELEUZE, 2019).

Quando a narradora ouvinte assume a narração do poema, outra personagem dialoga com ela, a personagem surda chamada Catharine. A estrofe apresenta duas falas concomitantes: uma audível e outra visível, mas a ouvinte parece não perceber, pois não compreende a língua de modalidade visual-gestual da personagem surda (Figura 1).

Figura 1 – Tradução simultânea de “Voz”.

(Amanda Lioli)	(Catharine Moreira)
[...]	[...]
- Cala a boca. Catharine para de mexer essas mão.	O que você está oralizando?
Fica parecendo um macaco de estimação	A sociedade quer que eu fale, faça gestos
Que que você pensa que vai fazer?	Não sei o que fazer
No futuro vai trabalhar com quê?	Tento falar, sinto vergonha
Vai o quê? Trabalhar num circo?	As pessoas ficam olhando para mim.
Não! Você precisa falar português	Falar português?
Mas, que nem gente normal, entendeu?	Mas eu falo Libras,
Você precisa ser mais normal, Catharine	tenho minha língua, uso as mãos,
Eu tenho vergonha de andar na rua com você	Será que não entende? pra que usar a voz?
Você fica lá: Ah, Ah, eh, ih, ih	Oralizar, pra quê?
As pessoas ficam olhando	Parece que é doida.
O que é? Você é preguiçosa, né?	Pessoas falam que eu sou preguiçosa?
Você não aprende português porque não quer	mas eu quero falar em Língua de sinais.
É burra! É por isso?	Burra, eu?
É tão fácil... É fácil!	Falar é fácil? Fácil é a língua de sinais.
Você abre a sua boca e fala	Abrir a boca,
Abre a boca e fala!	Vou abrir com as mãos
Não! Você não usa a sua mão	olha aqui estou abrindo.
Abra a boca, lê a minha boca aqui, ô!	(A mão da ouvinte parece entrar na garganta
Abre a boca e fala	e arrancar a sua voz, que sai como um grito).
Abre essa boca e fala! [...]	[...] (tradução nossa).

Fonte: DESIDERIO, 2020, p. 42.

No poema, o fracasso da normalização é atribuído ao surdo: “Você precisa falar português. Mas que nem gente normal. Você precisa ser mais normal.” (LIOLI; MOREIRA, 2017). A inferiorização da língua visual-gestual atribuído ao surdo o estigma de incapacidade por não saber ‘falar’ a língua da maioria, no caso o Português.

O padrão de comunicação ideal envolve a fala, e para que esse padrão fosse respeitado, os surdos foram submetidos a um período em que as mãos foram proibidas de expressão comunicacional, amarradas dentro de um território linguístico dominante em busca da normalização que veta o uso dos olhos e das mãos para a comunicação. Laborit se posiciona quanto a isso: “Para mim, a lín-

gua gestual corresponde à voz, os meus olhos são os meus ouvidos. Sinceramente, não me falta nada. É a sociedade que me torna deficiente.” (LABORIT, 2000, p. 89). Da mesma forma, no poema, Catharine questiona: “Falar português? Mas eu falo Libras. Tenho a minha língua, uso as mãos. Será que não entende? Pra que usar a voz? Oralizar pra quê?” (LIOLI; MOREIRA; 2017).

A opressão é expressa por meio de rótulos que definem o surdo como ‘preguiçoso’ e ‘burro’, como constatamos em “Voz” (LIOLI; MOREIRA, 2017): [...] Você é preguiçosa né? Você não aprende português por que não quer. É burra!” A personagem surda rebate: “As pessoas falam que eu sou preguiçosa? Mas eu quero falar em língua de sinais. Burra eu? Falar é fácil? Fácil é a língua de sinais”, buscando explicar a dificuldade de oralizar, e insiste que possui uma língua executada por meio das mãos. Ela tenta convencer a ouvinte por meio da Libras que, por sua vez, parece não entender, pois vive em uma “sociedade de cegos” que sente vergonha de conviver com o “anormal” e de enfrentar a sociedade que lança seus olhares cheio de preconceitos. Assim, a barreira comunicacional surge não pela incapacidade linguística do surdo, mas pela falta de informação dos defensores da oralidade que desconhece outra modalidade linguística que atenda às experiências visuais do povo surdo.

Após a tentativa de controlar a língua que constitui a existência da personagem surda, o dominador procura normalizá-la arrancando a voz de sua garganta com o objetivo de destruir a sua diferença. Nesse momento, o grito de resistência é dado pela personagem surda no final do poema “Voz” (LIOLI; MOREIRA, 2017), quando a voz da narradora surda assume o discurso e diz basta à representação ouvintista: “[...] 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!”. Essa voz revela o ‘basta’ de um coletivo frente à sociedade que silenciou a voz reprimida de um povo condenado ao silêncio, propagando um discurso político com sua própria voz, não a voz de um sujeito, mas da coletividade surda.

O poema relata a resistência ao poder, resultado de um afecto que gera uma transformação positiva e aumenta a potência de agir e de afirmar a sua diferença linguística a partir de uma estratégia política que envolve todo o coletivo surdo. A personagem surda exerce a vontade de potência, que está relacionada ao ato de resistência ao poder que oprime. Ela resiste à força de poder

imposta para que possa usar a sua voz e se posiciona com o grito de ‘basta’, configurando a não aceitação do lugar de subjugado. Deleuze (2006) conceitua vontade de potência na própria diferença, um intenso desejo afirmativo de devir a diferença. Skliar, em *A surdez: um olhar sobre as diferenças* (2016), afirma que:

A diferença, como significação política, é construída histórica e socialmente; é um processo e um produto de conflitos e movimentos sociais, de resistências às assimetrias de poder e de saber, de outra interpretação sobre a alteridade e sobre significado dos outros no discurso dominante (p. 6).

A literatura surda assume a definição de máquina de guerra, conceito exposto no terceiro volume de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (DELEUZE; GUATTARI, 1996), que foge do sistema de poder e rompe com o domínio linguístico, provoca novas experimentações e gera novas possibilidades, novos pensares como forma de resistência. Uma máquina de guerra que cria linhas de fuga e exerce um ato extremamente político, pois desestabiliza o controle e estabelece outra maneira de pensar. Deleuze (2006) afirma que: “Quando a identidade das coisas é dissolvida, o ser se evade, atinge a univocidade e se põe a girar em torno do diferente.” (DELEUZE, 2006, p. 106). O foco é pensar a diferença em si mesma e dissolver a representação em detrimento à diferença.

A literatura surda, representada na *performance* do poema “Voz” (LIOLI; MOREIRA, 2017), é responsável por uma nova vida que surge na ruptura do poder ouvintista. Deleuze afirma, em *Foucault* (1988), que “a vida se torna resistência ao poder quando o poder toma como objeto a vida. [...] A vida não seria essa capacidade de força de resistir?” (DELEUZE, 1988, p. 99). Portanto, a potência de resistir contra os mecanismos de controle de forças normalizadoras transforma a vida e abre novas possibilidades de reconhecimento da diferença linguística e cultural do povo surdo.

REFERÊNCIAS

Referências dos autores dos poemas analisados:

LIOLI, A.; MOREIRA, C. Voz. Slam do corpo. *Vimeo*. 7 maio, 2017. 2min15s. Disponível em: [https://vimeo.com/216442716]. Acesso em: 12 dez. 2020.

MOREIRA, C.; GOUVEIA C. Pequeno manual da cultura surda. *Slam do corpo*. *Vimeo*. 24 nov. 2018. Disponível em: [<https://vimeo.com/302608010>]. Acesso em: 20 dez. 2020.

SANTOS, E. Mudinho. Transcrição de James Bantu. *Slam do corpo*. *Vimeo*. 24 mai. 2017. Disponível em: [<https://vimeo.com/242497402>]. Acesso em: 28 dez. 2020.

Referências gerais:

CHAUÍ, M. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Vol. 1. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DELEUZE, G. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Ed. Perspectivas, 1974. 259-271.

DELEUZE, G. *Cursos sobre Spinoza* (Vincennes, 1978-1981). Tradução de Emanuel Angelo da Rocha Fragoso *et al.* 3. ed. Fortaleza: EdUECE, 2019. Disponível em: [<http://www.uece.br/eduece/dmdocuments/Cursos%20Gilles%20Deleuze%20sobre%20Spinoza%203%20Edicao%2010Mai2019.pdf>]. Acesso em: 19 ago. 2019.

DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. Disponível em: [https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-g_-guattari-f-mil-platos-capitalismo-e-esquizofrenia-vol-2.pdf]. Acesso em: 18 de dez. 2020.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b. Disponível em: [<http://issuu.com/sofiavalentina9/docs/deleuze-guattari-mil-platos-vol1>]. Acesso em: 18 jan. 2021.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. Disponível em: [<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-gilles-guattari-felix-mil-platos-vol-03.pdf>]. Acesso em: 20 fev. 2021.

DESIDERIO, T. F. de F. *Slam do Corpo: marginalidade e diferença – uma literatura menor*, 2020. 130 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL. Disponível em: [<https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/05/Slam-do-corpo-Marginalidade-e-diferen%C3%A7a-Uma-literatura-menor.pdf>]. Acesso em 15 de jun. 2021.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, jul./dez., 1997, p. 15-46. 1997. Disponível em: [<https://bit.ly/2EEIssi>]. Acesso em 05 de jan. 2021.

KARNOPP, L. B. Literatura surda. *Educação Temática Digital*, Campinas, v. 7, n. 2, p. 98-109, 2006. Disponível em: [<http://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/10162>]. Acesso em: 17 dez. 2020.

LABORIT, E. *O grito da gaivota*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminhos SA, 2000.

LANE, H. *A máscara da benevolência: a comunidade surda amordaçada*. São Paulo: Instituto Piaget, 1992.

PERLIN, G. Identidades Surdas. In: SKLIAR, Carlos. *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. 8. ed. Porto Alegre: Medição, 2016. p. 51-73.

QUADROS, R. M.; KARNOPP, L. B. *Língua de sinais brasileira: estudos linguísticos*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

ROMÃO, L. Dez anos de *slam* no Brasil: uma conversa com Luiza Romão sobre literatura e feminismo. [Entrevista concedida a] Mayara Paixão. *Brasil de Fato*, São Paulo, 11 jan. 2019. Disponível em: [<https://www.brasildefato.com.br/2019/01/11/dez-anos-de-slam-no-brasil-uma-conversa-com-luiza-romao-sobre-literatura-e-feminismo/>]. Acesso em: 17 de nov. 2020.

SACKS, O. *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SKLIAR, C. *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. 8. ed. Porto Alegre: Medição, 2016.

STROBEL, K. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.