

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUCSP**

Cibele Toledo Lucena

**Beijo de Línguas –
quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram**

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

São Paulo/SP

2017



Beijo de línguas

- quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram

Cibele Toledo Lucena

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUCSP**

Cibele Toledo Lucena

**Beijo de Línguas –
quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram**

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica, sob a orientação da Profa. Dra. Suely Belinha Rolnik.

**São Paulo/SP
2017**

ERRATA:

Em Créditos das imagens (pág. 149), leia-se:

Fotos:

Acervo Corposinalizante: págs. 36 e 37.

Fábio Gonçalves: pág. 99.

Banca Examinadora

Suely B. Rolnik (Orientadora)

Prof. Vera Mendes

Prof. Ângela Donini

Suplentes:

Prof. Amálio Pinheiro

Prof. Rosane Preciosa

aos que escutam com a pele
aos que fazem ninho para o corpo
aos que tecem redes de afeto e insubordinação

e ao Gil, que aos quatro anos respondeu para outra criança,
– *Sua mãe é surda?*
– *Não, minha mãe não é surda. Mas o Leo ensinou minha mãe a ser surda.*

Agradecimentos

À Suely Rolnik, por ser uma coreógrafa de potências que ativa e cuida do *saber-do-corpo* e por nos ensinar tanto e generosamente nesse caminho;

À Joana Zatz Mussi, minha amiga e irmã, por inventar comigo, desde o início, esse refúgio, lugar de existência, terra que teimamos em seguir pisando, por que nos vale a vida;

Ao Grupo Contrafilé, nossa escola de luta e poesia;

Ao Corposinalizante e ao Slam do Corpo, por esta afetação sem limites que somos, por nossos *beijos de línguas*;

À cada um dos professores e colegas do Núcleo de Estudos da Subjetividade, espaço vitalizante de trocas, onde aprendi muito. Em especial à Gabriela Serfaty, ao Tarcísio Almeida e Nicolas Dantas, amigos que fiz;

À Ana Godoy, pela força que habita sua clínica da escrita, por sua voz ser assim, firme e acolhedora, e por suas receitas com pólvora, gengibre e açafraão;

À Maridete Jasmin Uehbe, por me dar resguardo sempre e de novo, no exercício profundo e potente de acessar quem sou;

À Amálio Pinheiro, Patrícia Resende, Estela Lapponi, João Dias Turchi, Felipe Lima, Leonardo Castilho, Amanda Lioli, Catharine Almeida, Amarilis Reto e Ramon Linhares, pelo tanto que me ensinaram em nossas conversas;

Aos professores Pedro Niemeyer Cesarino e Vera Mendes, pelas importantes contribuições na banca de qualificação. Agradeço, ainda, a eles e aos professores Peter Pál Pelbart e Rodrigo Rosso, por suas contribuições nos encontros realizados pelo Slam do Corpo no Centro de Pesquisa e Formação do SESC em 2015 e 2017;

À Roberta Estrela D'Alva, pelas leituras, sugestões, por sua inspiração;

Ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e ao Daniel Minchoni, pela parceria firme na causa;

À Érika Mota, por ser esta intérprete-poeta desbravadora e parceira;

À Maurinete Lima, por *Desalinho*, *Sinhá Rosa* e por toda sua poesia;

Ao Leonardo Rogério e à Karina Bacci, pelas fotografias cedidas;

Ao MAM-SP, por ter sido o espaço gerador do Aprender para Ensinar e do Corposinalizante;

Ao Gil Lucena Martins, por ser essa criança amorosa que diz: “não se preocupa mamãe, seu trabalho vai ficar lindo!”, ao me ver no auge da ansiedade;

Às amigas Angélica Ferroni, Jerusa Messina, Elenira Affonso, Claudia Calabi, Mariana Senne e Valentina Fraiz, pelas mãos dadas;

Aos meus pais, Célia e Júlio, ao meu irmão Thiago e à Jac, pelo suporte e confiança; e à minha prima querida, Renata Malheiros, que cuidou de meu filho inúmeras vezes para que eu pudesse escrever;

Ao Fernando Sato, amigo e criador do projeto gráfico deste trabalho;

E a todos os poetas;

Devo agradecer também ao CNPq, pela bolsa concedida.

Resumo

LUCENA, Cibele Toledo. **Beijo de Línguas** - quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram. 152. f. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este trabalho procura investigar a experiência poética, ética e (auto)educativa realizada pelo grupo Corposinalizante, formado por surdos e ouvintes, e hoje responsável pelo Slam do Corpo, uma batalha de poesias que acontece na imbricação entre a língua portuguesa e a língua brasileira de sinais, dois modos de língua e linguagem. Este empenho em produzir uma vizinhança entre os dois mundos nos leva por um caminho que escapa às ideias de “deficiência” e “diferença” pautadas por um olhar normativo e hegemônico, tornando possível pensar o acontecimento de distintos processos de diferenciação. Na mesma direção, nos permite ocupar e desocupar certas palavras que nos espreitam nesta experiência, como “acessibilidade” e “inclusão”, levando-nos a criar outras, em conexão com as vibrações da vida. Quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram, nas performances poéticas mestiças realizadas neste Slam, o problema da tradução se opera de forma autônoma e criativa, possibilitando que as línguas se beijem, se tensionem e se alarguem. É assim que o *Beijo de Línguas* nos arrasta para fora da lógica vigente, que categoriza os corpos e extermina suas potências e saberes, afirmando a força insubordinada e perigosa das alianças.

Palavras-chave: encontro surdo-ouvinte; modos de língua e existência; processos de diferenciação; escuta da pele; performance poética; tradução como transcrição.

Abstract

LUCENA, Cibele Toledo. **Tongue Kiss** – when the deaf poet and the hearing poet meet. 152. p. Dissertation (Masters Degree) – Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

The present work investigates the poetic, ethic and (self-) educational experience accomplished by the group *Corposinalizante*, formed by deaf and hearing people, now responsible for Slam do Corpo, a rhyme battle that happens with an entanglement between the Portuguese language and the Brazilian Sign Language, two forms of language. Such effort to produce a neighborhood between these two worlds takes us through a path which escapes from the ideas of “deficiency” or “difference” offered by a normative and hegemonic point of view and it creates the possibility to think of the occurrence of distinct processes of differentiation. Likewise, it allows us to occupy and vacate certain words lurking around this experience, such as “accessibility” and “inclusion”, making us create different words, in connection with the vibrations of life. When the deaf poet and the hearing poet meet in the mixed poetic performances that take place in such Slam, the problem of translation operates in an autonomous and creative form, allowing tongues to kiss, to tension and to stretch one another. This is how *Tongue Kiss* drags us outside the prevalent logic that categorizes the bodies and exterminates its different knowledges and potencies, affirming the insubordinate and dangerous strength of alliances.

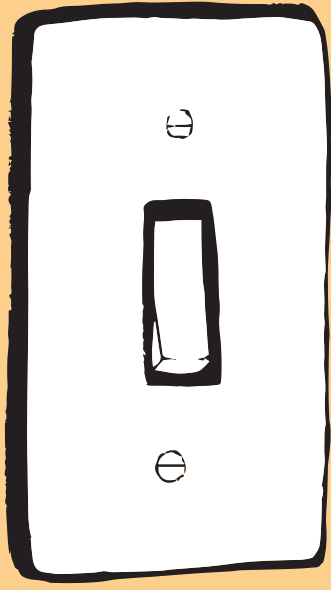
Keywords: deaf-hearing meeting; forms of language and existence; processes of differentiation; hearing with the skin; poetic performance; translation as transcriation.





Sumário

0.APAGAR E ACENDER DAS LUZES	16
I.DEVIR-SURDO	20
A ética de um beijo	25
Ocupamos juntos o espaço	29
Risco de extinção >>> Proliferações	41
II.PALAVRAS EM ESTADO DE LANÇA	58
Conversa com corpos intrusos	63
A estética dos 500 caracteres	75
Uma resposta à miséria de caracteres	81
Dobra da palavra em palavra-gesto	87
III.O ACONTECIMENTO CANIBAL: TRANSCRIÇÕES E TRANSVALORAÇÕES	90
Direito ao equívoco	95
Carta aos poetas	107
Máquina de ressonância entre gentes	135
Às coreógrafas de urgências	141
FICHA TÉCNICA	144
CRÉDITOS DAS IMAGENS	149
REFERÊNCIAS	150



0. APAGAR E ACENDER
DAS LUZES

Nos últimos quase vinte anos estive imersa em um movimento de coletivos artísticos que tramam, fundamentalmente, encontros. E o que temos criado certamente concentra suas maiores potências na experiência de performatizar seus afetos e urgências, experiência com a qual se produzem formas-forças vivas, acontecimentos que se desocupam do campo das metáforas e representações para imaginar territórios por vir.

Estes encontros vêm compondo uma rede nômade de amizades e perigosas alianças, e um dos nossos maiores empenhos tem sido investir esforços nestas visitas entre modos de existência afirmando um território político do “entre”, onde algo singular e inesperado possa ser criado e proliferado.

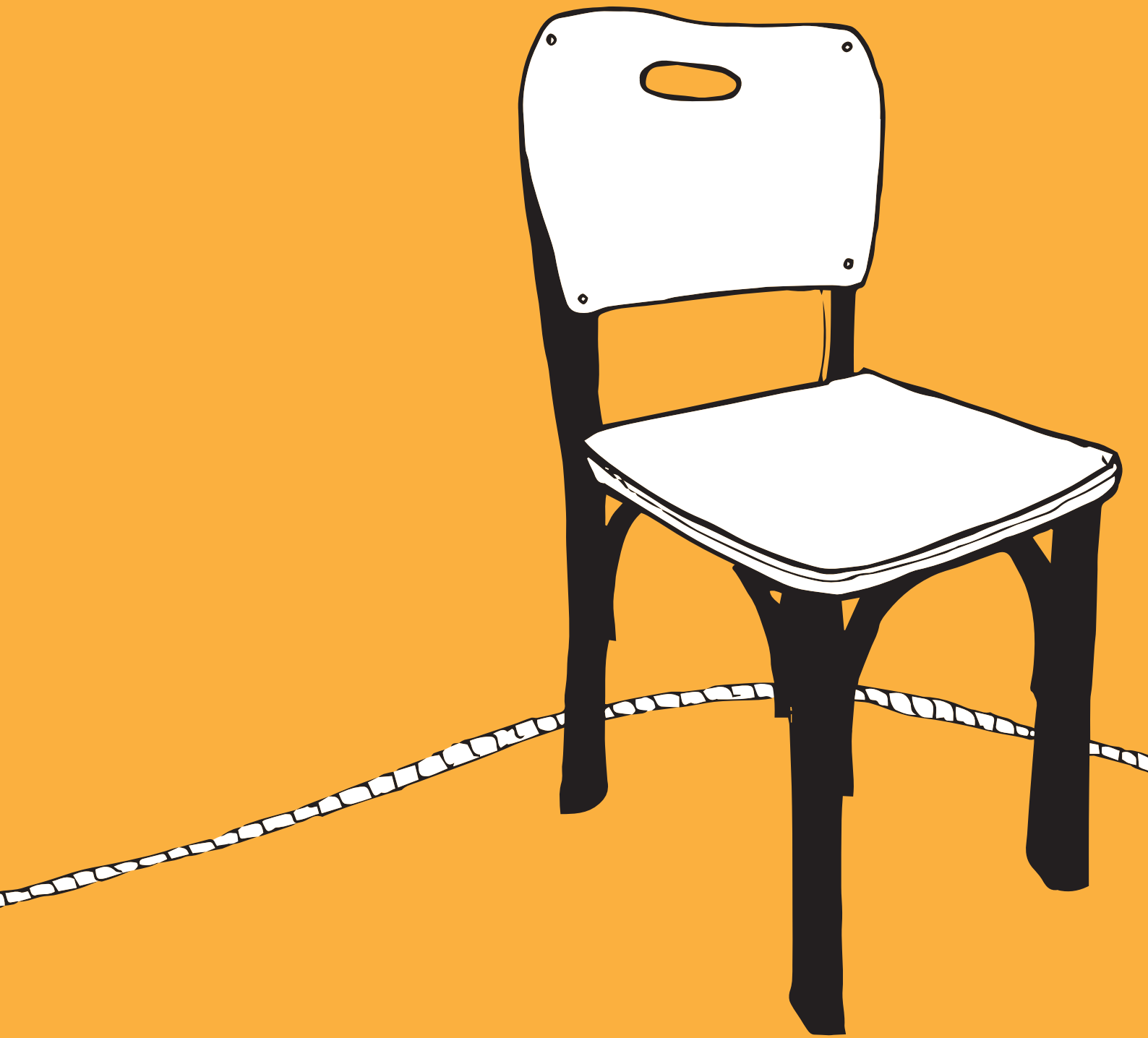
O trabalho aqui apresentado debruça-se sobre um desdobramento desta larga experiência, que teve início em 2002, como prática educativa em um curso de formação para jovens surdos no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e aos poucos passou a situar-se como mais um ponto nesta rede poético-política de afetos. Em 2008, alguns alunos deste curso de formação nos convocaram a criar com eles um grupo que batizamos *Corposinalizante*, com o intuito de produzir pesquisas e ações poéticas, tendo a performatividade da língua de sinais, a potência surda e as demandas de sua comunidade como materiais principais de trabalho. O grupo, nos últimos quatro anos, é responsável pelo *Slam do Corpo*, primeira batalha de poesias no Brasil que se dá na fricção entre a língua portuguesa e a língua de sinais, batalha que hoje participa e interfere no circuito nacional e internacional de saraus e *Slams*. Esta plataforma autônoma, escapando de forças normativas e categorizantes, ao possibilitar ajustes e desajustes, o que nem sempre é fácil, entre os corpos e seus saberes, entre diferentes modos de língua e linguagem, é o que tem permitido acontecer um *Beijo de Línguas*.

Para adentrar este universo imenso e próprio a partir de um “Devir-surdo”, escutando o que esta vizinhança nos provoca, no primeiro capítulo deste trabalho tomamos a escola formal, disciplinadora e normatizante, como espaço deflagrador de diversos dispositivos violentos aos quais o corpo surdo foi, e ainda é, submetido – como a histórica proibição das línguas de sinais nos espaços escolares ao redor do mundo ou, mais recentemente, a imposição de uma “educação inclusiva” que não escuta a comunidade surda, eliminando as singularidades de seus modos de existência. Como escape a esta lógica de assujeitamentos, situam-se as ações poético-políticas que realizamos no curso de formação *Aprender para Ensinar*, e que seguimos hoje pondo em ação com o grupo *Corposinalizante*. Os textos deste capítulo se voltam para estas ações coletivas, buscando pensar a história da perspectiva daquilo que a confronta e a ela escapa: nossos percursos criadores. Assim, firma-se um terreno anunciador de um certo modo de fazer, de ensinar e de aprender, de estar junto e é, sobre ele, que o trabalho segue caminhando nos capítulos seguintes.

Em “Palavras em estado de lança”, segundo capítulo do trabalho, adentramos no problema das palavras e nomeações, entendendo que negociá-las é parte da disputa entre as políticas narrativas hegemônicas e dissidentes. Neste capítulo, nos movemos de modo onheiro – tal qual os Guarani fazem quando caçam onças – ao redor de certas palavras que nos fazem cerco – “acesso”, “acessibilidade”, “inclusão”, “adaptação”. E, num bote, as ocupamos, restituindo a potência que lhes foi sequestrada, e as desocupamos, criando outras palavras e nomes em conexão com os chamados da vida e dos encontros.

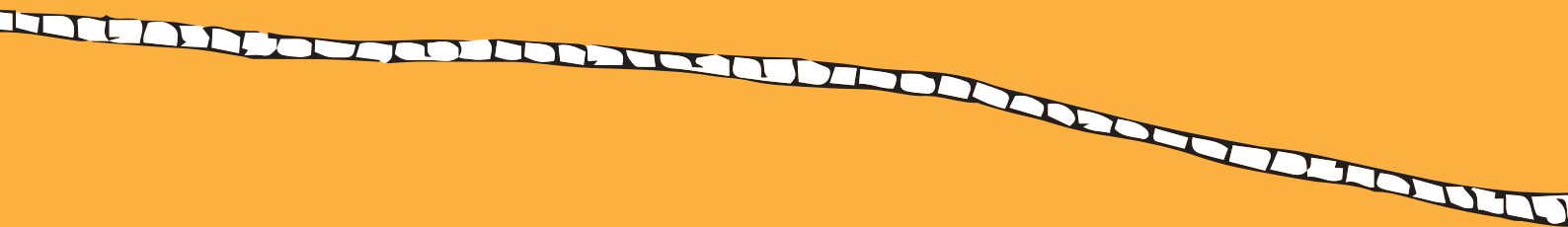
Por fim, em “O acontecimento canibal: transcrições e transvalorações”, última parte do trabalho, nos embrenhamos na poética que germina no encontro entre o poeta surdo e o poeta ouvinte, nos exercícios de língua e linguagem possíveis no espaço do Slam do Corpo. São eles os geradores de uma operação tradutória que se faz na imbricação de corpos e mundos; na instauração de um “acesso” não mais unilateral, rumo ao mundo vigente, mas multidimensional, anunciador de mundos porvir. 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.

E quando estamos juntos, surdos e não surdos, é com o apagar e acender das luzes que anunciamos que o encontro vai começar...



I. DEVIR-SURDO





Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”.

Gilles Deleuze e Félix Guattari



A ética de um beijo

*...tenho pra mim
que as baleias fazem
micropolítica
ao comerem
micropartículas...*

Tatiana Nascimento

Dois poetas em um sarau – um surdo, outro ouvinte – apresentando um mesmo texto em dois corpos¹, duas línguas, dois mundos, é um beijo. O beijo é esse acontecimento entre os corpos. No beijo não tem uma língua mais importante e outra menos, não tem uma língua dominante e outra dominada.

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

Um beijo, então, nunca é monolíngue, pressupõe, no mínimo, dois corpos e dois mundos vivos, e tudo aquilo que os povoa, cada um em contato com suas potências. Ou seja, para acontecer um *beijo de línguas*, é necessária a presença de mais de uma forma de existência; e afirmar esta diversidade parece algo muito perigoso. Pois é perigoso escapar da lógica normativa, produzindo encontros imprevistos e sem nome, movidos pela urgência de olharmos para nós mesmos, não para um “outro” ou “algo” separado de nós, mas para nossos corpos, para o que sentimos, para como vivemos e nos relacionamos.

Somos atravessados por sentenças que nos confundem e invadem como fumaça. Aqueles que não ouvem são deficientes diante da eficiência dos que ouvem. Mas de que eficiência se trata? É necessário livrar-se dos discursos juramentados e bem acabados que, ao final, servem para manter o estado das coisas, para que uns continuem decidindo sobre a vida de outros – quem é eficiente, quem é deficiente, quem deve ter direitos, quem deve desaparecer do mapa.

O escape é desorganizador por que explicita os argumentos e procedimentos hegemônicos e, ao mesmo tempo, produz uma diferença, anuncia outras formas de relação e vida. Nesse sentido, perigosos são os encontros íntimos que nos fazem sair das camisas de força que nos prendem, mudando rotas e rompendo lógicas que internalizamos sem perceber.

O beijo é um território – fluido, maleável, em movimento. Uma dupla captura. O poeta surdo não está se esforçando para parecer um poeta ouvinte. O poeta ouvinte não está tentando parecer surdo. Não se está representando a possibilidade de algo – de uma relação, de uma convivência. Este beijo é a atualização do desejo, força avassaladora que dispara distintos processos de diferenciação. Cada corpo inteiro em seu modo de existência faz pulsar a mestiçagem-potência e entra em modo de devir, necessariamente distintos e que jamais formam síntese.

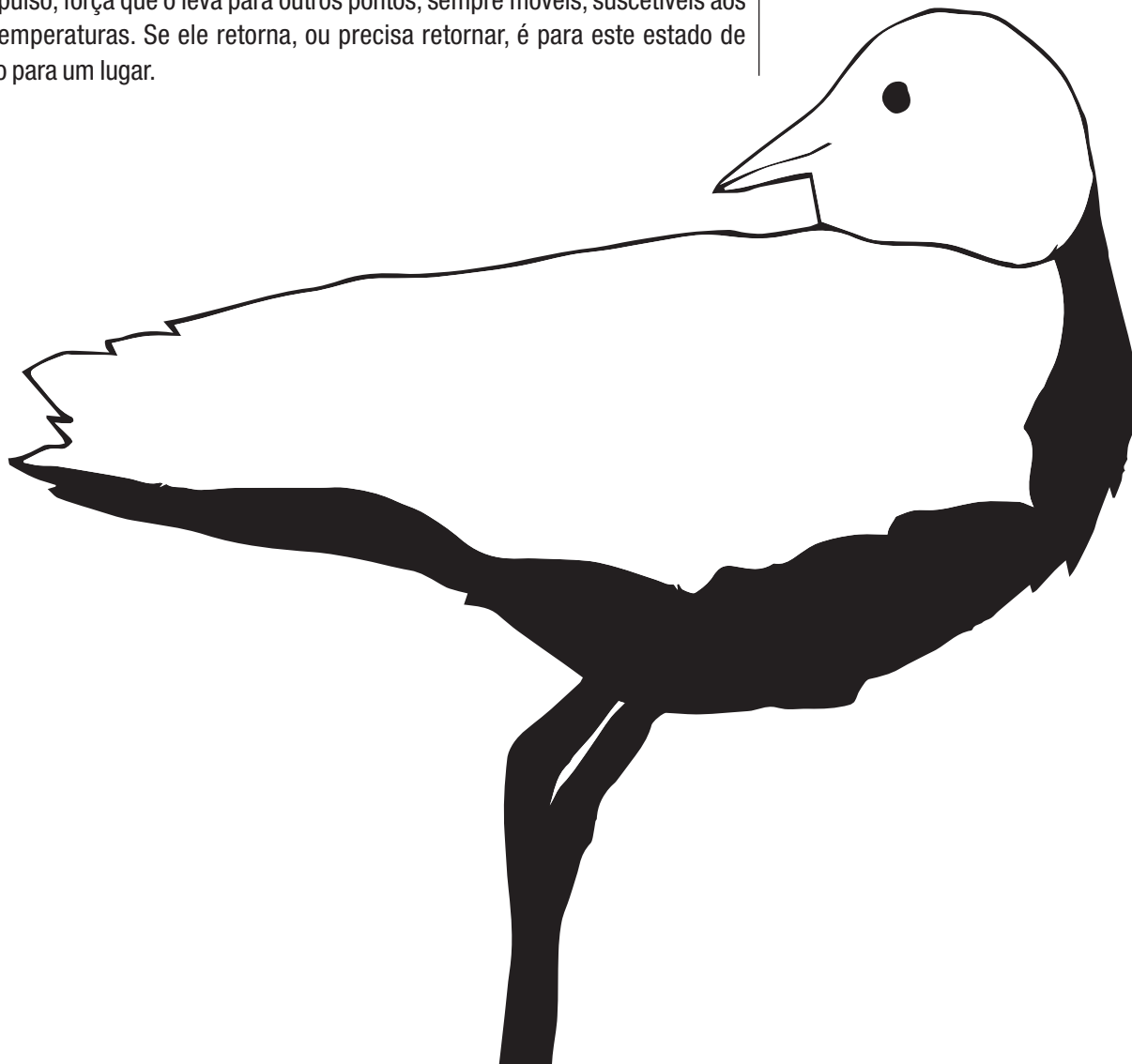
Os poetas poderiam dizer que o que lhes acontece é um transporte irregular de afetos, de partes, de partículas que se movimentam de um para o outro e, neste tráfico, o mais interessante para pensarmos “é o que é que você desperta em mim, em que medida isso que eu encontro em você desperta em mim uma força que eu desconhecia e me arrasta para outro lugar que nem você nem eu conhecíamos. Então, não é só o reconhecimento de identidades dadas, é a experimentação de novas maneiras a partir dessa mestiçagem, contágio, exposição. Eu me exponho a uma alteridade e através dessa exposição eu já fui arrastado para uma nova experimentação”².

Os mundos se beijam por que precisam, por que é no *devir outro* que alargam suas noções de corpo, de língua, complexificam, questionam e liberam a si mesmos. E o “si mesmo”, que já não cabe mais em uma unidade fixa, pertencente a uma totalidade fixa, se evidencia como força que dissolve contornos próprios e do mundo, neste território em movimento. Do que é capaz este beijo? O que um beijo de línguas provoca em cada língua que se entrega e se agita nesse beijo? Como ele se alastra, penetrando outros corpos e mundos, penetrando inclusive a ideia de um único mundo? E que corpo é esse que o autoriza e o procura?

Lembro-me de uma história africana que escutamos certa vez em um quilombo, sentados à sombra de uma árvore, quando o Grupo Contrafilé³ se reuniu com a Rede Mocambos (rede nacional dos quilombos), sobre um pássaro que voa olhando ao mesmo tempo para trás e para frente. Para o pássaro, um ponto de partida é menos um lugar físico e mais um impulso, força que o leva para outros pontos, sempre móveis, suscetíveis aos ventos e às temperaturas. Se ele retorna, ou precisa retornar, é para este estado de impulso, e não para um lugar.

² Parte da fala proferida pelo Prof. Dr. Peter Pál Pelbart (PUC-SP) no Simpósio “Slam do Corpo – novo jeito de falar, novo jeito de ouvir”, realizado no Centro de Pesquisa e Formação do SESC - São Paulo, 2015.

³ Formado em São Paulo, Brasil, no ano 2000, o Grupo Contrafilé é um coletivo de arte-política-educação que cria possibilidades de praticar o direito à invenção da cidade. Dentre seus projetos, se destacam: *Espaço Dispositivo* (2016), *A Árvore-Escola* (2014), *Programa para a Descatracalização da Própria Vida* (2004) e *A Rebelião das Crianças* (2005) - que deu origem ao *Parque para Brincar e Pensar* (2011) e ao *Quintal* (2013). O grupo participou de importantes mostras, tais como: *Playgrounds 2016* (Museu de Arte de São Paulo, 2016), *31ª Bienal de Arte de São Paulo, Radical Education* (Eslovênia, 2008), *If You See Something Say Something* (Austrália, 2007), *La Normalidad* (Argentina, 2006) e *Collective Creativity* (Alemanha, 2005). Atualmente participam do grupo: Cibele Lucena, Jerusa Messina, Joana Zatz Mussi e Rafael Leona.



Olhando para o pássaro e me deixando contaminar pelos afetos do que vejo, fabulo: seus olhos voltados para trás observam um ovo que ele carrega entre as penas, enquanto os olhos voltados para frente miram o futuro que o ovo carrega. Entre a partida e a chegada, seu pequeno corpo nômade faz do voo um território.

A terra de origem e o tempo passado não são lugares para se fixar – nem nas insistentes lembranças – mas conjuntos de fios incorporados ao mapa de voo, que ora o contornam, ora o embaraçam, ora se soltam e se desprendem.

TC Silva, mestre quilombola, de seu devir-pássaro nos disse: “Não importa onde eu esteja no mundo, vou estar bem se estiver com a casa dos meus pais dentro de mim. Eu sou o território. Nada é mais que você, dentro de você é só você, e dentro de você não é nada seu.”

Esta existência em estado de voo, que faz corpo com forças desterritorializantes, carrega uma experiência de desterro. Se permitir descer até o fundo de nós mesmos a partir do engajamento com muitos mundos. Devir mundos. Devir todo mundo. *O beijo de línguas* tem este nomadismo como ética.



¹ O corpo, aqui e ao longo de todo este trabalho, está sendo pensado em consonância com as ideias de “saber-do-corpo”, desenvolvida por Suely Rolnik, e de “corpo-consciência”, desenvolvida por José Gil.

“Um outro tipo de experiência que a subjetividade faz de seu entorno é a que designo como ‘fora-do-sujeito’: é a experiência das forças que agitam o mundo enquanto corpo vivo e que produzem efeitos em nosso corpo em sua condição de vivente. Tais efeitos consistem em outra maneira de ver e de sentir aquilo que acontece em cada momento [...]. Estes não têm nem imagem, nem palavra e nem gesto que lhe correspondam e, no entanto, são reais – eles dizem respeito à dimensão viva da matéria do mundo, cujos efeitos compõem este outro modo de apreensão, pré-cognitivo, o qual denomino ‘saber-do-corpo’”. ROLNIK, Suely. “A Hora da Micropolítica”. Texto publicado no livro *A Batalha do Vivo*, produzido pelo Grupo Contrafilé no contexto da exposição *Playgrounds2016* no Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2016, p. 155.

“Eis o que permite essencialmente a abertura do corpo no corpo-consciência. A consciência abrindo o corpo inteiro ao mundo: nessa percepção em que todo corpo vê, não é a consciência pura (intencional) que visa as coisas, mas, literalmente, não metaforicamente, o corpo fechado que se abre através da pele. O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como dissemos: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos”. [...] É preciso definir a consciência do corpo [...] como uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo; e, assim, uma instância de devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo”. GIL, José. Abrir o corpo. In: *Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Curadoria Suely Rolnik e Corinne Diserens. Nantes: Musée des Beux-Arts de Nantes; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Catálogo de exposição, p. 66.



Ocupamos juntos o espaço

Coloquemos já, pelo menos, o múltiplo no lugar do binário.

Henri Meschonnic

Até 2002, nada sabíamos sobre o povo surdo. Foi quando a equipe que compunha o setor educativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo nos convidou para inaugurar um curso para jovens surdos que nos abrimos, eu e a artista e educadora Joana Zatz Mussi, para uma conexão irreversível com este outro modo de existência.

O museu não falava a Língua Brasileira de Sinais, nem sabia que esta língua estava, após décadas de resistência da comunidade surda, finalmente oficializando-se naquele mesmo ano como segunda língua do país; não havia artistas surdos em suas exposições, tampouco curadores, educadores ou qualquer outro profissional surdo em seu quadro de funcionários. Mas a partir de um investimento do museu na criação de vínculos com instituições próximas, suas mostras de arte passaram a ser visitadas por grupos de jovens que estudavam em uma escola especial para surdos localizada a poucas quadras dali.

Foram estes jovens estudantes, no exercício político de seu direito à cidade, ao entrarem no museu, espaço predominantemente elitista, branco e ouvinte de consagração da arte, os maiores responsáveis pela criação de uma fissura que, com o tempo, se alargou até tornar-se um território autônomo.

Naquele momento, o MAM já tinha inaugurando o programa educativo *Igual Diferente*⁴ que, em parceria com instituições de saúde mental e de atendimento especializado para pessoas com deficiência, oferecia cursos gratuitos de arte para os chamados loucos e deficientes aos olhos da normalidade. O contato com a escola especial para surdos convocou o museu a criar, no interior deste programa, o curso *Aprender para Ensinar* que, em linhas gerais, tinha como objetivo formar jovens surdos para receber o público surdo nas exposições em cartaz. Eu e Joana aceitamos o desafio de dar corpo ao projeto, elaborando um curso anual com aulas semanais, aberto em 2002, para os alunos da Escola Especial da Divisão de Educação e Reabilitação dos Distúrbios da Comunicação (Derdic)⁵, atualmente Escola de Educação Bilíngue para Surdos da Derdic.

Dois anos antes, havia sido criada uma lei no país que definia a noção de acessibilidade forçando o surgimento de ações voltadas às “pessoas com deficiência ou com mobilidade reduzida”, como descreve o documento. Esta conquista foi reflexo da mobilização de diversos grupos pela garantia de direitos historicamente negados. Direitos que, no caso dos surdos, passam fundamentalmente pelo reconhecimento e difusão de sua língua.

⁴ Enquanto o setor educativo do MAM esteve sob a coordenação dos artistas Vera Barros e Carlos Barmak (1998-2005), viveu-se ali uma intensidade de experimentações artísticas e educativas com um compromisso crítico que se destaca na história deste educativo e instituição. O *Igual Diferente* surgiu nesse contexto e teve, durante estes anos, coordenação geral da educadora Ana Maria Gitahy e acompanhamento pedagógico continuado da artista e educadora Mariza Szpigel.

⁵ A Derdic é uma Unidade Suplementar da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) que funciona como escola, clínica de reabilitação e centro de pesquisa.

O fortalecimento da identidade surda, a partir de uma língua e cultura surdas, como nomeia a própria comunidade, permitiu a este povo dar visibilidade para suas demandas. Com a acessibilidade tornada lei, algumas delas se estabeleceram, como a oficialização da Libras – Língua Brasileira de Sinais – como segunda língua brasileira, a regulamentação do profissional intérprete, o estabelecimento de cotas para pessoas com deficiência nas mais diversas instituições.

Neste momento, enquanto o museu se afirmava como “instituição cultural acessível”, os jovens surdos ocupavam o acesso deslocando a normalidade do lugar, produzindo ruídos, estranhezas, fazendo do acesso algo vivo e múltiplo, para além dos limites institucionais e dos próprios limites que a noção de acessibilidade carrega – porque, e isso aos poucos foi ficando claro ao longo do nosso trabalho, a acessibilidade tem sido fundamental para abrir espaços de direito, mas, quando se transforma em uma moeda institucional, corre o risco de ter sua força sequestrada, e a própria história de luta e ocupação (e não concessão) de espaços ofuscada, mantendo um mesmo esquema dominante: de um lado os “eficientes”, que possuem os meios, e de outro os “deficientes”, que precisam do acesso a eles.

Quando nos ofereceram o curso, eu e Joana participávamos do movimento de coletivos de arte como integrantes do Grupo Contrafilé, atuante em São Paulo desde 2000. O grupo é um espaço de intimidade onde falamos de nossas urgências – *aquilo que pede passagem, que já é vivido como real, mas não encontra representação na realidade*, como definimos – e, ali, já aprendíamos juntos a traduzir estes afetos em obras. Assim, nossas ações públicas eram também a experiência de instaurar na cidade nossas vozes, outras vozes.

Esse exercício de criação, exercício constante de olhar o próprio olhar, entrar em contato com o que se sente, compartilhar tensões, cristalizações de processos macropolíticos que nos atravessam a todos, foi nos mostrando que podemos inventar, a partir da elaboração coletiva do que atravessa nosso corpo, outras formas de estar no mundo, de pensar, de nos relacionar. E os dizeres, as obras que criamos – performances, intervenções, publicações –, não eram e nem são *apenas imagens* instaladas na rua e no mundo, mas o que cada imagem revela, o que cada imagem provoca, aquilo que cada um dos dispositivos que criamos é capaz de mobilizar, o grau de desestabilização disparado em nós durante os processos de criação e sua força de contaminação ao entrar no corpo do mundo. E foi esta prática, este saber-fazer ou, antes ainda, esse desejo de abrir e disponibilizar o próprio corpo, impulso micropolítico, poético, ético e (auto)educativo que nos interessou significar e alargar no encontro com os surdos.

Assim, o processo coletivo de politização que vivíamos no interior do Grupo Contrafilé nos deu ferramentas para entender que estávamos nos encontrando com uma potência e não com uma falta. E foi esse o nosso ponto de partida em 2002, quando começamos a trabalhar com os jovens surdos: o entendimento de que ali existia uma força que nos retirava de nossa própria normalidade.

Os surdos ocuparam o museu, e as ferramentas que tínhamos no corpo permitiram que ocupássemos o espaço junto com eles. Desse modo, o *Aprender para Ensinar* criou a imagem de um possível, como dizemos no Contrafilé, a imagem da possibilidade de ocupação dos espaços culturais por esses jovens até então nomeados “deficientes”.

Em março daquele ano demos a primeira aula. Começamos dentro da escola onde os alunos estudavam. Ficamos um curto tempo em frente ao prédio antes de entrar, observando os alunos que chegavam em grupos, conversando através de sinais enquanto caminhavam pela calçada. Foi quando, pela primeira vez, reparei na existência de uma placa de trânsito que alerta para a “travessia de surdos”. Depois de um senhor que nos recebeu na entrada, encontramos poucas pessoas falando em língua portuguesa na escola. Subimos dois lances de escada, atravessamos um corredor e, ao final, chegamos à sala de artes onde o grupo nos esperava. Passamos por outras crianças e jovens sinalizando no caminho. Os movimentos dos corpos, dos braços, os sons, balbucios, nos faziam estrangeiras num mundo assustadoramente desconhecido.

Havíamos nos preparado para nos apresentar, apresentar o curso, saber seus nomes, suas expectativas para em seguida propor a eles uma caminhada em direção ao museu. Em meio a estas apresentações iniciais, lembro-me nitidamente de nossa surpresa ao perceber que os alunos, meninos e meninas de 10 a 15 anos, auto-organizados em uma *assembleia de olhares*⁶, nos observavam, discutindo e escolhendo nossos novos nomes. Estávamos sendo batizadas. O sinal que recebi naquele dia, como me apresento desde então para qualquer surdo que encontro, em qualquer lugar do mundo, entrou em mim como uma matéria surda, uma substância viva que vinha deste outro lugar no qual eu era estrangeira, passando a me constituir.

Ali começamos a engatinhar no vasto universo das línguas de sinais. Descobrimos que cada país tem a sua, que elas não têm relação com a língua oral dominante e que cada pessoa tem seu nome em sinais, um sinal que nos batiza e introduz na comunidade surda. A ideia de que a língua de sinais é comum ao redor do mundo, funcionando como uma espécie de Esperanto dos surdos, apesar de bastante difundida, não é verdadeira. As línguas de sinais são inúmeras e surgiram independentemente das línguas orais nacionais – no Brasil, falamos Libras, a Língua Brasileira de Sinais, em Portugal fala-se LGP (Língua Gestual Portuguesa) e em Moçambique fala-se LSM (Língua Moçambicana de Sinais), e em outros países falam-se outras línguas. Existem ainda dezenas de línguas nativas de sinais catalogadas, da aborígine australiana à iugoslava. Outra inverdade bastante recorrente é a de que estas línguas são traduções gestuais das línguas faladas ou escritas, quando de fato as línguas de sinais são completas em si mesmas e estruturam-se de forma distinta das línguas orais.



⁶ Desde 2005 o Grupo Contrafilé desenvolve uma prática estético-política-pedagógica nomeada *Assembleia Pública de Olhares*. São situações nas quais abrimos, de maneira performática e pública, problemas sociais que nos atravessam, que nos perturbam. Para nós é importante usar a palavra “assembleia” para nos referir a estas ações, já que são estes os lugares máximos da representação política que vemos hoje tão esvaziados. Conecto aqui este dispositivo do grupo com o exercício dos jovens surdos, por acreditar que naquele momento, ao suspender a sequência de nosso planejamento pedagógico para escolher nossos sinais, eles criaram uma situação interventiva, performática e política. Existia ali uma urgência que precisava ser habitada: não poderíamos seguir o encontro sem esta “chave” de entrada na comunidade surda.

Segundo definição do grupo: *Assembleia Pública de Olhares* sf. 1. Encontro de pessoas com o fim de compartilhar o que as paralisa ou mobiliza; encontro de intimidades; 2. Criação coletiva de perguntas e exercício de dar nome às urgências; lugar de aprender e ensinar; 3. Prática coletiva de escuta-ativa que leva à produção de imagens resultantes de uma experiência na qual o comum se faz possível; 4. Invenção de tempo e espaço para o dissenso; afirmação de singularidades cocriadoras de realidade; 5. Mobilidade interna; disponibilidade para relacionar-se com inteireza; 6. Descondicionamento de padrões repetidos; mudança de hábito; 7. Movimento de desatar os laços sociais previstos pelo Estado de Confinamento, espaço para relações proibidas; 8. Estado manifesto de criação; 9. Um refúgio para devires-revolucionários.

Naquele dia, fizemos o percurso escola-museu munidos com papéis, lápis e outras ferramentas de observação e registro que foram distribuídas entre os alunos. Duas professoras ouvintes da Escola Especial da Derdic nos acompanhavam, cumprindo também o papel de intérpretes de Libras.

Queríamos investir esforços no trajeto pela rua, observar como nos movimentávamos juntos na cidade e nos formávamos como grupo, permitir que nossos corpos se estranhassem no caminho, assumir nossa ignorância na língua de sinais. Assim, o percurso nos permitia cartografar o encontro, reconhecendo os corpos, a escola, a rua, o museu como campos de forças em relação.

A aula começou dentro da sala de artes e terminou em um círculo no chão da exposição do pintor paulista Francisco Rebolo. Ali não discutimos figuração, abstracionismo ou construtivismo, mas começamos a nos aproximar da ideia de arte como algo que extrapola aquilo que é determinado pelo museu.

Durante seus oito anos de existência (2002 – 2010) o curso foi um laboratório para a criação de estratégias de mediação cultural, intervenções e mobilizações na escola, na comunidade surda, no museu, na cidade, operando a partir do que denominamos potência surda.

Após alguns anos, o *Aprender para Ensinar* conquistou a contratação de dois alunos do curso como educadores do MAM-SP, deixando de ser apenas uma experiência piloto circunscrita a um programa educativo para inventar uma profissão antes impensável para os surdos: o educador de museu. Com o tempo, outros alunos passaram a ser contratados em outros espaços e instituições culturais da cidade.

Em 2008, alguns deles, que frequentemente se rematriculavam no curso, vendo ali um espaço contínuo de formação artística e política, sugeriram que criássemos um outro espaço de encontro. O desejo era fundar um grupo de arte e investigação, como o Grupo Contrafilé e tantos outros que conhecemos neste percurso.



Além de estudarem para atender o público surdo nas instituições, os jovens desejavam produzir seus próprios processos artísticos, suas próprias obras. No Corposinalizante, como foi nomeado por seus fundadores, inaugurado em 2008 e ainda ativo, integrado por surdos e ouvintes, a identificação de urgências sempre nos levou a pensar a constituição desta forma singular de existência em conexão com os espaços e tempos da vida: o corpo, a cidade, a escola, os espaços culturais.

Desde sua criação, o trabalho central do grupo foi, então, através da invenção de dispositivos poéticos e performáticos, poder falar dos atritos desse corpo com as instituições, nas instituições; poder falar dos atritos desse corpo com a cidade, na cidade; “só é possível reclamar o espaço público em público”⁷, como tantas vezes nos lembrou Joana Zatz Mussi, citando Don Mitchel; arrancar esta língua de um lugar de invisibilidade, expandi-la linguística e performaticamente intervindo na configuração segundo a qual ela não é vista.

Dentre os muitos atritos possíveis, num certo momento alguns participantes levantaram uma urgência a ser trabalhada: *não temos acesso à produção brasileira de cinema por não existirem legendas em português nos filmes*. Fomos juntos mergulhando nesse problema, escavando-o: afinal, do que se trata? Que força é essa de invisibilização? Como podemos usar os estudos da performance, a produção de imagens e ações no espaço público para trabalhar o que vem do corpo dos jovens?

“Queremos legendas nos filmes nacionais” tornou-se uma campanha que mobilizou debates, pesquisas, intervenções na porta de distribuidoras de filmes, salas de cinema e grandes emissoras de TV como a Rede Globo, gerando ao final o curta-metragem “Atrás do Mundo”⁸. Um ano após as ações do grupo, um dos cinemas da cidade legendou os filmes de uma mostra nacional. Segundo os próprios organizadores da mostra, com os quais conversamos, foram os cartazes do grupo colados na fachada da instituição que provocaram esta abertura.

⁷ MUSSI, Joana Zatz. *O espaço como obra: ações, coletivos artísticos e cidade*. São Paulo: Annablume, Invisíveis Produções e Fapesp, 2012, p. 23.

⁸ Em 2009, o Corposinalizante foi convidado a participar do projeto Ponto Brasil, da TV Brasil, em parceria com o Museu da Pessoa, São Paulo/SP. Neste projeto, diferentes grupos e artistas realizaram documentários curta-metragem que foram televisionados. O grupo criou dois filmes, *Corposinalizante* (que leva o mesmo nome do grupo) e *Atrás do Mundo*, desenvolvido como parte da campanha “Queremos Legendas nos Filmes Nacionais”.





QUEREMOS LEGENDAS



QUEREMOS LEGENDAS



NOS FILMES NACIONAIS



NOS FILMES NACIONAIS

A consciência de que um gesto pode mobilizar e alterar o estado das coisas marcou o grupo e deu força para que este se tornasse cada vez mais um espaço de intervenção direta na cidade, lugar para criar novas *imagens de possíveis*, ações que chacoalham ideias enrijecidas e normativas trazendo para o mundo novos afetos; para que a potência surda rasgue os tecidos da cidade, das instituições, das políticas públicas a partir de sua singularidade; para que a dimensão performativa da língua de sinais se torne um operador para a produção de linguagem e dispositivos de ação.



Com o tempo, a Libras, entendida como uma “gramaticação do espaço”, conceito formulado na década de 1970 por Edward S. Klima e Ursula Bellugi, tornou-se a maior urgência e matéria de investigação do grupo, que passou a experimentar a produção de manifestos e poesias em língua de sinais. Felipe Lima, um dos jovens surdos fundadores do Corposinalizante, em uma conversa gravada em 2012, nos disse: “No começo [do trabalho do grupo] tinha a luta pelas legendas em filmes nacionais, com a qual muita gente da comunidade se identificou. E agora, tem essa questão de dar valor à dimensão performática, do corpo, na língua de sinais. Eu acho que isso é importante porque ajuda os surdos a construir a sua identidade, atribui valor à língua de sinais e colabora para o fortalecimento da cultura surda.”

Nesse sentido, trabalhar esta língua, proibida durante séculos ao redor do mundo, como matéria de experimentação, alargá-la linguisticamente a partir do uso livre de sua dimensão corporal, rítmica, espacial e visual, e dar visibilidade a ela através de performances e ações na cidade é, também, uma forma de afirmar a própria existência e a existência de um mundo que durante muito tempo se tentou negar.

Em 2012, nos aproximamos do movimento de saraus e *Poetry Slams*⁹ (batalhas de poesias) da cidade de São Paulo, apresentando nossos poemas e manifestos em sinais. Estes espaços, onde as palavras são encarnações das vivências dos poetas e de suas comunidades, nunca haviam recebido poetas surdos. A circulação desta língua e deste mundo neste contexto foi uma ação interventiva e potente que revelou a própria força do movimento, pautado pela autorrepresentação e livre expressão, e colaborou para que aprofundássemos nossos estudos sobre uma poesia pluridimensional, que emprega a palavra como ação, matéria que não se separa do corpo, do ritmo, do espaço, das imagens.

⁹ Slam (*poetry slam*) é uma batalha de poesia falada (*spoken word*) em que um júri escolhido pelo próprio público dá notas para as performances poéticas apresentadas. O movimento surgiu nos Estados Unidos, na década de 1980, e a cada ano se espalha mais pelo mundo. O jogo se estabelece com algumas regras, as quais quase sempre se repetem nos mais diversos países, regiões, estados, cidades, povoados: os poemas precisam ser autorais (portanto, no centro da arena, vemos normalmente apenas um poeta), suas performances poéticas não podem passar de três minutos de duração e jamais devem ser acompanhadas por músicas, objetos de cena ou figurinos. O *Slam* é espaço para uma poesia do acontecimento. Lugar onde o poeta-performer abre o corpo e suas palavras encarnadas de experiência a um público disposto a mergulhar com ele até as últimas consequências – afinal, trata-se de uma batalha.



Em seu livro *Teatro Hip-Hop – a performance poética do ator-MC*, Roberta Estrela D’Alva fala de um “corpo-voz”, ao se referir ao trabalho minucioso dos *slammers*, poetas que frequentam as batalhas poéticas ao redor do mundo, os quais tomam a palavra performaticamente a partir de recursos de velocidade, intensidade, repetição, densidade, timbre, movimentação corporal, assim perturbando o público. Mesmo sabendo das diferenças estruturais existentes entre as línguas de sinais e as línguas orais, arriscamos fazer uma aproximação entre estes jovens surdos que circulam nos espaços culturais e que integram o Corposinalizante e os *slammers* que circulam nos *poetry slams*, exatamente porque nos interessa pensar o que pode a dimensão performativa da palavra, o quanto a palavra conectada ao corpo tem potência desviante, capaz de tirar certas condições e discursos de lugar.

Palavra aqui não é entendida como uma oposição aos sinais, o que seria afirmar que apenas ouvintes tem palavras. Não sendo um recurso próprio dos que dominam a escrita alfabética, palavra é matéria, timbre e afeto da voz, seja da voz dos surdos, seja da voz dos ouvintes, por isso falamos em *palavras-surdas* e *palavras-ouvintes*.

Dois anos mais tarde, em 2014, o Corposinalizante criou sua própria batalha de poesias, que nomeamos *Slam do Corpo*, projeto central do grupo, hoje. Este *Slam* nasceu do nosso desejo de experimentar performances poéticas numa composição de línguas e corpos: língua portuguesa e língua de sinais, surdos e ouvintes. Nosso interesse é produzir dizeres numa vizinhança entre estes distintos mundos. Partimos de duplas de poetas – um surdo e um ouvinte – que criam e apresentam textos nas duas línguas simultaneamente. Em suas performances, às vezes as línguas se diferenciam, cada uma acontece em sua gramática própria; noutras vezes, se entrecruzam. Este espaço-tempo, ora paralelo, ora indiscernível, chamamos *beijo de línguas*.

Tomando de empréstimo o conceito caro a Gilles Deleuze e Félix Guattari, temos afirmado que o que nos impulsiona nesse caminho é um *devoir-surdo*. A existência surda nos mobiliza a partir de sua força, de sua potência vital, e não a partir de ideias como mutilação, anormalidade, anomalia, falta, dó ou pena. Um corpo e uma língua antes desconhecidos e estranhos, considerados inferiores, apresentam-se plenos e perturbadores, nada lhes falta.

Desta perspectiva, afirmamos não apenas um encontro entre diferenças, mas a possibilidade de uma contaminação mútua e o alargamento dos mundos e modos de existência a partir deste contágio. A lógica binária “eficiente/deficiente”, “normal/anormal”, cai por terra. E é deste ponto que passamos a olhar para as coisas.



Na Língua

Por Amanda Lioli

Transcrito para Libras por Catharine Moreira e Amanda Lioli

Quando a palavra encontra o corpo
A carne brota verbo

Os ossos crescem conjugados
Os pelos arrepiam no infinitivo
A saliva baba no futuro
A memória, pretérito imperfeito

Cada unha uma letra
Os cabelos, fios da gramática
Os braços, pernas, troncos
Orações sem sujeito
O sujeito é dito: simples, oculto
Pelas regras sociais
Indeterminado

Mas é composto, na verdade
Caminha com a garganta
Engasgada de verbo e vontade
Agente da passiva, não mais!
Agora o objeto é direto!

Quando a palavra encontra o corpo
A carne brota verbo

Músculo, dedo, unha, cabelo, carne...
Pele, pelo, rugas, pintas por toda parte

Língua, saliva, boca, desejo...
PESCOÇO, coluna, costela, peito
Pulso, falange, fêmur, patela...
Tíbia, quadril, ombro, costela

Órgãos internos
Vibram, ressoam

A Língua me brota
Rompendo a pele
A Libras me brota
Rompendo a pele
Português me brota
Rompendo a pele

Racha
Quebra a sentença no meio
Rompe
Torce o sentido do termo
Beijo
Lambe uma língua na outra
Enlaça
Flertam os sexos gramáticos,
Desejos de línguas distintas

Nasce, poesia

Quando a palavra encontra o corpo
A carne brota em verbo

Sou todo verbos
Me conjugo
No tempo e no espaço
No infinito
Futuro e passado
Sou língua
Em cada gota de alma
Que pinga...
A saliva que escorre da boca





UNCLEAR

Risco de extinção



Proliferações

O suntuoso prédio parecia demasiadamente sério para uma escola. Evidentemente digo isso da perspectiva de quem entende que escola é mais que prédio e de quem sabe que uma árvore é uma escola. E digo isso depois de passar pela porta principal, inúmeras salas, corredores e desordem alguma. Nenhum rastro, brinquedo, sujeira, pedaço, respingo, areia, palito. Sem árvores, sem tintas e sem parquinho. Tinha um ar frio até. O corredor principal era tão encerado que dava para deslizar com o solado de madeira do sapato. E as crianças surdas partilhavam quase toda a infância naquele zig-zag, entrando e saindo de seus compromissos. Testes, treinos, aparelhos, cabos, fios, máquinas. O parâmetro curricular era a oralização, organizada em seus níveis básico, regular e avançado. O básico já ficava explícito logo na entrada, perto da secretaria, onde a placa chumbada na parede dizia: “Aqui a língua de sinais está permanentemente vetada”. As crianças eram surdas, todas, mas os professores não. Nenhum adulto surdo sequer. Talvez por isso, com exceção dos filhos de pais surdos, as crianças nunca imaginavam que poderiam se tornar adultas. De manhã até a tarde era assim. Em uma sala, elas tinham aula de treinar voz. A professora mostrava um objeto e as crianças em coro balbuciavam seu nome. Ca-ne-ta. Horas e horas e horas. Ca-ne-ta. Até que, após anos repetindo aquilo, as crianças se formavam em saber falar caneta igual ao ouvinte. Noutra sala, a professora usava um microfone que amplificava sua voz ao máximo e, colocando intenção nos movimentos da própria boca, dizia inúmeras vezes a mesma palavra. Cum-bu-ca. As crianças suportavam aparelhos que mandavam o som daquela voz para dentro das suas cabeças. Vibrações, ruídos, em alguns chegavam maiores percepções de som, noutros menos. Os aparelhos eram apoios para que, naquela matéria, elas se formassem em ler lábios, ou em arrancar de suas bocas uma cumbuca. As crianças deslizavam também até as salas de testes clínicos, a dos audiogramas, a de reforço particular etc., falar igual ouvinte e ler lábios eram os principais objetivos didáticos. Canetas e cumbucas, para começar. E para garantir seu sucesso, cordas presas aos pés das tradicionais carteiras de madeira amarravam à força as mãos das crianças, apertavam e imobilizavam seus braços que, silenciados, eram impedidos de falar sua língua. A escola era uma máquina torturante, um monstro paralisante capaz de emudecer um corpo que vibra. Durante décadas, as Escolas Especiais para surdos, tal qual clínicas de reabilitação, em diversas partes do mundo, forçaram os surdos a oralizar¹⁰, na tentativa de extinguir sua língua, seu corpo, sua existência.

¹⁰ “Oralizar” é uma expressão comum entre os surdos e faz referência ao pensamento “oralista”, que funda-se na ideia de que os que não ouvem devem obrigatoriamente aprender a falar como os que ouvem, emitindo sons pela boca. No sentido oposto, partindo do modo de fala que lhes é natural, os surdos usam a expressão “sinalizar”.

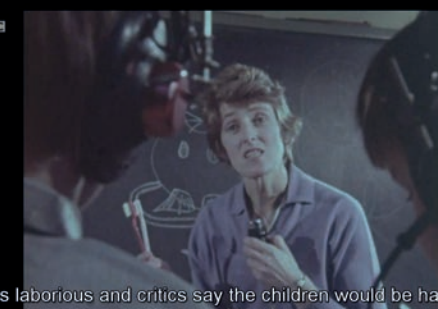
Quando a urgência se manifesta no corpo

Eu poderia escolher diferentes caminhos para pensar a relação dos surdos com a escola. Um deles seria desenhar uma linha do tempo, apresentando, em uma sequência cronológica, os efeitos que a inauguração de escolas e institutos para surdos tiveram em suas vidas, em uma espécie de “antes e depois”. Certamente, a França da segunda metade do século XVIII teria uma visível importância, graças aos esforços pedagógicos, ainda que filantrópicos, do abade De l'Épée, que levaram à criação, em Paris, do primeiro *Instituteur Gratuit des Sourds et Muets* (atual *Institut National de Jeunes Sourds de Paris*). Os trabalhos realizados pelo abade, seus sucessores e outros educadores, contribuíram para a abertura de escolas para surdos na Europa, nos Estados Unidos e, posteriormente, em outras partes do mundo. Mesmo que muitas considerassem as línguas de sinais apenas apoios para a aquisição da fala e não línguas completas e autônomas, pela primeira vez formavam-se professores surdos, o que tornava os espaços escolares fundamentais para o fortalecimento e difusão de diversas línguas de sinais.

Outro ponto marcante nesta cronologia seria o famigerado Congresso Internacional de Educadores de Surdos realizado em 1880, em Milão, no qual uma votação – da qual os professores surdos foram excluídos – elegeu o oralismo como método único e absoluto para educar surdos ao redor do mundo. A partir do final do século XIX, as conquistas em relação à educação de surdos foram autoritariamente ameaçadas. “Esse Congresso propôs que os surdos ficassem em internatos, definindo quantos alunos por classe, etc. [...] A qualidade do ensino dos surdos acabou. As pessoas não podiam desenhar, fazer gestos, realmente eram amarradas se tentassem sinalizar, seus braços eram amarrados nos braços das cadeiras. Na minha cidade eles não amarravam nossas mãos, mas usavam varas para castigar os que usavam a língua de sinais”, nos contou o professor e pesquisador surdo Rodrigo Rosso¹¹.

Mas, aqui, persigo uma outra forma de fazer, não cronológica. Primeiro porque surdos sempre existiram e, com eles, formas singulares de ensinar e aprender, para além do que entendemos por escola formal, o que demandaria uma investigação cuidadosa e profunda, buscando desvendar, por exemplo, as línguas de sinais nativas ao redor do mundo – e não apenas na Europa e nos Estados Unidos. Também porque uma linha se estabelece a partir de uma sequência única, e os processos educativos, tanto os desviantes quanto os normativos, acontecem de forma mais complexa. Não poderíamos sequenciar nem mesmo os dispositivos disciplinadores que, apoiados em justificativas linguísticas, religiosas e de inclusão social, tentaram extinguir as línguas de sinais e transformar os surdos em “sujeitos normais e adaptados”. E se não poderíamos é porque não foi o fim de um dispositivo, de uma corrente de pensamento, de um projeto político, de uma força reativa, que gerou um outro dispositivo e assim por diante. As correntes se sobrepõem e convivem. Às vezes, mudam de nome, de aparência, tornam-se mais invisíveis, mas lá estão. Há entre elas continuidades e descontinuidades. E essa sobreposição se dá a ver na própria vida dos surdos, que carregam, muitas vezes,

¹¹ Rodrigo Rosso é Prof. Dr. na Universidade Federal de Santa Catarina e coordenador do curso presencial de Letras Libras. Suas falas, apresentadas neste texto, são parte de sua conferência no Simpósio “Slam do Corpo – novo jeito de falar, novo jeito de ouvir”, realizado no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo-SP, 2015.



laborious and critics say the children would be happier



with sign language.



but compared with speech, it's pathetically slow!

num mesmo corpo uma diversidade de experiências singulares em relação à escola e seus métodos, à família e sua relação (ou não relação) com a comunidade surda etc.

Tomemos como exemplo as carteiras de madeira onde eram amarradas as mãos de crianças surdas. De fato, não sabemos exatamente quando e onde existiram, é certo que esta imagem já nos foi descrita inúmeras vezes, já esteve presente em diversas conversas nossas com os jovens. Outros depoimentos falam também de palmatórias, o professor Rosso descreveu as varas, já ouvimos também sobre severas advertências e castigos, como exigir que crianças sentassem sobre suas mãos. Mas aqui, e em nosso trabalho de um modo geral, a cadeira com cordas não se restringe a uma data e local, ela teima em perdurar nas reais experiências escolares que ainda hoje amarram, domesticam e normatizam. Afinal, as cordas podem ser de muitos tipos, basta que imobilizem. Uma palavra de ordem, por exemplo, funciona como uma corda.

Sigo, então, este caminho micropolítico que nos permite um outro olhar sobre a complexidade instável das cordas que amarram o livre fluxo desta língua singular e da que as desamarram, trazendo elementos da história a partir das ações poéticas que desenvolvemos juntos tanto no Corposinalizante quanto no Slam do Corpo. Interessa-nos menos representar uma história geral “sobre os surdos”, mesmo que inclua e valorize as invenções que liberam sua língua destas cordas, e mais mergulhar em uma busca dos problemas no próprio corpo – no corpo coletivo do grupo, no corpo de cada integrante, no nosso atravessado pelo *devir surdo* – e a partir dele encontrar as soluções poéticas e performáticas que atualizam configurações latentes.

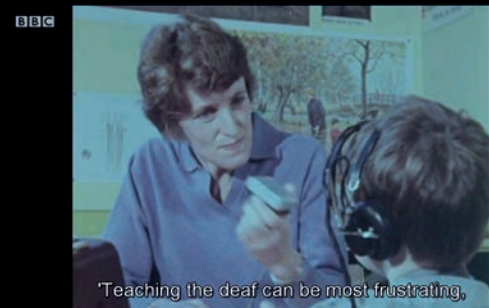
Os territórios normativos/fixos e os singulares/nômades vão se desdobrando uns nos outros, em diferentes escalas, ao mesmo tempo; não existe um dentro e fora do corpo, das instituições, significações, da história, estamos sempre negociando com estes territórios instituídos dentro mesmo do corpo. Liberá-los em nós mesmos, acreditamos, é um escape que inaugura formas dissidentes de vínculo, de relação, de dizer, de vida, simultaneamente empurrando, forçando e movimentando outros planos existenciais.

Em um dos primeiros encontros do *Aprender para Ensinar* soubemos que um dos jovens que frequentava o grupo havia entrado na escola muito tardiamente, com cerca de dez anos de idade. Até então, o menino ficava em casa, sozinho, durante muito tempo amarrado nos pés de uma mesa.

¹² “Foi por este motivo que os natissurdos, ou, em inglês, ‘deaf and dumb’, foram julgados ‘estúpidos’ por milhares de anos e considerados ‘incapazes’ pela lei ignorante – incapazes para herdar bens, contrair matrimônio, receber instrução, ter um trabalho adequadamente estimulante – e que lhes foram negados direitos humanos fundamentais.” SACKS, Oliver. *Vendo Vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 23.

Essa era a forma que sua família, sem saber que o menino era surdo, havia encontrado para sair para trabalhar. Sem acesso à língua de sinais, ele foi considerado, por anos, uma criança débil mental¹². A partir daí, demo-nos conta do quão grave pode ser a condição de uma criança surda que cresce em uma família de ouvintes, como acontece na maioria das vezes, e não tem reconhecido o direito a uma língua que lhe é natural. A corda, tanto na carteira escolar quanto no pé da mesa, ao imobilizar o corpo, rouba-lhe o direito ao espaço, ao pensamento, ao mundo, à própria existência.

Não à toa, as histórias dos jovens sobre a escola sempre apareceram coladas com uma preocupação radical com a língua, uma necessidade de protegê-la com unhas e dentes, cuidando assim da própria vida. E, ao trazer a escola como matéria de trabalho em nossas ações poéticas, fomos abrindo também este problema da língua.



Quando o corpo se manifesta na rua

A história escolar dos surdos é marcada por um esforço de não aproximá-los, inibindo a existência e o fortalecimento de comunidades surdas, espaços com potencial de aprofundar e proliferar as línguas de sinais; surdos pobres foram apagados por completo da experiência escolar enquanto surdos nobres foram treinados por professores particulares para ler e oralizar e, assim, serem “bons herdeiros”. Escolas e internatos começam a aparecer como opção de formação dos surdos, sempre na condição das crianças terem seus corpos controlados, vigiados e normatizados. A partir de meados do século XVIII, e principalmente a partir do século XIX, quando surgem as Escolas Especiais de surdos em alguns países, a negação total do corpo passa a ser substituída pelas inúmeras formas de defini-lo como anomalia. (LOPES, 2011).

Para Maura Corcini Lopes,

O que antes era proibido, agora se torna declarado. A escola de surdos dá visibilidade ao corpo surdo, enquanto discursos liberais criam teorias e recursos que enunciam a incapacidade surda por meio da afirmação da sua (d)eficiência. O que antes era imposto, agora tem um ar de negociação e orientação técnico-científica do olhar.¹³

As escolas especiais não se tornaram, então, espaços de produção de contranarrativas; ao contrário, fundaram-se como clínicas de reabilitação dentro das quais as crianças passavam anos presas em salas fechadas com aparelhos monitorados por professores ouvintes imbuídos da tarefa de ensiná-los a falar. Foi a partir da década de 1990, quando a comunidade passou a aprofundar um projeto de educação bilíngue para surdos, que as escolas especiais puderam vislumbrar a possibilidade de fazer uma mudança profunda no seu pensamento, introduzindo uma perspectiva micropolítica, agora, sim, criando, de dentro da existência e potência surda, da singularidade de sua língua e de seu modo de pensamento, caminhos e dispositivos de ensino e aprendizagem.

Em 2010, recebemos o convite de uma produtora audiovisual para realizar um documentário curta-metragem para a televisão. Dentre seis temas sugeridos, o Corposinalizante escolheu pensar sobre “educação”, mobilizado pela urgência de fazer circular reflexões sobre as experiências dos surdos com a escola. *Corpo Nossa Língua* nasceu de um levantamento, em um primeiro momento, das experiências escolares do próprio grupo. A maioria dos integrantes havia estudado em Escola Especial para surdos até o final do Ensino Fundamental e estava, naquele momento, cursando o Ensino Médio em escolas regulares, dentro do que se propõe no Brasil como Educação Inclusiva. Já Amarilis Reto, intérprete de Libras que integrava o grupo, era professora de Educação Infantil em uma escola bilíngue para surdos.

Tínhamos então três experiências – e projetos políticos – distintos sobre a mesa: a escola especial, a escola inclusiva e a escola bilíngue. E o desafio que nos colocávamos era o de criar uma obra audiovisual que pudesse abri-las para o mundo, evidenciando-as para aqueles que não participam nem conhecem essa realidade.

Ao recolher, no espaço do coletivo, as perturbações vividas pelos jovens na escola e ao investigar com eles os debates e pautas que estavam sendo produzidos no interior da comunidade surda, fomos compondo uma cartografia que conectava as urgências que se manifestavam nos corpos com os modelos de educação a eles impostos. E foi deste tecido complexo que pôde nascer um roteiro para o filme.

¹³ LOPES, Maura Corcini. *Surdez e Educação*. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 50.

O modelo de educação inclusiva entrou oficialmente nos parâmetros curriculares nacionais em 2008, a partir de um decreto do Ministério da Educação que propunha o fechamento não apenas de todas as Escolas Especiais do país, mas também do Instituto Nacional de Educação de Surdos (Ines), fundamental na formação escolar e política de muitos surdos, assim como no fortalecimento e oficialização da própria Libras.

Conversando com Patrícia Rezende¹⁴, pedagoga e Prof. Dra. de Pedagogia Bilíngue na faculdade do Ines, perguntei que espaços os surdos criaram para se encontrar, se organizar e manter viva a Libras, considerando que as escolas foram lugares sempre tão repressivos com este corpo e modo de língua. Patrícia contou que o Ines, criado no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, foi por muitas décadas o único espaço destinado à educação de surdos no Brasil e em países vizinhos, o que fez com que recebesse alunos de diferentes lugares.

¹⁴ As falas de Patrícia Rezende, presentes neste texto, foram extraídas de uma conversa por Skype que tivemos a grata oportunidade de fazer em agosto de 2016, a qual não teria sido possível sem a presença da intérprete de Libras Érika Mota.

¹⁵ Patrícia Rezende reconhece que, por trás do discurso da “inclusão”, existe um interesse no uso das verbas públicas que se impõe sobre as necessidades singulares de cada aluno e comunidade. “A Escola Inclusiva entrou mesmo como proposta em 2008, quando o MEC a incorporou na legislação. A verba da Escola Especial foi cortada, não só a dos surdos, mas também da Apae, das escolas para cegos e começou o Atendimento Educacional Especializado (AEE) dentro das escolas regulares. Assim, os alunos cegos ou surdos passaram a se matricular na escola regular inclusiva e também no AEE. Bem, o MEC repassa o Fndeb [Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação] para as escolas estaduais, municipais, que pagam assim seus funcionários. No caso dos alunos ouvintes, essa verba paga cada um dos alunos matriculados. Mas se tiver algum aluno surdo, cego ou com qualquer deficiência na escola, ele vai para a escola regular inclusiva mais o AEE, então existe uma dupla matrícula e a verba para este aluno é maior. Começaram a querer fechar as Escolas Especiais e colocar estes alunos na Escola Inclusiva também porque este aumento de verba interessa às instituições. Em 2011, fui para Brasília conversar com a Ministra da Casa Civil. Ela chamou uma reunião com representantes de diversos institutos como APAE, Ines etc. Eu fui representando os surdos, para reclamar deste decreto e do corte de verbas da Escola Especial. A partir deste encontro, conseguimos que fosse criado um outro decreto, nº 7.611 [de 17 de novembro de 2011], que deliberou verbas separadas para a Escola Inclusiva e para a Escola Especial. Neste momento, a Escola Especial já tinha o projeto de Escola Bilíngue, pelo qual lutamos.”

¹⁶ As falas da educadora Amarilis Reto, que por anos integrou o Corposinalizante, não apenas como intérprete de Libras, mas como pesquisadora e colaboradora em nossos processos criativos, foram extraídas de uma conversa gravada, realizada por mim e Joana Zatz Mussi, em 2011, com apoio do MAM-SP.

Quando se formavam, esses alunos voltavam para suas cidades e criavam associações, as quais foram fundamentais para a comunicação em Libras. Se nas escolas não existia língua de sinais, as associações de surdos eram espaços de encontro, onde a língua podia existir. As mais antigas foram fundadas entre 1940 e 1960.

Com a ameaça de fechamento do Ines e das Escolas Especiais e a introdução da Educação Inclusiva como modelo único no país – que propõe, em linhas gerais, a “inclusão” de alunos “especiais” nas escolas regulares –, muitos surdos foram para as ruas se manifestar em diversas cidades. Em 2011, um grupo¹⁵ foi a Brasília exigir que o Estado transformasse em política pública o projeto de educação que já vinha sendo pensado e discutido pela comunidade surda desde a década de 1990. O processo de criação do filme *Corpo Nossa Língua* foi atravessado por toda essa agitação, que era, ao mesmo tempo, impulso e conteúdo do trabalho.

Mergulhávamos nos relatos dos jovens enquanto Amarilis nos atualizava e inseria neste debate.

[...] a gente tem que lutar pela escola bilíngue, porque o bilinguismo é o que caracterizaria a escola que atende os surdos dentro de suas necessidades, tendo a Língua de Sinais como primeira língua. [...] os surdos não estão nem mais brigando para que simplesmente não fechem as escolas especiais, mas para que essa escola, que vai ser mantida aberta, seja bilíngue.¹⁶

Na escola bilíngue – uma das principais demandas da comunidade hoje –, a primeira língua é a língua de sinais, a segunda língua é o português escrito, e não existe português falado. Os professores são primordialmente surdos e, quando são ouvintes, devem ser fluentes em língua de sinais. Ou seja, não existe mais a possibilidade de um professor ouvinte com uma aquisição básica da língua de sinais educar crianças e jovens, como aconteceu por décadas nas Escolas Especiais. Mas, como pontua Patrícia,

Essa ideia é uma construção, uma orientação, mas ainda não aconteceu de fato. Em São Paulo sete Escolas Especiais tornaram-se bilíngues. Foi o primeiro lugar onde isso aconteceu e depois foi para outros estados. Mas a questão é que não adianta mudar o nome, precisa existir uma discussão profunda sobre o que é uma Escola Bilíngue.

A escola especial, como estes jovens conheceram no Ensino Fundamental, já se abria para estas pautas e, assim, não se configurava mais como aquele espaço predominantemente composto por ouvintes ávidos pelo oralismo, como ocorreu com as crianças e jovens das gerações anteriores. Naquela época, quando

[...] não existiam surdos trabalhando, não existia língua de sinais e mesmo quando as línguas de sinais foram aceitas com o método da Comunicação Total¹⁷, elas eram vistas apenas como um apoio, o objetivo principal da escola era ensinar a ler e oralizar. Estes conceitos da Escola Especial não existem mais, já houve transformações importantes.¹⁸

Então, ainda que os estudantes encontrassem resquícios do pensamento oralista, a escola especial já contava com professores surdos e ouvintes engajados na comunidade e tinha a Libras como primeira língua.

Nas histórias que compartilhavam, os jovens descreviam a sensação de que, ao entrarem no Ensino Médio, a escola inclusiva os “arremessava no mundo de qualquer jeito”. Alguns conseguiam garantir a presença de intérpretes em sala de aula, outros não. Mas, mesmo quando os intérpretes os acompanhavam, eram inúmeros os constrangimentos pelos quais passavam. Felipe Lima nos descreveu, mais de uma vez, uma situação bastante marcante para ele:

Certa vez, a professora de português duvidou da minha nota, o que gerou uma confusão que envolveu a coordenação e o intérprete que me acompanhava. Estudava em colégio de ouvintes, onde ocorre a inclusão de surdos e temos acessibilidade através do intérprete de Libras. Logo após a prova, a coordenadora chamou o intérprete para uma conversinha. Desceram. O intérprete me contou que ela lhe perguntou sobre a prova, se ele tinha me ajudado, se viu colegas me passando cola, porque ela não acreditava que eu tinha tirado uma boa nota sozinho. Ele explicou que surdo não é um aluno atrasado que jamais pode tirar um 10, isso é o pensamento da maioria dos profissionais da educação que não acreditam na capacidade dos surdos. A coisa se normalizou depois disso... na verdade, o caso foi ignorado¹⁹.

Todo este material denso e vivo que habitava nossos encontros semanais no MAM-SP foi sendo traduzido como roteiro do documentário, não de modo explicativo ou panfletário, mas poético e expressivo: um tapete circular se abria sobre um espaço da cidade, demarcando um território nômade e temporário de encontro. Sobre ele, duas pessoas se sentavam para uma conversa que girava entorno de uma experiência escolar – um integrante do Corposinalizante e um surdo convidado.

“De toda sua vida escolar, qual momento foi mais marcante para você?”, perguntou Felipe para a adolescente Luana, enquanto estendiam o tapete embaixo do vão livre do Museu de Arte de São Paulo. O momento mais marcante da vida escolar de Luana foi o ingresso em uma escola para surdos que tem a Libras como primeira língua, “eu sou surda, preciso aprender a língua de sinais de verdade”, ela afirmou.

Na biblioteca de uma escola para surdos, Lorrán Velosa conversou com o pedagogo Juscelino sobre as diferenças entre seu aprendizado na escola e como ele hoje ensina as crianças: “Sinalizar é muito melhor do que aconteceu comigo. [...] Um surdo e um ouvinte podem se desenvolver igualmente, se você obriga o surdo a falar e nega o uso das línguas de sinais, ele vai ficando defasado em relação ao ouvinte.”

¹⁷ O método da Comunicação Total foi criado na década de 1960, depois que se constatou que a grande maioria dos alunos não tinha sucesso no aprendizado da leitura labial e da fala com os métodos oralistas. Por sua mistura de “ingredientes pedagógicos”, Rodrigo Rosso chama a Comunicação Total de “método salada”, e nos explica que a “Libras não é um método de aquisição de linguagem. Ela é uma língua. Se você vai passando por sinais, palavras, imagens, representações teatrais, por mais que isso seja interessante para as crianças captarem sentidos, elas não captam uma estrutura linguística. Elas têm estes vários elementos soltos e não sabem como organizá-los como língua. Isso é a Comunicação Total, que já é melhor que o oralismo, foi um avanço, mas também ofereceu riscos para o povo surdo.”

¹⁸ Depoimento de Patrícia Resende extraído de nossa conversa por Skype.

¹⁹ Esta história foi contada por Felipe Lima em 2010, nos encontros do Corposinalizante. Em 2016, como parte da pesquisa aqui desenvolvida, pedi que ele a relembresse e me enviasse por escrito, pedido que ele gentilmente atendeu.



Na movimentada calçada de uma rua do centro, Leonardo Castilho abriu espaço para a história de Leandro, que lhe contava porque não conseguia fazer uso da leitura labial nas aulas de um professor:

Quando eu estava estudando no colegial, entrou um professor barbudo. E eu não tinha intérprete, o que complicava ainda mais. Aí eu pensei: Caramba! Como vou conseguir entendê-lo? Quando ele começou a falar, de fato eu não entendi nada. Eu falei: Professor, não estou conseguindo entender a sua aula. E falei para ele que a barba estava atrapalhando. No dia seguinte, ele entrou sem barba.

Ainda hoje o acompanhamento do intérprete não é garantido em muitas das escolas inclusivas, o que obriga os estudantes surdos a fazerem uso da leitura labial e da oralização, perdendo boa parte do conteúdo trabalhado pelos professores.

Em um parque, Karina, de dez anos, revelou para Luana Milani seu encontro mágico com uma fada que apareceu ao lado de sua cama, em uma noite de acampamento da escola. Mesmo de olhos fechados, sob os lençóis, Karina sabia que a fada usava um vestido azul. O bate papo não tratou da escola como um tema direto, mas, no conjunto do filme, Karina é evidência de que uma criança surda que acessa a língua de sinais desde os primeiros meses pode perfeitamente fabular em sua língua, pondo em cheque teorias linguísticas que veem a língua de sinais como pobre e incapaz de nos levar à imaginação.

A criação deste filme-dispositivo fortaleceu uma prática importante para o Corposinalizante: a possibilidade de nos posicionarmos diante de algo muito situado e concreto, como a luta contra o fechamento das escolas especiais e pela implantação de uma educação bilíngue, a partir do corpo; o corpo, instalado no tempo e espaço da urgência, é a prova máxima dos motivos pelos quais a escola não poderia ser extinta. Não era, pois, a voz de um discurso genérico, feito de palavras de ordem, eram os “corpos-vozes” que se abriam como problema e potência. O filme criava então uma transparência, ao fazer circular a própria vida que se sentia ameaçada com o eminente fechamento das escolas.



O grupo percebia que sua atuação política era primordialmente poética: chegar no centro da urgência e expandi-la performaticamente. Se é a vida que está sob ameaça, seus modos de significação e existência, é ela mesma como força que pode criar fissuras na configuração vigente, para inscrever e instaurar outros possíveis. Estendido nas ruas ou num parque, o tapete era o campo de um *devoir*. Sobre ele, e na duração de cada encontro, a cidade tornava-se outra, a escola, enquanto desejo, tornava-se outra, e se faziam múltiplas as formas de se relacionar.

O fato, aparentemente banal, de jovens se expressarem na cidade em sua língua, sua gramática visual-espacial, com outros jovens, adultos e crianças, era a instalação de um grito. Se um corpo estranho incomoda a ponto de precisar ser amarrado, o que acontece quando ele torna visível, declarada e pública a sua força, sua *potência anarco-vital*?²⁰

²⁰ O professor Luiz B. L. Orlandi, em aula ministrada na Casa do Povo, em São Paulo, em 17/11/2015, usou a expressão “potência anarco-vital”, que me pareceu muito pertinente; uma potência ou grito vital é sempre anárquica, desobediente e, por isso, como disse Orlandi, é necessário “criar gritos suficientes para sufocar aquele que precisa ser suprimido.”

O trabalho do grupo, como nos disse Amarilis, pouco a pouco se tornava uma referência para a própria comunidade surda, exatamente porque o Corposinalizante se desvia de modelos padronizados de manifestação – “vamos fazer passeata, então vai lá, anda, para, alguém profere algumas palavras, um discurso, algumas coisas e num determinado momento se desfaz a passeata” –, buscando expandir a dimensão política do corpo, revelando “uma outra dimensão de expressão, a de dizer o que pensa por meio de uma performance.”

E performance aqui não é entendida apenas como linguagem da arte, ao lado da pintura, da escultura etc.; performance, como fomos experimentando e elaborando juntos, é o exercício de dar corpo à voz e voz ao corpo, portanto, “não se trata aqui nem de representação nem de recusa da representação, mas de presença”²¹.



Em uma conversa que fizemos com Suely Rolnik sobre as conexões que estávamos estabelecendo entre língua, performance e cidade, ela fez uma importante distinção conceitual que nos ajudou a entender de maneira mais precisa nosso movimento,

Tem uma coisa que é a performatividade e tem uma coisa que é a performance. Performatividade é a língua quando age, ela é uma ação no mundo, ela não é um conteúdo. Ela é uma ação real, essa é a performatividade. Então, uma obra de arte, quando ela é o resultado de um trabalho de dar corpo e tornar sensível o que está sendo experienciado como sensação, ela tem essa performatividade, então ela é uma ação real, com efeitos reais, não é um significado, um statment, ela é uma ação efetiva. [...] Uma performance, como categoria na arte, podemos fazer e não estar performatizando nada, a performance não garante nada. A performatividade é uma “sublime-ação”, por que é ação ética por excelência, é a ação da pulsão se atualizando na realidade, é o real, vital, essencial, básico.²²

Pensando com Suely, dois corpos sobre o tapete presentificam e fortalecem a performatividade da língua, fazendo com que a potência surda afete a si mesma. Isso, evidentemente, surge não como tema ou assunto, mas como engendramento de uma necessidade vital dos jovens, que faz proliferar seus modos de significar e interpretar uma situação macropolítica que se impôs.

O filme não nasce então de um impulso de denúncia, o que nos manteria num embate binário com as forças em jogo, que não sairia do ser contra/a favor do fechamento das escolas especiais, mas de um impulso de anúncio: o corpo, habitando o insuportável e inviável da situação, “uma exposição ao sofrimento, que aumenta a potência de agir dos corpos”²³, propõe uma outra configuração, múltipla e viva.

²¹ ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê, 2005, p. 146.

²² Esta fala de Suely Rolnik foi extraída de uma conversa gravada, realizada por mim e por Joana Zatz Mussi no início de 2012, em sua casa, com apoio do MAM-SP.

²³ LAPOUJADE, David. O Corpo que não aguenta mais. In: *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

Dar corpo à voz, dar voz ao corpo

O desejo de aprofundar a relação entre língua, performance e cidade nos levou a criar em 2011 o projeto “Performances de Rua”, dentro do qual cada um dos jovens desenvolveu uma ação pessoal, com apoio e colaboração do grupo. O que atravessa cada um é matéria comum, colocada sobre a mesa, mesmo quando não se torna um conteúdo sobre o qual falar, mesmo enquanto não dito, está ali como afeto. O exercício que Suely descreveu como um trabalho *de dar corpo e tornar sensível o que está sendo experienciado como sensação*, fomos experimentando a partir de uma qualidade de entrega e escuta que se faz num zig-zag entre os corpos.

Fomos entendendo que é necessário ouvir com a pele, com os ossos, com os olhos, com o corpo todo. A escuta aproxima os tempos, passado, presente, futuro, e não tem lugar fixo, não escutamos só com os ouvidos. Não escutamos apenas palavras, frases, discursos, escutamos sussurros inaudíveis, linhas de força, pulsões, rebeliões. É um encontro do corpo com ele mesmo e do corpo com um outro. Limites, impossibilidades, rachaduras, dor, cicatrizes, rompimentos, alargamentos, alagamentos, tudo parece ter a ver com escutar.

O Corposinalizante nos impulsiona à criação de uma pedagogia acesa, que vai se abrindo enquanto se faz. Dispositivos (ferramentas, estratégias) são inventados a partir de cada perturbação que se apresenta pedindo para ser performatizada. E tudo que se produz – dizeres, imagens, ações, gestos – nasce deste engajamento e o carrega. Cada uma das urgências, quando se torna matéria-prima de ações coletivas, desdobra suas potências, produzindo novos deslocamentos. Assim, a experimentação compartilhada passa a interferir em distintos espaços – de cada corpo ao corpo do mundo.

Em “Performances de Rua”, desenvolvemos um treino intensivo de entrega e escuta que nos levou a aprimorar o trabalho de dar corpo aos afetos. Ao longo dos meses em que estivemos dedicados ao projeto, contamos com a colaboração das atrizes Mariana Senne e Juliana Monteiro, que nos propuseram exercícios para “habitar o corpo” e, assim, habitar as perturbações que pedem passagem. E estes exercícios, contaminados, claro, com suas práticas no campo do teatro, foram ganhando novas formas no encontro das artistas com o grupo, com a língua de sinais, fazendo com que inventássemos, juntos, ferramentas sensíveis, como a que nomeamos “dança-Libras”.

Certa vez experimentávamos diversas formas de relação entre corpo, espaço, tempo e sinais. Cada participante escolheu um enunciado, e “dançávamos” com eles em Libras. Juliana nos dava comandos, um após o outro, em ritmo de jogo: os sinais deveriam ir do mais rápido ao mais lento, do menor gesto ao maior, ocupando o mínimo e o máximo espaço, com mais ou menos pressão, mais fluidos, contínuos, ou mais pausados, interrompidos.

Diante do pedido para diminuir ao máximo a sentença que escolhera, ocupando o menor espaço possível – *Há sempre um copo de mar para um homem navegar*, verso do poeta alagoano Jorge de Lima²⁴ –, Felipe subitamente curvou seu corpo, puxando para perto do peito uma de suas mãos que, em concha, fazia o sinal de “barco”. A necessidade fez com que ele fizesse de todo o seu corpo a frase, tornando-se homem e copo a um só tempo.

Alguém percebeu a força do gesto e nos arremessou para ele: a sentença não estava mais sendo dita a partir da sequência inicial de sinais, a língua habitava todo seu corpo, a poesia alargava a língua, o gesto condensava algo que, sem saber exatamente como anunciar, sentíamos como urgência há meses: o quanto a performatividade da língua de sinais tem a ver com poesia.

Pensando sobre o acontecimento, Felipe Lima disse: “Quase todos os surdos sempre habitam apenas as mãos, porque a língua está nas mãos. Agora falta mostrar o corpo, através da performance, mostrar que existe uma relação de todo o corpo e usar uma linguagem de todo o corpo.”

²⁴ LIMA, Jorge de. Invenção de Orfeu. In: *Poesias Completas*. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

A partir do copo-homem-mar encarnado por Felipe, fomos entendendo que todos precisam *devir-surdo*, até os surdos precisam *devir-surdo*, não existe algo pronto: uma dupla de artistas-educadoras “ajudando” um grupo demográfico carente e/ou um grupo que, por falar uma língua visual-espacial, tem de antemão um acesso ao corpo livre de seus assujeitamentos. Há, sim, antes, o desejo de descobrir e experimentar potências, radicalizar as possibilidades do encontro.

Assim, em nossos encontros, Joana Zatz e eu, propúnhamos

*[...] diversos exercícios individuais e coletivos, [e] fomos percebendo como e quanto os corpos modificam o espaço e, desta forma, que o desenho e a posição de um corpo no espaço produz espaço. [...] E assim, experimentamos estratégias interessantes como referências para performances: interrupção dos fluxos cotidianos, tempo estendido do movimento, o fazer como ato performático, o momento da ação como momento criador, como momento de provocar a cidade e provocar cidade, destacar movimentos simples e as qualidades dos movimentos e interações, o desenho da trajetória do corpo como forma de dizer algo. O que interessa é alguém propor alguma coisa e os outros dizerem sim, formando um corpo coletivo, ter a cidade como campo de brincadeira e jogo.*²⁵

Estas estratégias foram ganhando sentido e significado no encontro com o *saber-do-corpo* de cada jovem, tendo sempre o problema da língua como uma força comum e transversal. Leonardo Castilho, que desde muito novo se interessa pela dança e pela música, sendo inclusive um dos criadores da festa *Vibração*, que reúne anualmente, em São Paulo, centenas de surdos, criou a performance *Subgrave da Cidade*, na qual dispõe seu corpo aos sons, ruídos e vibrações da rua, criando, nessa tensão, uma coreografia.

²⁵ Registro do processo realizado por Cibele Lucena e Joana Zatz Mussi, abril de 2011.



Na fricção entre o corpo surdo e a fisicalidade do som, Leonardo se movimenta a partir da pele que nos contorna e nos abre para o mundo; a pele, este território poroso, vulnerável, fronteiro, não por acaso o primeiro e maior dispositivo auditivo de que dispomos (do qual dispomos, todos).

Seu corpo, ao não permitir organizações impostas e fáceis, como dizer que surdo e som, surdo e música, surdo e dança são incompatíveis, abre-se para uma escuta ancestral. E o que a performance do Leo nos mostra e ensina é que a escuta da pele atualiza sua própria potência perdida, um saber profundo e sutil do corpo, dos ossos, dos olhos, das células, saber que obstruímos a tal ponto que hoje precisamos nos desdobrar para acessá-lo.

A potência surda (aquilo que ela pode) se engendra neste corpo que se expõe, se arrisca e nos leva a reestabelecer, cada um a seu modo, forças vitais, numa revanche do corpo diante das condições e afirmações mais adversas. Para Lapoujade,

É esta toda a questão: como estar à altura do mais sutil ou do mais baixo, à altura do protoplasma ou do embrião, estar à altura de seu cansaço ao invés de ultrapassá-lo em um endurecimento voluntarista, ou seja, estar à altura do Corpo-sem-órgãos, embrião ou larva.²⁶

Para Felipe Lima, o trabalho foi tatear e esculpir uma persistente sensação de ser estrangeiro, estranho, intruso, nas situações mais cotidianas; era esse seu cansaço e, ao mesmo tempo, o germe de sua ação. Ao entrar num ônibus, ele não paga por ser “deficiente”. De imediato, as pessoas olham-no incomodadas, por não verem sua “deficiência”, assim como ele também não se sente em *deficit*. Sua presença instaura uma pergunta: onde mora a deficiência? Se o ônibus para em um ponto e ele reconhece um amigo na rua, Felipe se pendura pela janela e eles conversam em sinais até se perderem de vista – coisa impensável para dois amigos não surdos ou que não saibam Libras. Ele fecha a janela, senta-se e de novo se sente sob olhares que o engolem de cima a baixo.

Sobre o processo criativo, Felipe conta,

*No começo eu estava pensando em usar o ônibus para mostrar a comunicação à distância que o surdo consegue fazer e o ouvinte não. Depois, isso foi se desenvolvendo na ideia de criar o Exército Jovem da Comunicação Libertária, que usa uma poesia em língua de sinais, algo tirado do cotidiano mesmo, desta forma de comunicação que não deve ficar escondida*²⁷.

Sua revanche foi a criação do Exército Jovem da Comunicação Libertária (EJCL). Felipe e Mariana Senne entram em um ônibus municipal declamando em duas línguas um manifesto poético²⁸ criado pelos jovens, inspirado em um texto do Exército Zapatista de Liberação Nacional (EZLN) – Felipe sinaliza e Mariana oraliza. Ao longo do trajeto, conforme o ônibus para em alguns pontos, outros “soldados” sobem aumentando o coro.

O poema é performado ininterruptamente, ao longo do trajeto do ônibus, e as duas línguas acontecem ora separadamente, ora simultaneamente, os corpos às vezes se aproximam, às vezes se distanciam, ou seja, nem sempre Mariana e Felipe falam juntos a mesma parte do texto.

Esta composição mestiça, atravessada por elementos de um e de outro, é um *grão portador de futuro*²⁹ dentro do processo mais amplo do Corposinalizante, que mais tarde se desdobrou no Slam do Corpo e em seus inúmeros *beijos de línguas*. Foi este manifesto poético, inclusive, que, em 2012, pela primeira vez, nos levou aos saraus e *Slams* da cidade.

²⁶ LAPOUJADE, David. O Corpo que não aguenta mais, op. cit., p. 88.

²⁷ Esta fala de Felipe Lima foi extraída de uma conversa gravada, realizada por mim e Joana Zatz Mussi com ele e Luana Milani, também integrante do Corposinalizante, em 06/03/2012, com apoio do MAM-SP e a presença fundamental da intérprete de Libras Amarilis Reto.

²⁹ Termo usado pelo Grupo Contrafilé na elaboração de seus “Diagramas para a realização de um evento”.

²⁸ Manifesto da Comunicação Libertária



Por Felipe Lima e Leonardo Castilho
Transcrito para Libras por Felipe Lima, Leonardo Castilho e Amarilis Reto

Estes somos nós
Exército Jovem de Comunicação Libertária
O nome que se cala para ser sinalizado

Por trás dos nossos olhos, podemos escutar
Nossos sinais gritam, enquanto você puder ver
Nosso corpo é nossa língua
A vibração também é sua

Por trás, nós somos os mesmos jovens
Meninas e meninos
Simples e comuns
Que se repetem em todas as raças
Pintados de todas as cores
Que vibram em todas as línguas
E vivem em todos os lugares

Irmãos e irmãs de todo o mundo
Bem vindos ao mundo dos sinais
Bem vindos a outra dimensão da comunicação
Nossos sinais gritam
Bem vindos às montanhas do silêncio
Bem vindos a este canto do mundo
Onde todos somos iguais porque somos diferentes
Bem vindos à uma comunicação libertária!



³⁰ Fala extraída de uma conversa gravada, realizada por mim e Joana Zatz Mussi com Luana Milani e Felipe Lima em 06/03/2012, com apoio do MAM-SP e a presença fundamental da intérprete de Libras Amarillis Reto.

“Ficamos tentando entender como mostrar o desejo, aquilo que queríamos dizer, para que tivesse um significado forte para nós”, conta Luana Milani sobre o processo coletivo instaurado no projeto “Performances de Rua”. “E todo mundo me deu apoio para eu descobrir o que eu queria mostrar, até que conseguimos chegar na síntese final de cada um e a minha foi a Escola de Libras”³⁰. Luana criou uma escola nômade de língua de sinais: um carrinho de madeira repleto de dispositivos – papéis, canetas, imagens, banquinhos, palavras – que circulava por parques e ruas do centro da cidade. Nele, erguia-se uma bandeira, com uma sentença e uma pergunta grafadas: “aprenda uma outra língua oficial brasileira!” e “o que você quer aprender em língua de sinais?”.

Para se comunicar com pessoas não surdas, Luana lança mão de uma série de dispositivos que não a impedem de ir e vir pela cidade – escrita, papéis e canetas, oralização, leitura de lábios, sinais, gestos; na verdade, ela até acha graça quando se perde pelas ruas e pode assim jogar com essa condição e presença. E era essa disponibilidade para se encontrar com o outro, colocando-se muitas vezes em estado de vulnerabilidade, o que ela queria mostrar.



A disponibilidade do corpo é, então, colocar-se em vizinhanças que incluem estranhamentos e tensões; e se colocar vulnerável ao outro é ir até um limite do próprio corpo. Nesse limite, onde/quando muita coisa escorre e desaba, mora a potência da vida, que rompe o medo de se transformar, de se perder para se reencontrar, de produzir outros lugares para “si mesmo”.

Luana começou na avenida e logo entrou no Parque da Luz, onde fomos abordados pela segurança e pela gerência, num alerta de que não poderíamos nos fixar em nenhum local. Luana poderia caminhar pelo parque, mas não poderia parar, abrir os banquinhos, convidar as pessoas para sentarem e passarem um tempo assim. Pessoas paradas, reunidas, conversando eram proibidas no espaço público. Nós nos olhamos e decidimos que desobedeceríamos as ordens caso a situação pedisse. E assim aconteceu: cada vez que surgiu um encontro potente, a *Escola de Libras*, performance-escola dos afetos, do *devir*, parou e se abriu para encontros imprevistos, desobedecendo as velhas ordens que cerceiam os corpos.

Nesta instalação entre surdos e ouvintes, o museu, a escola e a cidade desenharam desde o início do nosso trabalho um campo de forças. E coube a nós entender, a cada momento, quais as ações necessárias para encontrarmos rotas, nesta cartografia, que nos permitissem percorrê-la de forma livre, entendendo que o próprio percurso deve interferir neste campo e, ao mesmo tempo, produzir outros.

A partir da construção de um processo que pudesse ser uma “outra escola”, inventamos dispositivos para escutar e coreografar urgências, para descobrir (revelar) as questões que precisavam ser nomeadas. Uma travessia realizada por corpos afetados mutuamente é, para nós, estética, política e também educativa. É o que entendemos por obra, princípio ético e por escola. Esses processos nos formam a todos – todos os que se conectam a ele. E foi daí, do lugar da vulnerabilidade e do desejo, que nos avizinhamos dos surdos.

Este percurso-escola foi nos permitindo desenhar novas cartografias em conexão e tensão com a cartografia existente das forças, com a histórica luta surda, com suas urgências macropolíticas. Mas foi o engajamento com o estado de vulnerabilidade que, em sua prática, permitiu que coisas novas pudessem ser gestadas. Afinal, a coisa tem que vir do corpo; do corpo habitado, vivo.







II. PALAVRAS



EM ESTADO DE LANÇA



*Para existir, é necessário fazer a linguagem encontrar seu ponto de colapso.
Nós somos apenas lá, onde a linguagem encontra seu ponto de colapso.
Na verdade, existir é colocar em circulação um vazio que destitui,
uma nomeação que quebra os nomes.
Se me permitirem, é necessário ser um sujeito antipredicativo.*

Vladimir Safatle



Conversa com corpos intrusos³¹

Em uma manhã, acordamos acessíveis! Aquela reunião tinha esse tom, milagreiro e caridoso. De um lado, o aristocrático “comitê de inclusão” da empresa, de outro, os funcionários que, como ela, haviam entrado através de cotas para pessoas com deficiência. Ela ali, *corpo intruso*. Fazer coro com uma postura subalterna seria para além de insuportável. Pra que raios serve esse tipo de reunião? Ela não tinha levantado da cama para agradecer aquela gente. Mas escuta. E começa a perguntar aos colegas: me digam uma coisa, como é pra você subir aquela rampa com a cadeira de rodas e dar de cara, todo dia, com a porta de entrada fechada? Sim, de fato seria mais adequado não dependermos de alguém para vir nos abrir a porta, que é muito pesada. E aquele micro-ondas da copa, instalado lá no alto? Como vocês fazem para aquecer o almoço? É, bem... E o comitê a olhava incrédulo, todos irritados e desorientados.

Mas não foi uma única situação que lhe deu posse da qualidade intrusa de seu corpo, foram várias, aprendeu nas pauladas, na rua. Quando jovem, estudava no centro da cidade, e pegava o metrô República para voltar para casa. E o metrô República é aquela coisa: vai até as profundezas da terra. Com uma mobilidade mais reduzida do que tem hoje, foi até o elevador, apertou o botão e esperou alguém surgir do outro lado do interfone. Você é deficiente? Imagine essa palavra vibrando num tom esganiçado: *deficieente*. O que você acha, minha senhora? Ah, não pode usar! O elevador é só para pessoas com muleta canadense ou cadeira de rodas. Oi? Pela câmera, Estela mostrava sua bengala. Não pode! Só muleta canadense. E ela, estupefata, cansada, naquela muvuca das seis da tarde, morrendo de medo de ser atropelada pela multidão.

Com o tempo, foi entendendo que o símbolo da deficiência é uma marca que reduz sua existência, que não a vê ou que a vê como falta, assim como vê no cadeirante uma cadeira ou no surdo um amontoado de gestos sem importância. E para Estela não se trata de negar a palavra, mas de compreender quais são as forças às quais ela está submetida, essa ancestralidade violenta que a ideia de deficiência carrega, “Sim, o lado esquerdo do meu corpo tem um movimento que não é como o do lado direito, que tem toda a coordenação dos dedos dos pés, das mãos, que me permite fazer isso e aquilo. Com o lado esquerdo não, ponto. E é neste sentido que defendo a palavra ‘deficiência’. Não é mais que isso, nem menos.”

³¹ Este texto foi escrito a partir de uma conversa que tive em março de 2017 com a artista paulistana Estela Lapponi, que atua nas áreas das artes cênicas e visuais.

Estávamos sentadas em uma mesinha próxima do fogão. A casa da Estela, com poucas paredes e separações entre os cômodos, é também a Casa de Zuleika³², uma plataforma aberta para encontros e acontecimentos artísticos. Enquanto ela passava um café, fui ouvindo sua voz e me lembrando de quando, no final de 2009, ela se encontrou com o Corposinalizante pela primeira vez. Fizemos um círculo de cadeiras no atelier do MAM (convidar artistas para bate-papos sempre foi prática nossa) e ali começamos uma conversa, em certa medida, desestabilizadora.

Ela nos abriu o incômodo que sente com termos como “inclusivo”, “acessível”, “adaptado”, “afirmativo”, cada vez mais usuais no campo da arte, e nos contou que, quando estudou dança, se deparou com a nomenclatura “dança inclusiva”. Mas, para Estela, um corpo com deficiência carrega um saber autoral, é um corpo abso- lutamente contemporâneo, que a cada ação busca modos singulares de expressão e movimentação, um corpo que cria as próprias regras, os próprios meios, que dorme e acorda sem passar ileso. E a dança contemporânea, diferente dos modos tradicionais de dança como o balé, por exemplo, explora exatamente a singularidade do corpo, não o submetendo a uma técnica formalizada. Então, ela se perguntava, “porque usar o ‘inclusiva’, se a dança contemporânea tem princípios próprios de construção? E onde mais isso aparece se não em um corpo com deficiência dançando?”

As ideias de Estela geraram desconfortos no grupo de jovens que, tendo a comunidade surda como parte da luta pela acessibilidade, não entendia de pronto a sua recusa. Mas, durante a conversa, fomos reconhecendo que sua problematização não era uma negação da luta macropolítica por direitos, mas reflexo de um desejo micropolítico também nosso de buscar espaços autônomos de criação, de pensamento e expressão, desamarrados da normalidade. Nós também desejamos uma terra autônoma, inventiva, móvel; e, afinal, não queremos realizar nossas ações apenas em setembro (mês dos surdos) nem participar apenas dos festivais e eventos “inclusivos”.

“E a ‘dança inclusiva’, a ‘arte inclusiva’, ou seja lá o que for ‘inclusivo’, não tem como objetivo produzir esta invenção de que vocês falam, entre o surdo e o não surdo, essa afetação de corpos; o inclusivo”, pontuou Estela, “reforça o mundo visível, por que ele é normatizante, ele é colonizador, enxerga o outro sempre como ‘o outro’, sujeito que está distante de mim, que é diferente de mim, só que, independente da condição física, todo mundo é outro. A gente sempre vai ser outro.”

Estela foi mostrando-nos que “tudo é feito para se tornar visível dentro desse mundo normativo, que precisa ser mantido a qualquer custo”, e exatamente por isso, as palavras e nomes precisam ser problematizados, o tempo todo e em todos os espaços, caso contrário, “no máximo existirão ‘adaptações’ para que os ‘anormais’ caibam nele.”

E se olharmos para as nomeações a partir dos modos surdos de existência, perceberemos que a própria ideia de “surdez” funciona como uma *categoria de contraste*, como nomeia o antropólogo Pedro Cesarino – que, em nome deste modelo único, afirma que um corpo não se adequa a sua genérica ideia de normalidade. Dizer isso não é de forma alguma negar a importância de diagnósticos e providências médicas, mas é acreditar que as decisões sobre um corpo devem nascer dele mesmo, de suas forças e desejos, não de uma orientação clínica que sequestra suas singularidades, impondo a necessidade de corrigi-lo ou concertá-lo.

Um diagnóstico de surdez, por exemplo, pode permitir que a pessoa acesse uma comunidade surda e conquiste uma língua de sinais e, a partir delas, habite seu corpo para além da ideia de mutilação. Porém, os investimentos nas tecnologias médicas são movidos por interesses capitalísticos sustentados pela lógica de que os corpos precisam ser eficientes. Portanto, corpos deficientes precisam ser reabilitados. Assim, pesquisas científicas se traduzem ao longo da história em políticas públicas que procuram negar a existência surda “através de terapias, treinamentos orofaciais, protetização, implantes cocleares e outras tecnologias avançadas”³³.

Contei para Estela que tenho um amigo de sete anos que foi implantado logo que nasceu. Filho de pais ouvintes, ele tem três irmãos, todos escutam. Já que no Brasil o implante coclear é cada vez mais indicado como uma política pública corretiva para todas

³² A Casa de Zuleika é uma iniciativa independente de Estela Lapponi, que “nasce do desejo de transformar o meu próprio lar doce lar também em espaço contemporâneo de cultura e assim criar possibilidades emancipatórias de produção artística tanto para mim, quanto para outros artistas com ou sem deficiência - para que se possa atuar fora da nomenclatura da “inclusão”, que determina uma atuação no mercado cultural e da qual não estou de acordo.” Disponível em: <<https://www.facebook.com/CASADEZULEIKA/>>.

³³ LOPES, Maura Corcini. *Surdez e Educação*. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 9.

as crianças nascidas surdas, médicos, fonoaudiólogos e toda sorte de terapeutas convenceram seus pais de que com um implante ele se tornaria “normal”. A verdade é que isso não aconteceu exatamente assim. Cada corpo é único, e as respostas possíveis a um implante como este são inúmeras. Mesmo implantado, em uma sala de aula regular com crianças ouvintes, ele não acompanhava as atividades e sentia-se à parte. Apesar da reatividade da família, que acreditava que ele havia se tornado ouvinte, aos três anos sua mãe decidiu colocá-lo em uma escola bilíngue para surdos, com crianças que se alfabetizavam em língua brasileira de sinais. O aparato eletrônico não ofereceu completude à sua existência, ao contrário, reforçou ainda mais a ideia de deficiência. E foi ao tornar-se surdo, no aprendizado de uma língua natural ao seu corpo, ao lado de outras crianças surdas, que ele pode ser o que é. Sua mãe, que participa do grupo Corposinalizante, nos conta que hoje ele brinca com os sinais e com o implante, usando-os como dois dispositivos: quando ele quer ouvir um desenho animado na TV, fixa o implante (que tem uma parte externa e outra interna, grudadas com um imã); quando ele quer provocar seu pai, que ainda não aprendeu sua língua, ele o retira e passa o dia sinalizando pela casa.

Para tornar-se surdo e, por fim, tornar-se ele mesmo, o menino precisou subverter a ordem imposta, cuja disposição está subordinada à ideia de corrigi-lo, transformando o artifício em uma extensão já não tão inorgânica de seu corpo. Para isso, precisou de uma língua de sinais, do pertencimento a uma comunidade onde existem outras crianças surdas e da consciência de sua singularidade, que nem mesmo o implante conseguiu eliminar.

E de que outras extensões os surdos, levados a se tornarem surdos para poderem existir e ter seus direitos garantidos, precisam para saltar do lugar de parcela demográfica defeituosa que precisa ser incluída no modelo vigente para lugares impulsionados por sua força, materialidade composta de uma multiplicidade de modos? E que extensões se produzem no encontro entre forças?

No *Simpósio Slam do Corpo – novo jeito de falar, novo jeito de ouvir*, que realizamos em 2015, o professor Rodrigo Rosso nos disse,

Na pesquisa que eu faço eu não falo em surdez, falo em um corpo humano, falo em existência. Dentro de um grupo de surdos eu não me sinto surdo. Isso é um pensamento ouvinte que resulta de uma visão clínica que quer nos consertar. [...] Em 2002 um médico me ofereceu uma proposta de implante dizendo que eu iria ouvir. “Nós vamos colocar um chip na sua cabeça”. Hoje eu não sei, mas naquela época o chip tinha uma antena, me senti a formiga atômica! Eu disse “Muito obrigado, não quero uma antena na minha cabeça”. [...] Isso é parte da necessidade de criação de um modelo ouvinte e o que eu defendo é que nós não somos obrigados a mudar o nosso corpo, a sociedade é que tem que aceitar as diferenças.

Quando entramos em contato com este povo, aprendemos que se dizer “surdo” – ao contrário de “pessoa com surdez”, “deficiente auditivo” ou “surdo-mudo” – é afirmar a diferença surda, o que permite estabelecer uma oposição às ideias de anormalidade e falta. Como diz Leandro M. Almeida, na vídeo-performance *Corpo Nossa Língua*, realizada pelo Corposinalizante, em 2011, “As pessoas me perguntam ‘que deficiência você tem?’. Eu digo ‘eu sou surdo’, acho legal, mostra orgulho.”

Para Lara Gomes, integrante do Slam do Corpo, que nasceu surda em uma família de ouvintes, tornar-se surda foi um longo processo, que só se concretizou aos vinte e cinco anos de idade, quando conheceu outros jovens surdos. Até então, ela desconhecia a existência da língua brasileira de sinais e das comunidades surdas. Com a ajuda de exaustivas sessões de fonoaudiologia, ela foi treinada com tamanho afínco para ler lábios e oralizar que, mesmo sem escutar, adquiriu um sotaque baiano típico de uma jovem da cidade de Salvador.





Em uma noite de poesias, em um dos saraus da cidade, Lara se lançou no centro de uma roda formada por poetas, *rappers* e outros experimentadores da palavra. Ela misturou sinais ainda tímidos e recém-conquistados com uma voz que soou estranha à “escuta-ouvinte”, acostumada com a potência performativa da palavra falada. Suas mãos sinalizavam hesitantes o poema *Dois Mundos Minha História*, escrito por ela, enquanto sua voz revelava: “Mundo ouvinte, mundo surdo... Sem escutar, sou ouvinte desde pequena, surda há um ano. Sem sinais na infância, falo pelos cotovelos...”, e seguiu experimentando, na sua condição movente, encontrar palavras para contar como descobriu-se surda. *E agora? Agora? Sou inteira!* – ela anunciou, enfaticamente, no meio de sua apresentação bimodal (nome dado à comunicação que se dá com o uso concomitante da fala e dos sinais, portanto, não apenas duas línguas, mas dois modos de língua).

Este movimento de abertura pode acontecer naturalmente, na própria família, especialmente quando o surdo é filho de pai ou mãe (ou ambos) surdos. Mas, na maioria das vezes, a criança cresce em uma família de ouvintes da qual não herda nem a língua materna, nem a consciência de integrar uma comunidade que carrega outras formas de corpo, de língua, de relação com o espaço, com o som etc. E a ideia hegemônica de que a surdez é um problema de saúde ainda sujeita as crianças aos diversos tratamentos disponíveis para “disfarça-la”, minimizando ao máximo sua existência.

Para conquistar a língua de sinais como primeira língua e o engajamento com a força-surdo, como aconteceu com o menino de sete anos, a criança precisa frequentar uma escola que alfabetize linguística e politicamente – no entanto, a escola não é espaço feito para isso, ao contrário, quase sempre se mantém como lugar de reprodução de formas de subordinação do corpo vivo e múltiplo a um modelo disciplinar.

Assim, os inúmeros modos surdos são também os inúmeros modos de tornar-se surdo, infinitos desafios que cada corpo enfrenta para conquistar este corpo-língua-povo próprios. Negociar formas de autonomização e representação é parte da disputa entre as políticas narrativas normativas e singulares – ou *majoritárias e minoritárias*³⁴, chamando as noções de Deleuze e Guattari.

³⁴ “Todo devir é um devir minoritário. Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. [...] No entanto, é preciso não confundir “minoritário” enquanto devir ou processo, e “minoridade” como conjunto ou estado.” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Tr. br. Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012, p. 92.



Mas ao dizer “Eu não falo em surdez, falo em um corpo humano, falo em existência”, Rodrigo Rosso produz um deslocamento. O “não” carrega um nomadismo que nos tira do plano das categorias, que borra a dicotomia entre normal e anormal e, indo ao limite, questiona a forma como entendemos a “diferença”, forçando-nos a olhar para como nos interessa afirmá-la e produzi-la.

O “não” amplia possibilidades de experimentação, alarga o “si mesmo” e o mundo e nos abre a possibilidade de pensar, inclusive pensar o sentido das políticas públicas e dos programas institucionais, a partir do corpo, do *saber-do-corpo*.

O “não” afirma um paradoxo no interior da luta, que não permite encaixá-la em um espaço restrito, designado por categorias fixas e interesses externos. Mas a negação se desdobra em um “sim”, porque afirma a singularidade do corpo como coisa viva, a mesma que é ameaçada pelas formas normativas de operar.

O paradoxo é a própria força, germinando em todos os seus modos, como o pássaro da história africana que voa olhando para trás e para frente, carregando a experiência do desterro, esta força também é voo, um rasante entre ser surdo e não ser surdo, ser deficiente e não deficiente.

Neste voo, o corpo existe em toda sua potência: se o ouvido não funciona, certamente a escuta vaza por outras partes. Assim como Estela recusa a “inclusão”, o “acesso unilateral” e a “adaptação”, sem deixar de afirmar sua deficiência, Rosso não quer abandonar a condição surda, ao contrário, “De modo paradoxal, mesmo quando uma verdade ética se anuncia como recusa, o fato de se dizer “não!” nos coloca diretamente na existência”, diz o Comitê Invisível³⁵.

Trata-se do exercício de arruinar a lei da falta para existir como um corpo pleno, que se abre para as forças do mundo enquanto grita pelo direito de ocupá-lo – “sem legendas em português não entendo filme brasileiro!”, “sem intérprete de Libras não acompanho aula na universidade!”, “não vou dançar apenas em festivais de dança inclusiva!” – e, enquanto o ocupa, subverte, desdobra e abandona os territórios dados, traíndo esta amarra que apenas garante acesso às migalhas de espaços, fazendo da potência do corpo um direito contagioso e irreversível.

³⁵ Comitê Invisível. *Aos Nossos Amigos: Crise e Insurreição*. Tr. br. Edições antipáticas. São Paulo: n-1, 2016, p. 55.



Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra.³⁶

O que fazemos é uma ininterrupta prática de ocupação-desocupação. Ocupamos espaços, nomes e nomeações vigentes, restituindo a potência que lhes foi sequestrada. Assim os deslocamos e, ao deslocá-los, os desocupamos, já que temos sempre como horizonte nos manter conectados com os chamados da vida, essa força que não podemos nomear, nem categorizar.

Algum tempo depois do primeiro encontro entre Estela e o Corposinalizante, entramos em contato com a obra em vídeo-dança *The Cost of Living* (2004), da Cia inglesa *DV8 Physical Theatre*³⁷. Em uma paisagem litorânea tipicamente inglesa, Eddie e David, dois artistas de rua desesperançados, conduzem uma narrativa que tem o corpo como principal matéria. David é um dançarino que não tem pernas (como de fato é) e em seus encontros com outros personagens do filme vai produzindo imagens que carregam o sentido do que buscamos e que Estela nomeou como *afetação de corpos*.

³⁶ Ibidem, p. 27.

³⁷ Disponível em: <<https://www.dv8.co.uk/>>.



Parado em um gramado, David tira os óculos escuros, pendura-os em sua camisa, apoia o corpo em seus braços e vem dançando na direção da câmera. Logo aparecem outros dançarinos por trás dele, todos usando os braços como apoio, em uma coreografia que transforma a ausência de pernas do dançarino em uma presença, uma força motriz que conduz o ritmo coletivo. Braços, giros, a câmera se aproxima dos corpos e não sabemos mais a quem pertence cada membro. Noutra cena, Eddie e David, este último sentado em uma cadeira de rodas, espiam por uma janela um grupo de dançarinos apoiados em uma barra, fazendo movimentos repetidos de balé. David desce da cadeira e entra na sala. Eddie segue espiando pela janela, agora surpreso ao perceber seu amigo infiltrando seu corpo nos movimentos que fazem os outros bailarinos. Indo ao encontro de uma dançarina, começam um duo pelo espaço. O que acontece entre os dois é uma conjugação dos corpos que se repete mais uma vez na imagem que encerra o filme, quando Eddie e David caminham por uma praia, criando uma mutação a partir da junção dos corpos: Eddie caminha usando suas duas pernas e dois braços apoiados na areia e David, acoplado sobre suas costas, passa a pertencer a seu corpo. Cria-se a imagem de uma pessoa com duas cabeças, quatro braços e duas pernas.

Nesta acoplagem, o corpo sem pernas não é empurrado a se movimentar como se elas existissem, nem a se fixar em um lugar apenas destinado aos “sem pernas”. Assim como em nosso trabalho, os poetas-performers surdos não buscam a legitimidade da palavra daqueles que falam, mas dar passagem à performatividade da palavra-surda através desta conexão surdo-ouvinte. O corpo *não é mais nem menos* do que aquilo que ele é, como disse Estela, um território onde tudo acontece.

As imagens criadas no vídeodança da companhia inglesa, assim como as falas e o manifesto da Estela e, posteriormente, para nós, suas performances, as quais fomos conhecendo, foram compondo o campo de uma produção interessada, um mundo imenso e próprio, aberto em possibilidades, no qual cabe tudo aquilo que tem como força uma linguagem de permeio, perpassante, que destrói e desacomoda o que é rígido, sejam as palavras, as normas, as corporações, os movimentos ou as ações. São poéticas que dobram as categorias e, no caso da deficiência, as categorias ditas “afirmativas”. Estela é direta ao dizer que as ações afirmativas, colonizadoras e aniquiladoras, são “essa coisa ‘eco’... por que eu sou ‘eco’, sabe? O deficiente é ‘verdinho’, é cooptado pelo sistema e participa de um mercado muito cruel”. Daí que precisamos gerar “encontros igualitários e pós-abissais, onde simplesmente eu vejo o outro e me vejo e o acesso torna-se afetação mútua.”

Fazendo uma pequena pausa, ela puxou um livro da estante e leu um parágrafo:

Como ecologia de saberes, o pensamento pós-abissal tem como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico. Isso implica em renunciar a qualquer epistemologia geral. Em todo o mundo, não só existem diversas formas de conhecimento da matéria, sociedade, vida e espírito, como muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios que podem ser usados para validá-los. No período de transição que iniciamos, no qual resistem ainda as versões abissais de totalidade e unidade, provavelmente precisamos, para seguir em frente, de uma epistemologia geral residual ou negativa: uma epistemologia geral da impossibilidade de uma epistemologia geral.³⁸

³⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa; e MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

Para Estela, o que Boaventura pontua é importante, talvez porque, ao nos levar a pensar na existência de uma infinidade de modos de conhecimento, ele nos possibilita acessar uma constelação de mundos – composta pelos tantos mundos que existem mas não reconhecemos, sequer vemos ou ouvimos e, também, pelos tantos mundos porvir, a serem imaginados e encarnados.

E seguiu me contando outras de suas experiências, como a que brotou de uma instalação repleta de areia, cantos de pássaros, barulho de água e uma carta de abertura que convidava o público a improvisar sobre o espaço, estando ou não a artista presente. *Solos* foi uma instalação performática que Estela realizou em uma instituição cultural de São Paulo que carrega as bandeiras da “acessibilidade” e da “inclusão” de forma primorosa. A ação da artista durava três horas a cada vez. Durante o processo de criação do trabalho, ela procurou o “comitê de inclusão” da instituição, com o desejo de criar coletivamente, com a equipe dedicada a pensar sobre isso, soluções de áudio-descrição, tradução da paisagem sonora para Libras, movimentação do público cadeirante pela obra, mas não obteve sucesso. Ao contrário, o pensamento “eco-corporativo” passou a questioná-la: não seria adequado ter uma áudio descrição “aberta”, sem um roteiro previamente acordado, assim como ela deveria submeter a tradutora intérprete de Libras-língua portuguesa a um texto previamente definido e determinar para ela um lugar fixo naquele solo. Mas era impossível, pois o áudio descritor, a tradutora-intérprete e ela,

por princípio, eram livres para o erro, já que a obra era uma improvisação. Reclamaram da altura da areia, que poderia danificar cadeiras de roda. “Eu tenho vários amigos cadeirantes que vão à praia e as cadeiras estão muito bem, obrigada!”, foi a resposta de Estela. E as pessoas com mobilidade reduzida? “Mas veja bem: eu! É exatamente sobre isso que eu estou falando!”. O pensamento “eco-corporativo” é tão correto, duro, que destrói qualquer pulsão vital diante do medo do erro, entendido por ele como fracasso. Mas é justo ali, quando algo escapa, que falamos: opa! Aqui reside algo importante. O erro é onde os mundos se estranham, é força movente, requer abertura, expansão, insubordinação.

Este corpo que produz uma poética da dobra, dos intermundos e devires, Estela chama de *corpo intruso*. Corpo disruptivo, corpo político, poético, filosófico e social; aquele que sempre está onde não deveria estar; que muda as fronteiras, as linhas do visível e do invisível; potência mutante infiltrada no sistema e nos modos como ele se organiza; corpo errático e desorganizado; corpo que pode dizer, a qualquer momento, “prefiro não”; corpo que salta da deficiência para a diferença e da diferença para inúmeros processos de diferenciação; corpo que pode ser expelido ou absorvido e que, quando absorvido, se redobra, tornando-se outro corpo intruso, em outro lugar.

E é para isso que vamos ao encontro de nossa condição intrusa, para que possamos desfazer todo tipo de organização imposta. “E a gente, que nasceu em país colônia, a gente é fruto de corpo intruso e precisa se olhar o tempo inteiro. Um corpo intruso é trabalhoso”, lembra Estela, “e a maioria das pessoas não quer esse trabalho.” Precisamos de prontidão e disponibilidade para atravessar o cansaço permanente e inerente à nossa condição intrusiva, porque, sim, habitar paradoxos e estranhezas produz cansaço. “Estranhar é se distanciar, poder pensar e perguntar. Porque se não, quando vemos, estamos mortos, viramos zumbis.” Para isso, é fundamental encontrarmos pares, formarmos rede.

– Aliás, Estela, vamos fazer um Slam do Corpo na Casa de Zuleika?

– Sim’bora!

E produzir redes de afeto não é produzir novos “guetos”, mas forjar laços, cuidar dos vínculos de amizade e cumplicidade, fortalecer as relações com quem vamos nos acoplando à procura de espaços de existência e expressão. E quando sentimos que esse lugar é esvaziado e perde o sentido primeiro, que é a afirmação da vida, voltamos a nos reinventar, reinventando nosso corpo e nossos espaços. Isso a que chamamos arte é produção de mundo, se deixar tomar por forças que não controlamos, é movimento, “[...] é fluxo, e água parada apodrece. E eu não vou ficar condicionada à existência de um outro que me permite existir. Por isso, este é meu manifesto.”

Manifesto anti-inclusão parte 1

A inclusão propõe hierarquia de capacidades

A inclusão é incapaz de ver e enxergar

A inclusão é incapaz de ouvir e escutar

A inclusão é simplesmente incapaz

A inclusão pressupõe passividade

A inclusão não interage

A inclusão causa pena

A inclusão é unilateral

A inclusão exclui

A inclusão isola.





85

84



STOCK OLM

TEATRO HIP-HOP

A estética dos 500 caracteres³⁹

*Para conhecer as coisas
há que dar-lhes a volta
dar-lhes a volta toda.*

José Saramago

Enquanto a semântica estuda os significados das palavras, nós nos mantemos firmes no esforço de tirá-las de suas significações, de arrancá-las da dureza das representações quando trancafiadas no plano das formas e separadas dos afetos. Esforço este de desenformar, desinformar as palavras. Pois arrancá-las de suas representações certificadas e interromper os efeitos dessas representações em nossos corpos e vidas exige quebrá-las ao meio, olha-las ao revés, dar-lhes a volta toda. É como um bote, um revide, uma erupção das palavras. E é isso o que nos ocorre fazer quando nomeamos os afetos que fogem das formas duras e fixas: levar a “palavra ao ponto de entulho. [...] Arrastar algumas no caco de vidro, enverga-las pro chão, corrompê-las”⁴⁰.

Ao criarmos corpo e pele para a escuta das urgências, uma escuta interessada, porosa e disponível para as forças do mundo, movemo-nos em uma espécie de pêndulo que se dá entre ocupar a palavra até devolver a ela novos sentidos no plano visível e desocupá-la no campo dos afetos, do desejo, dos devires, campo fértil para a imaginação de futuros. Assim foi o movimento de Estela Lapponi com a palavra “deficiência”. Para sobreviver no mundo hegemônico, normativo, tornou-se necessário defender a deficiência – o que significa defender um corpo e uma existência. Defender, por exemplo, as condições mínimas necessárias para que seja possível mover-se na cidade, ou seja, para que minimamente se desestabilize uma lógica violentamente desigual que se reproduz na diferença entre o direito à vida de uns e de outros. Como já foi dito, o mesmo vem acontecendo conosco em relação à palavra “acesso”: enquanto cobramos do mundo que ele se torne acessível, desocupamos a palavra, entendendo que ela não pode ser um fim, um limite ou nosso único lugar de existência. E, ao procurarmos nomear o que nos afeta, deparamo-nos com a trabalhosa tarefa de significar o que é móvel e vivo. É daí que Estela desocupa a deficiência e afirma um corpo intruso enquanto nós desocupamos a acessibilidade e afirmamos os *beijos de línguas*.

³⁹ Este texto foi escrito a partir de uma conversa que tive com João Dias Turchi, advogado, dramaturgo e consultor de projetos do MAM-SP, em agosto de 2016.

⁴⁰ BARROS, Manoel de. *Arranjos para Assobio*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Duas ações parecem ocorrer de modo imbricado: para colocar em marcha a voz dos afetos, passamos, ao mesmo tempo, a revirar palavras existentes e a inventar palavras porvir, ajuntamentos das perturbações tremulantes, forças que nada explicam mas condensam, abrem, revelam. Palavras que agem. Palavras encarnadas pedindo existência, inventando terra para o corpo pousar.

Este duplo movimento é parte do exercício de “reapropriar-se da linguagem para que a pulsão encontre seu dizer”, sem o qual “o movimento pulsional não se completa; interrompe-se a germinação de mundos”. Se estamos diante de uma palavra quase sem vida e/ou responsável pela eliminação da vida em outros corpos, é urgente que ela seja desmontada refeita ou abandonada – “como os gafanhotos abandonam seu exoesqueleto para que um outro corpo germine”⁴¹.

Em 2009, em contato com um texto do geógrafo David Harvey intitulado “A Liberdade da Cidade”, começamos, no interior do Corposinalizante, o processo que ainda hoje nos atravessa de corromper a noção de acesso. Com isso, entendemos que nosso trabalho é, junto com o trabalho de desmontar o corpo das palavras, desmontar também o corpo do mundo, enquanto concepção encerrada e rígida de vida. As palavras estão por serem ocupadas e desocupadas, assim como o mundo. Para Harvey,

O direito à cidade ‘não pode ser concebido como um simples direito de visita a ou um retorno às cidades tradicionais’. Ao contrário, ‘ele pode apenas ser formulado como um renovado e transformado direito à vida urbana’. A liberdade da cidade é, portanto, muito mais que um direito de acesso àquilo que já existe: é o direito de mudar a cidade mais de acordo com o desejo de nossos corações. [...] A liberdade de fazer e refazer a nós mesmos e a nossas cidades dessa maneira é, sustento, um dos mais preciosos de todos os direitos humanos.⁴²

Lutar pelo acesso à cidade existente é urgente e força a abertura de espaços fundamentais – um surdo presente em um sarau de poesias já é capaz de movimentar coisas sobre as quais não podemos ter controle. Mas a proposição de Harvey tornou-se, para nós, irreversível, já que pudemos, a partir dela, ampliar este problema, pensando-o como um direito à invenção, à imaginação de uma cidade atravessada pelos modos surdos de pensar, significar, existir. Ou seja, direito à instauração de políticas surdas – políticas linguísticas, educativas, sociais, culturais etc.

Para que a prática da acessibilidade se torne o exercício de pensar e criar acessos múltiplos, tornando-se, assim, uma ação/proliferação mais ampla do que um dar e ter acesso (acesso este de mão única, sempre rumo ao mundo visível e normativo), é preciso, nos parece, travar batalhas no plano macropolítico e simultaneamente produzir invenções nos planos micropolíticos – pensamentos, perguntas, subversões, desmontamentos, desocupações e experimentações coletivas –, para que uma coisa sustente a outra, e aberturas macropolíticas sejam habitadas por corpos plenos de existência.

Estabelecida como lei em 2000, a acessibilidade levou à criação de outras leis e decretos que regularam a Libras e a formação dos tradutores intérpretes de Libras-língua portuguesa, implantaram a disciplina de Letras Libras em universidades de diferentes estados, e tornou-se um critério para aprovação de projetos culturais em editais públicos. Mas quando olhamos para estas conquistas fundamentais, resultantes da luta surda pelo direito de acesso à cidade existente, reconhecemos que ainda são preliminares diante da potência de uma vida. E o que vemos acontecer, por exemplo, no campo da cultura, são instituições usarem a acessibilidade como moeda que lhes dá poder econômico, apoiadas por um pensamento “eco-corporativo”, como sugere Estela Lapponi. O que se entende e se difunde como acessibilidade valoriza espaços e relações que muitas vezes precisam mais da manutenção do jogo binário entre o normal e o anormal do que da produção de pensamento, *o nascente, o novo*⁴³, sobre o que é e pode ser acesso.

⁴¹ ROLNIK, Suely. The Knowing Body-Compass in Curatorial Practices. Tr. ing. Pablo Lafuente and Vivian Mocellin. *Theater magazine*, v. 47, n. 1, p. 116-136, 2017.

⁴² HARVEY, David. A Liberdade da Cidade. *Revista Urbânia*, n. 3, 2008, p. 11.

⁴³ “Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer.” DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tr. br. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 132.

Motivada pelo desejo de investigar mais profundamente como o acesso é operado hoje como política no campo da cultura, propus uma conversa com João Dias Turchi, advogado e dramaturgo que, além de consultor de projetos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi parecerista de projetos no Ministério da Cultura.

Com a lei nº 10.098 em mãos, João gentilmente me encontrou no Parque do Ibirapuera para um bate papo. Ele abriu a conversa lendo a definição de acessibilidade explicitada na lei, que aparece, de forma até poética, como ele mesmo disse, como “retirada de barreiras”, o que se entende por

[...] qualquer entrave, obstáculo, atitude ou comportamento que limite ou impeça a participação social da pessoa, bem como o gozo, a fruição e o exercício de seus direitos à acessibilidade, à liberdade de movimento e de expressão, à comunicação, ao acesso à informação, à compreensão, à circulação com segurança, entre outros.⁴⁴

João foi me mostrando que, sem a lei, dificilmente pensaríamos em questões de acessibilidade, por isso, no contexto dos programas culturais, sejam eles públicos ou privados, ela se torna “um ‘plus’ para nos lembrar” que diferentes pessoas e modos de vida devem caber nos eventos culturais, o que, na prática, “nos permite fazer um projeto nada acessível se oferecermos alguma condição de acessibilidade para pessoas que não entrariam no projeto de outra forma.”

Ou seja, a maneira como a lei é empregada acaba por criar uma lógica que separa o “objeto” a ser realizado pelo projeto cultural – seja ele um show, uma peça de teatro, uma exposição, um concerto musical etc. – das suas contrapartidas sociais, único tempo-espço destinado a ações de acessibilidade. “[...] para fins de mecenato, como nos editais, o campo de acessibilidade é parecido. No site do Ministério da Cultura tem o campo da acessibilidade e nos editais, pelo menos nos da Secretaria Estadual de Cultura, tem o que se chama ‘contrapartida social’, onde o projeto deve prever ações que envolvam acessibilidade. E geralmente as pessoas propõem oficinas em lugares acessíveis, se olharmos no ‘ranking’ de contrapartidas, essa é a que mais tem.” Outra solução recorrente é abrir uma pequena parte das apresentações públicas para a comunidade surda, incluindo nestas únicas apresentações a presença do intérprete de Libras. De vinte apresentações realizadas, duas possibilitarão o acesso dos surdos. “É sempre um caráter de exceção”, sustenta João.

O caráter de exceção explicitado por João está intimamente conectado com o que Harvey nomeou como *acesso àquilo que já existe*. Para nós, da perspectiva da produção de coletividades mestiças, híbridas, formadas por surdos e ouvintes, não faz sentido reclamar o acesso de pequenas partes dentro de programas pensados e criados pela/na lógica vigente; mas, sim, descobrir e experimentar modos de instaurar territórios efetivamente relacionais, fundados mais *de acordo com o desejo de nossos corações*.

João seguiu me mostrando que o modelo de exceção se reproduz tanto pelos mecanismos de financiamento quanto por via das linhas do direito, que punem de forma distinta os abusos realizados sobre propriedades privadas e os que ocorrem sobre os corpos minoritários. “A [linha do direito] punitiva é sempre aplicada quando tem a ver com a manutenção do ‘status quo’, da propriedade privada, ou com condutas desviantes que não podem ser toleradas e devem ser aprisionadas.” Mas quando falamos da proteção de formas de vida não hegemônicas, as violações de direitos não são explicitamente penalizadas. Então, por exemplo, “um espetáculo sem intérprete de Libras não gera uma penalização da instituição, mas se quebramos um vidro do museu, sofremos várias penas.” As leis mais recentes, entre as quais se encontra a da acessibilidade, baseiam-se em um *ideário de libertação* com o qual João concorda, afinal, não podemos acreditar que a única saída é a penalização, mas o que vemos acontecer, sobretudo, é este ideário servindo a uma força que empurra para as bordas do estado de direito tudo aquilo que escapa a uma ideia única de vida.

⁴⁴ BRASIL. *Lei no 10.098*, de 19 de dezembro de 2000. Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. Brasília, DF, 2000.

Os próprios mecanismos de financiamento também incentivam esse estado de exceção. “Quando você inscreve um projeto em edital ou na Lei Rouanet, o campo para acessibilidade é sempre marginal, é literalmente um campo de 500 caracteres.” E para preencher este campo – que as pessoas desconhecem, já que é apenas a partir da existência da lei que começam a pensar sobre o problema do acesso – existe um decreto que define tanto a ideia de acessibilidade quanto a ideia de democratização, o qual funciona como um *check list* de itens e, como João descreve, “o que as pessoas fazem é literalmente *copy-paste* destes itens. Fui parecerista do MinC e analisei vários projetos, esse campo é quase sempre preenchido do mesmo jeito, porque é isso que acontece, as pessoas vão no decreto e copiam os itens.”

Em paralelo, nos últimos dez anos observamos um *boom* da lei Rouanet, que acabou por criar o mercado dos “profissionais em escrever projetos”. E como ele me disse, “dentro de uma ideia de ‘otimizar a cultura’, cabe pouco pensar em acessibilidade.” A partir deste ponto, João me fez uma proposição interessante que poderia se realizar como um ato performático: segundo sua sugestão, eu deveria procurar alguns destes profissionais e lhes perguntar como deve ser preenchido o campo de acessibilidade de um edital. “Você diz lá que tem rampa para cadeirantes, algumas apresentações com intérprete de Libras etc.”, ele acredita que as respostas não difeririam umas das outras e, sempre prontas e rápidas como estas, apenas reforçariam o caráter de exceção. “Quando pensamos que os museus e as instituições culturais são espaços geridos por pessoas ligadas a instituições financeiras, quando o aspecto administrativo das instituições é a área mais forte, essa lógica reina. A acessibilidade é um estorvo, uma obrigação que a lei colocou, ‘já tenho que pensar em democratização, que é outro estorvo, agora tenho que pensar em acessibilidade’”.

Ao longo do tempo em que eu e Joana Zatz Mussi fomos responsáveis pelo curso Aprender para Ensinar no MAM-SP, demo-nos conta de que a experiência do educador surdo de museu não deveria se manter circunscrita ao curso de um programa educativo específico, mas tornar-se uma ação direta e política ampla, que pudesse intervir e desoperar esta lógica. Para isso, entendemos que, antes de qualquer coisa, deveria existir jovens surdos trabalhando efetivamente como educadores no próprio MAM-SP, instituição que abrigava o curso, o que aconteceu em 2008, quando dois jovens formados no curso foram contratados pela instituição. Leonardo Castilho, que integra a equipe do Slam do Corpo, trabalha no museu ainda hoje e, aos poucos, os jovens educadores recém-formados foram entrando também nos setores educativos de outros espaços, como o Museu AfroBrasil, a Pinacoteca do Estado, Caixa Cultural, Centro Cultural Banco do Brasil, Itaú Cultural, Sesc, Fundação Bienal. Mas essas experiências vêm se acomodando de uma maneira muito isolada. Não existem trocas – embora tenhamos nos esforçado para abrir este diálogo em algumas instituições – para estruturar uma rede entre estes educadores, criando um espaço de pensamento singular e autônomo, que pudesse inclusive investigar os deslocamentos que seus afetos produzem no interior destes espaços. Segundo João, “Toda essa discussão esbarra nos próprios limites das instituições, que minam as potencialidades, não existe mesmo pensamento”. E tudo tende a voltar para a lógica do *check list*, tornando-se uma imagem esvaziada, que reforça a exceção: “já temos nosso profissional surdo, pronto”. É bastante comum os educadores serem contratados para trabalhar, seja em setores educativos ou em eventos pontuais como as Bienais de Arte, e as instituições se recusarem ou dificultarem a contratação de intérpretes de Libras para acompanhá-los: “Você precisa mesmo de intérprete? Não pode acompanhar nossas reuniões e grupos de estudos fazendo ‘leitura labial’?”.

A conversa com João foi reforçando a importância de darmos a volta nas noções que nos são dadas, o que nos permite germinar novos modos de pensamento e, no caso do encontro surdo-ouvinte, também nos permite germinar novos modos de corpo, palavra, processos, eventos, atravessados e contaminados por elementos surdos. Ou seja, abandonamos um estado de corpo imóvel e incólume aos devires e fazemos o esforço de pôr em prática um pensamento-ação criador de futuros.

Mas João retoma e assegura, “ainda sobre esta ausência de pensamento das instituições, o que é importante para os museus? É ganhar prêmios de acessibilidade e carregar a imagem de um museu acessível. E se levantamos perguntas, destruimos essa imagem. E é importante destruí-la. Então, quando uma instituição afirma esse tipo de premiação, junto está afirmando uma consolidação. E esse é o problema da instituição, ela consolida as coisas, tudo vira troféu, tudo é pendurado na parede e acaba o pensamento. Até o ‘devir-surdo’ vira obra do acervo.”

Não a toa o Slam do Corpo, composto pelo grupo Corposinalizante, por atores e dramaturgos do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos - teatro Hip-Hop, por poetas, intérpretes de Libras, jovens surdos e outros interessados, foi se nomadizando até se tornar uma experiência independente do museu, um coletivo temporário no qual a experiência do comum se faz possível. E, atravessados por esta experiência, ao inscrever o projeto de uma peça teatral em um edital público, os integrantes do Núcleo Bartolomeu viveram uma crise diante do espaço dos quinhentos caracteres e não puderam compactuar com a lógica do *check list*. O grupo poderia prometer intérpretes de Libras em algumas das apresentações da peça, mas isso seria insuficiente da perspectiva que construímos, que pensa o acesso como beijo de línguas, como tradução entre mundos e, claro, já havíamos entendido que jogar alguém sinalizando em um canto escuro do palco⁴⁵ seria reproduzir o espaço de exceção, com o qual não nos interessa compactuar.

Como ter um intérprete-ator em cena e não uma pessoa isolada em um cantinho? Como trazer esta outra língua e mundo também para o centro do palco? Como fazer da peça uma resposta produtiva a este espaço de exceção? Como fazer da peça a instalação de um território relacional? A lei, os decretos e os editais não nos dão acesso a mundos compostos por uma diversidade de camadas – linguísticas, políticas, históricas, corporais, performáticas; assim, foi de dentro do Slam do Corpo, de nossos encontros, debates, enfrentamentos, perguntas e invenções coletivas que pôde emergir uma imaginação criadora sobre o problema colocado para o Núcleo Bartolomeu e capaz de arrastar para o teatro a força do *beijo de línguas*.

⁴⁵ Luz, câmera, ação

Por Erika Mota.

Texto criado dentro das oficinas do Slam do Corpo em 2015.

Ah! Não tem câmera?
Não tem luz?
Como ter ação?
Eu vou mover uma ação
pra jogar luz
nesse tema
que você tenta esconder

Onde? Aqui?
Não, mais para lá!
Mais para lá!
Perto da porta?
É a serventia da casa.
Isso é acessível?

Palco tem limite
E você não cabe.



Uma resposta à miséria de caracteres

*eu voo, eu voo
ninguém vai me pegar
e só pouso na terra
quando o mau tempo acabar!*

Claudia Schapira

Trecho da peça *Antígona Recortada - contos que cantam sobre pousospássaros*

⁴⁶ “Especialmente no campo da performance poética, da oralidade e da composição com a palavra, um conceito central dentro do trabalho deste núcleo de pesquisa é o do ator-MC, artista híbrido que traz na sua gênese as características do ator épico (o distanciamento, o anti-ilusionismo, o gestus, a determinação do pensar pelo ser social) mixado ao autodidatismo, à contundência e ao estilo inclusor, libertário e veemente do MC, acrônimo para master of ceremonies (mestre de cerimônias).” D’ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 21.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 77.

No livro *Teatro Hip-Hop – a performance poética do ator-MC*, Roberta Estrela D’Alva descreve como o processo de constituição do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos vai se dando na medida em que seus integrantes inventam e afirmam o teatro hip-hop como linguagem e o ator-MC⁴⁶ como um de seus elementos fundamentais,

Num processo tradutório o arcabouço da cultura hip-hop e seus elementos se materializaram na ação de um ator que os empregou numa personagem de teatro, deixando de ser somente um ator, para se tornar um ator-MC. [...] Como nos processos em que a mestiçagem se dá, como quando um povo se encontra com outro e tem que aprender uma nova língua para que haja comunicação, os atores-MCs tiveram que trazer para seus corpos, mais radicalmente, a linguagem e o ritmo, a pulsação, todos os novos elementos que a cultura hip-hop apresentava à nova maneira de fazer teatro a qual o núcleo estava se propondo a investigar.⁴⁷

O ator-MC, transformando dramaturgia em *rape rap* em dramaturgia, desmonta a ideia de que a cultura de rua é menos importante do que qualquer outra. E a construção deste dispositivo se dá em um lugar íntimo: investigando soluções estético-políticas encontradas no *rap*, no *spoken word* e no movimento do *Slam*, o Núcleo vem criando uma dramaturgia que se baseia no depoimento de cada ator/atriz. Ou seja, é necessário que cada um leve para a cena vetores das urgências cotidianas que os atravessam e, assim, pontua Roberta, “cria-se um efeito de estranhamento radical que não deixa margem a qualquer efeito enganoso ou de identificação inebriante que possa ter a representação”⁴⁸.

Uma *mestiçagem tradutória*⁴⁹ se produz através da pesquisa do Núcleo Bartolomeu, quando elementos do teatro épico entram no hip-hop e vice versa e quando cada ator faz o esforço para contaminar o texto e a dramaturgia com seus depoimentos e poéticas pessoais. Esta investigação conectou-se com a pesquisa realizada no Slam do Corpo, na qual uma *mestiçagem tradutória* se dá a ver nos diversos processos de *transcrição*, eróticos canibalismos entre os poetas surdos e os não surdos. E foi no tempo-espaço entre estas duas plataformas mestiças que surgiu um desejo coletivo de dar forma a um ator-intérprete-MC, um elemento híbrido que acrescentaria ainda, a esta imbricação, a gestualidade da língua de sinais.

Uma atriz-intérprete-MC ganhou forma na peça *Antígona Recortada: cantos que contam sobre pousospássaros*, apresentada pelo Núcleo Bartolomeu no Teatro de Arena, em São Paulo, no ano de 2015. Comentei com João Dias Turchi que assisti esta montagem do grupo algumas vezes e, em 2015, pude vê-la com Amanda Lioli, atriz, poeta e intérprete de Libras, no elenco.

Ao nos transportarmos para a história original de Antígona, reencontramo-nos com uma personagem movida pelo desejo de enterrar o irmão morto, tirando-lhe um apagamento imposto, ainda que a força do Estado se opusesse – e “seu gesto era político porque ela não falava em nome de sua condição de irmã, de mulher, de representante dos interesses da família, de filha de Édipo, de cidadã de Tebas, em nome de seu lugar de fala. Ela falava em nome do que fora expulso do convívio dos humanos”⁵⁰.

Na montagem do Núcleo Bartolomeu, Antígona era encarnada simultaneamente por duas atrizes-MCs que formavam um coro, uma polifonia e, através delas, Antígona anunciava o sonho de jovens meninas periféricas que, substituindo as mães que trabalham, mesmo a despeito dos chefes do tráfico, sonham em enterrar os corpos dos meninos mortos “em serviço”, crianças e jovens diariamente apagados e exterminados no Brasil. Assim como a primeira Antígona se opunha a Creonte *em nome do que fora expulso do convívio humano*, *Antígona Recortada* era um corpo-voz político e coletivo, que evocava gritos insurgentes e sonhava a utopia de criar, para os meninos apagados, uma terra, um parque, onde pudessem existir, ainda que mortos: “Verdade verdadeira que tínhamos vislumbrado, tínhamos experimentado, mesmo que numa fresta de tempo, fugir da sina de um destino funesto, verdade verdadeira que tínhamos esbarrado num lapso de entreato”⁵¹, diz Antígona (Recortada) em coro.

Existe aí um jogo entre nomear o que é anonimamente apagado e, ao fazê-lo, vincular-se à força móvel do que constantemente foge de ser nomeado e sujeitado – a terra, o corpo, a vida. E em cena, compondo este coro, Amanda não estava condenada a se instalar no espaço do apagamento e da exceção. Numa conjunção de narrativas e depoimentos, Amanda existia como uma Antígona surda, que reclamava existência, futuro, sem usar a gramática dominante, nos fazendo lembrar também das histórias surdas de apagamento.

Amanda entrou no processo de ensaio e direção, construiu uma personagem, usou um figurino e não apenas traduziu para língua de sinais o *texto delicado, poético e cheio de metáforas* escrito por Claudia Schapira, como ela me descreveu, mas o transcreveu, o perverteu, o traiu, revelando e amplificando sua potência estética e política a partir de um esgarçamento da língua de sinais e do encontro surdo-ouvinte – e esta composição complexa era o seu depoimento, a reclamação de um lugar inventivo e expandido, bem além de 500 caracteres.

⁴⁸ Ibidem, p. 83.

⁴⁹ Essa expressão foi utilizada por Amálio Pinheiro durante uma conversa que tivemos a feliz oportunidade de fazer, em março de 2017.

⁵⁰ SAFATLE, Vladimir. *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*. São Paulo: n-1, p. 18. (Série Pandemia)

⁵¹ Parte do texto original de *Antígona Recortada - contos que cantam sobre pousospássaros*, escrito por Claudia Schapira, gentilmente cedido pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.





O texto de *Antígona Recortada*, como define o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos,

[...] é um poema de ações dramáticas, que convida a encenação a se deixar construir pela palavra; por suas sonoridades, pelas suas onomatopeias que soam cotidianas, cacofonias dissonantes, redundâncias paradoxais, metonímias entranhadas, pleonasmos assumidos, neologismos difusos, enfim, um desfile de figuras de linguagem construtoras de universos, que permeiam e desenham o corpo [...] em constante interação com a música, co-narradora da trajetória.⁵²

Um ator-MC, Eugênio Lima, atrás de seus toca-discos, operava um depoimento construído a partir da música e da sonoridade enquanto as duas atrizes-MCs, Roberta Estrela D'Alva e Luaa Gabanini, utilizavam diversos recursos do *spoken word*. A atriz-intérprete-MC entrou na peça deslocando as cenas com a potência de uma língua corporal-visual, produzindo diversos pontos de vista simultâneos – ora se distanciando do acontecimento, como uma narradora, ora o adentrando, como uma personagem. Aos meus olhos, a presença da língua de sinais no palco revelou-se como um indício – inclusive indo de um corpo a outro, em alguns momentos, quando Roberta e Luaa incorporavam alguns sinais e Amanda usava o som vocal – dos diversos processos tradutórios em jogo.

A música e a sonoridade, *conarradoras da trajetória*, eram traduzidas por Amanda ao mesmo tempo em que ela traduzia as vozes das atrizes, fazendo, assim, com que todos os modos de som fossem visibilizados como modos de palavra. A partir da materialidade gestual da palavra-surda, a sonoridade proposta na peça também se tornou uma palavra-gesto. A língua de sinais evidenciou a existência de inúmeras palavras e vozes e a possibilidade desta imbricação. “É lindo perceber, a partir da presença desta ‘personagem surda’”, desabafou João ao me escutar, “que a dramaturgia não está só no texto falado. Quando ela entrou na peça você percebeu que tudo tem dramaturgia, a presença dela causou uma ruptura no teu corpo.”

Isso foi possível a partir do Slam do Corpo, coletivo que investiga os problemas da tradução, do acesso e da mestiçagem, sem separá-los, pois, se dependêssemos das leis e dos decretos, nada se romperia. “O decreto não rompe nada e te dá 500 caracteres”, nos lembra João. E quando nós vamos assistir a uma “peça de teatro acessível”, o que vemos? Vemos os quinhentos caracteres em cena! “Claro, isso vira estética, a estética dos quinhentos caracteres.”

E quando entendemos que o acesso, o ato de acessar, pode ser pensado como parte constituinte do problema da tradução, entendemos que uma acessibilidade instaurada a partir de processos de múltiplos acessos, ou acessos de múltiplos sentidos, poderia estar imbricada nisso que chamamos *mestiçagem tradutória*, quando o acesso e a tradução fazem a mestiçagem acontecer, germinando, no sentido oposto do que quer uma estética dos 500 caracteres, uma infinidade de estéticas ainda porvir, ainda a serem descobertas por e nestes *beijos de línguas*.

Esta investigação desenvolvida no Slam do Corpo é uma forma de fazer existir uma construção real, um exercício real, que se dá apesar e sobre as misérias de caracteres, a lógica da exceção e seu cansaço. É insistente, intrusa e ganha novas formas a cada vez, porque é vital e se não fosse, seria a morte. Romper com as exceções impostas é, afinal, uma forma de estar no mundo. É o trabalho de fazer da poesia a nossa maior arma. É um lugar para descansar, já que é nele que podemos ser inteiros, contra toda forma de apagamento e sequestro da potência.

⁵² Texto retirado do folder de divulgação da peça, gentilmente cedido a mim pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos.



Dobra da palavra em palavra-gesto

*Eu dobro sua língua
faço um origami
com a unha firmo os vincos
num passo-a-passo lento
um barco rumo dentro.*

Eveline Sin

É preciso viver um estranhamento da gramática vigente, de seus sentidos e significações, para que aconteça uma mudança em seu emprego. Na experiência entre surdos e ouvintes, entre duas línguas e dois modos de língua, este estranhamento apareceu logo no primeiro ano do curso *Aprender para Ensinar*, quando os jovens alunos não conheciam a tradução em sinais de alguns conceitos que as exposições nos apresentavam. Antropofagia, subversão, contemporâneo foram noções com as quais nos deparamos, sem existência em Libras, ou com traduções que desconhecíamos.

As línguas de sinais possuem um código para digitar as palavras da língua nacional dominante; cada letra é representada por uma configuração de mão. Quando uma palavra em língua portuguesa não tem um sinal correspondente (ou não o conhecemos), ela é digitada neste “português sinalizado”, até ganhar um sinal acordado e difundido pela comunidade surda. Em um processo coletivo de criação e produção de pensamento, como os que vivemos com os jovens, digitar constantemente a mesma palavra (a-n-t-r-o-p-o-f-a-g-i-a) produz um cansaço e exige um esforço que põe a própria vida do pensamento em risco, pois para que a língua de sinais chegue a seus alargamentos gramaticais, conceituais, filosóficos e poéticos, é necessário explorar o gesto, o corpo, a visualidade e o espaço como matéria prima, e não manter-se amarrado às estruturas da língua oral.

Assim, passamos a criar sinais novos em Libras. Alguns foram usados temporariamente em nossos encontros, até descobrirmos os originais, já existentes no vocabulário da língua de sinais. Outros, que não existiam, passaram a integrar a língua. Muitos deles foram surgindo como neologismos, palavras inexistentes tanto em Libras quanto em língua portuguesa, que nasceram da necessidade de nomear experiências, ideias e procedimentos que criávamos juntos.

O estranhamento, no sentido oposto da produção de uma paralisia ou aceitação da suposta condição de inferioridade que se impõe sobre uma língua de sinais, impulsionava-nos a processos intensivos de criação e cooperação entre as línguas. Ao explorar distintas camadas de um conceito – semânticas, gráficas, filosóficas, políticas, poéticas – podíamos dobrá-lo, produzindo, a partir da materialidade da Libras, uma mutação, já que um sinal, como toda palavra que se inaugura, não deve explicações ou reverências a nenhuma outra, mas, ao contrário, produz alargamentos.

Em 2002, no primeiro semestre do curso, estudamos uma exposição que apresentava pinturas dos artistas modernistas Tarsila do Amaral e Di Cavalcante. Uma obra de Tarsila do Amaral, intitulada *Antropofagia* (1929), tornou-se, ela mesma, disparadora de diversos movimentos de linguagem que deram origem ao primeiro sinal criado pelo grupo. Para começar, a obra era uma materialidade que tínhamos que levar em conta. O que a artista come ali? A pintura era uma imagem que nos fazia chegar a outras imagens, sem que precisássemos passar por modos orais de significação. O movimento de adentrar a imagem visual e, a partir dela, chegar a imagens corporais, visuais-espaciais, compôs um primeiro conjunto de “saberes” sobre o conceito. Tornamo-nos cartógrafos-antropófagos da palavra e começamos por estudá-la a partir desta experiência performática, tornando-a tridimensional, penetrando seus elementos visuais e traduzindo-os em textualidades visuais-espaciais próprias da Libras.

Amarilis Reto, educadora e intérprete que nos acompanhou por alguns anos, lembrava-nos que “exploramos as características da língua, os elementos de morfologia e sintaxe que são próprios da língua, para extrapolar. A gente conhece a regra para burlá-la e ampliá-la, fazer desenvolver essa linguagem que seria a Libras-performance’ ou a ‘perforLibras’”⁵³.

Justaposta à camada performática, nesse canibalismo que criamos, a escrita também se deu como plataforma e campo de investigação. O desenho gráfico de “antropofagia” nos permitiu estudar sua etimologia e, de maneira ampla, a escrita nos permitiu complexificar nossos debates, quando usamos variados textos impressos – incluindo o *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade – inteiros, recortados, colados, grifados, desmembrados –, para investigar o conceito.

Como aprendemos com o linguista Elie Bajard, que nos acompanhou, por alguns anos, em nossos encontros, se os surdos são ou têm o potencial para ser fluentes, ao mesmo tempo, na língua de sinais e na língua nacional dominante escrita, podemos afirmar que a matéria gráfica independe da matéria sonora.

⁵³ Fala da educadora Amarilis Reto extraída de uma conversa gravada, realizada por mim e Joana Zatz Mussi, em 2011, com apoio do MAM-SP.



Em suas palavras, “O conhecimento da comunidade surda é importante porque o surdo vai relacionar o sinal ao significado e as letras de uma palavra a um significado. Não precisa passar pelo som como intermediário. [...] Isso mostra que o signo escrito pode fazer sentido, enquanto outros dizem que o signo escrito pode fazer som”⁵⁴.

A visualidade da obra, a matéria gráfica das palavras, assim como um amplo debate poético-político instaurado com o grupo, traduzido da língua portuguesa para Libras e vice-versa, abriu a possibilidade de os estudantes atualizarem o conceito de antropofagia, traduzindo aquilo que dele os interessava, que reconheciam como uma dimensão forte e capaz de mobilizar discussões potentes com os grupos de visitantes que receberiam, posteriormente, na exposição. A criação do sinal, então, não se deu por um agrupamento linear e explicativo de sinais já existentes (como “comer-homem”), mas pela criação de *uma imagem que produz outra imagem*, como nos disse Amarilis – neste caso, a transversão em palavra-gesto deste pensamento produzido coletivamente acerca da antropofagia.

Para criar um sinal, precisamos deste fazer cartográfico, coletivo, desta sinergia entre as línguas, momento em que se extrai sentidos de uma para desdobrá-los em outros sentidos, em uma outra língua. É um canibalismo entre línguas e linguagens necessário para a liberação de pensamentos e poéticas que se fazem em visitas, em passagens de uma língua para outra, ambas plataformas vivas de experimentação e criação. A cada estranhamento lançamo-nos da palavra gráfica para o corpo, do corpo para a língua oral, da imagem para o corpo, da imagem para outra imagem: inúmeros trânsitos criadores de língua e pensamento.

Esta cooperação entre línguas possibilita um deslocamento de seus lugares fixos e pré-determinados, e a palavra-ouvinte, assim, passa a ser afetada, perturbada pelos modos surdos de palavra, pelo corpo gerador de língua. E, ao final, este acesso mútuo produz um campo de interações, movimentos, atravessamentos, no qual as palavras dizem mais do que, separadamente, poderiam dizer.

⁵⁴ Fala do linguista, professor e pesquisador Elie Bajard, extraída de uma conversa gravada, realizada por mim e Joana Zatz Mussi, em 2011, com apoio do MAM-SP.





III. O ACONTECIMENTO
CANIBAL:
TRANSCRIÇÕES
E TRANSVALORAÇÕES



*A língua sem arcaísmos, sem erudição.
Natural e neológica.
A contribuição milionária de todos os erros.
Como falamos. Como somos.*

Oswald de Andrade
Manifesto da poesia Pau-Brasil



Direito ao equívoco

Boa Noite!

Por Amanda Lioli e Leonardo Castilho
Transcrito para Libras por Amanda Lioli, Leonardo Castilho e Catharine Moreira.

Boa Noite povo que eu cheguei
Vim de onde eu nem mais sei
Sei que vim correndo
Cheio de desejo suado
De pisar com meus dois pés firmes
nesse palco
Olho no olho de cada um de vocês
Eu vim já sem fôlego
Dizer de uma vez:
Cheguei!

E a minha história
Eu vou contar
Nasci ser humano
ha séculos sem conta
Já trupicando em tudo que é ponta
agulhadas da sociedade

Fui sujeito sujeitado
tudo que é desgosto
eu sei o gosto
Era o treco
a coisa tosca
quebra
era sempre pouco
defeituoso

Por várias vezes
fui lançado em valas coletivas
Fui largado em corredores
de sanatórios, hospitais
Já vivi e morri muitas vidas
Na rua, asilos, manicômios

Trancado
Assassinado
Rejeitado
Pisado
Calado
Amarrado
por todos vocês
idiotizado
banalizado
objeto de pesquisa
descartado

Mas eu nunca fui otário!
Sou velho em pele de malandro
sou força, potência
sou aquilo que se esconde
na sombra do rastro
da sua incoerência
Sou quase invisível
Mais coragem do que homem
sou bicho!

Nasci foi de tempo passado
Deslocado
Revirado
Encarando bocas que se movem
e ninguém escuta
Mãos que gritam
E ninguém enxerga
Essa falta de comunicação de merda!

Mas vim
Aqui, hoje
Como uma legião de surdos
brotar poesia

Boa Noite! foi criado quando os poetas Amanda Lioli e Leonardo Castilho participaram da FLUPP SLAM BNDES 2015, batalha nacional de poesias que acontece anualmente no Rio de Janeiro, fazendo circular pela primeira vez, fora de São Paulo, a pesquisa que desenvolvemos no interior do Slam do Corpo. No evento, com exceção do poeta surdo da dupla, todos os outros eram ouvintes e participavam individualmente.

Um dos motores para a criação conjunta era produzir uma poesia de urgência, aproveitar a visibilidade do evento para romper a invisibilidade das violências a que os surdos estão submetidos historicamente a partir de uma performance com potencial interventivo. Outro impulso era juntar Libras e música. Amanda tinha um ritmo na cabeça, uma levada forte com batida de maracatu. Experimentar a tradução desse ritmo simultaneamente em duas línguas interessou Leonardo, que já a algum tempo tem pesquisado a escuta surda das vibrações pelos ossos, pelos olhos, pela pele.

Mergulhar nesta performance poética é uma tentativa de tatear suas camadas: o dizer que nasce do desejo de iluminar os corpos surdos; a tradução como obra, que arrisca diferentes versões e recriações; o poema como acontecimento performático, experiência de ajustes e desajustes entre línguas e mundos, que lhe dá um estatuto de inacabamento.

A criação começou com uma troca de mensagens escritas, via celular, entre os poetas e que se tornou um levantamento de sentidos – “tentávamos entender juntos o que exatamente precisávamos dizer”⁵⁵. Essa declaração de Amanda me lembrou a pergunta “O que precisa ser feito?” que o coletivo de arte russo *Chto Delat?* (*What is to be done?*)⁵⁶ carrega como nome. Como diz Dmitry Vilensky, integrante do grupo, “Nós ainda não sabemos como agir, nem sabemos o que nossas ações podem trazer. É por isso que começamos por perguntar”⁵⁷. A busca pelo melhor dizer fez os poetas iniciarem um mapeamento dos desejos que são, por fim, a própria substância do poema.

Assim, uma primeira versão do texto foi escrita por Amanda e entregue a Leonardo. Juntos entravam no poema buscando os “sinais para o que estava dito em palavras”. Para isso, Leonardo precisava “obrigatoriamente passar por um entendimento das metáforas e conceitos em português para recriá-los em Libras”, e desse modo a versão escrita foi sendo modificada.

O texto escrito em português foi a primeira tradução da conversa iniciada entre os dois mundos. O que Amanda reconheceu como afeto nas mensagens trocadas, ela organizou e expressou graficamente, trata-se de, ao escrever, imprimir “as letras [...] contra o corpo vivo da língua, para que elas assim queiram sorver a vida”. O texto que nasce daí tem uma vida própria.⁵⁸

De início o poeta surdo buscou encontrar correspondências (para uma palavra, um sinal), mas a criação poética pede ações livres de movimentos lógicos e carcereiros. Foi preciso então se lançar às improbabilidades. As duas versões – gráfica e sinalizada –, uma ao lado da outra, uma transformando a outra, compõem um mesmo processo de decifração, “um complexo ‘decifrar’ para um novo e complexo ‘cifrar’” que, no caso da tradução de poesia, seria a “substituição de um código especialíssimo e frágilimo por outro de análoga natureza e propriedades”.⁵⁹

Nas palavras de Amanda, “esse foi um processo de “transcrição”, por que a percepção que ele [Leonardo] teve do texto mudou também a minha percepção. Uma parte difícil de traduzir foi “sou força, potência, sou aquilo que se esconde no rastro da sua incoerência”. Como traduzir isso?”

A primeira vista poderíamos reconhecer uma relação desigual entre as duas línguas com o uso do português escrito como plataforma inicial para a criação. Mas se avançarmos um tanto mais, notamos que há aí uma complexidade: os sinais gráficos foram compondo um território comunal. Ainda que as línguas de sinais não careçam de versões orais e escritas para serem plenas, mesmo sendo elas independentes das línguas nacionais dominantes, a escrita é também dos surdos e não apenas dos que dominam a oralidade (BAJARD, 2009).

⁵⁵ Os depoimentos de Amanda Lioli, Catharine Moreira e Leonardo Castilho presentes neste texto são excertos de uma conversa que tivemos em minha casa, em setembro de 2016, durante a qual nos debruçamos juntos sobre o processo de criação deste poema.

⁵⁶ Esta frase é título de um panfleto escrito por Lenin em 1901 e publicado em 1902: *What Is To Be Done? Burning Questions of Our Movement* (em russo: *Chto delat?*), e é daí que o coletivo tomou seu nome. O panfleto foi traduzido para a língua portuguesa com o título “Que fazer? (as questões palpitantes do nosso movimento)”.

⁵⁷ No original, leia-se. “We still do not know how to take action, nor do we know what our actions could bring. This is why we begin by asking question”. Cf. VILENSKY, Dmitry. *Theses on Self-Education. Chto Delat #14: Self-Education*, 2006, p. 2. Disponível em: <https://chtdelat.org/wp-content/uploads/2010/02/14_selfeducation.pdf>.

⁵⁸ FLUSSER, Vilém. *A escrita – Há futuro para a escrita?*. Tr. br. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010, p. 59.

⁵⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia E Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 24.



A abordagem visual da escrita pelos surdos é o testemunho do funcionamento silencioso da escrita, mascarado pelas relações fonográficas. Em lugar de ser parcial, imperfeita, precária, a prática dos surdos pode servir de modelo aos ouvintes. [...] No que diz respeito ao mundo do surdo, remeter a unidade mínima da escrita a uma unidade sonora alheia à sua cultura é uma manifestação hegemônica da cultura “oralista”. Como a escrita é uma língua de intercomunicação entre ouvintes e surdos, ela é patrimônio comum e os ouvintes não podem submetê-la a seus pressupostos “ad hoc”.⁶⁰

Assim, o texto gráfico tornou-se uma partitura constantemente corrompida pelo exercício tradutório. Para a poesia acontecer plenamente em cada língua e simultaneamente em duas línguas, os poetas experimentaram um processo de diferenciação, do qual a escrita alfabética foi um testemunho, lugar de se ver, de se encontrar, de se desentender.

A escrita não foi tratada como verdade imaculada, como manifestação de uma língua mais poderosa à qual se devia fidelidade, e a opção de ter o texto gráfico como território comum tampouco é consenso entre os poetas do Slam do Corpo. Cada dupla de poetas encontra seu caminho. Alguns, inclusive, criam o poema em língua de sinais e, a partir daí, chegam ao texto oral sem passar pela escrita alfabética. De qualquer forma, como os poemas são criados para ser apresentados no Slam, todo texto alfabético, neste contexto, já nasce “sabendo” que será performatizado.

Pensar a tradução através da ideia objetiva de uma “língua A de partida” e uma “língua B de chegada”, aqui, não faz sentido. Existe um esforço para a criação de um sistema no qual as línguas coexistam, uma renovando e ampliando a outra, cooperando entre si, sem, contudo, perderem seus contornos. Nesse processo, os poetas foram afinando o ritmo do poema, a poeta ouvinte experimentou distintas qualidades de voz e de movimentação do corpo no espaço; o poeta surdo fundiu sinais criando sentidos, explorou qualidades de tempo e repetições de gestos produzindo rimas e aliterações. Juntos, trocaram de posição – a ouvinte, de repente, sinalizava, e o surdo falava –, por vezes usaram simultaneamente uma ou outra língua, em alguns momentos usaram os dois corpos para fazer um sinal, ampliando sua própria estrutura. De modo que, como nos diz Amanda, “se o poema é apresentado só em Libras, sem minha voz, é possível escutar o ritmo. Existe uma força colocada no corpo para que os sinais potencializem sons corporais. O Leonardo se bate mesmo para que exista uma percussão.”

Há, portanto, uma outra relação entre o surdo e o ouvinte que não é da ordem da interpretação de uma língua por outra, mas de composição, “uma espécie de acoplamento” em que os dois poetas “criam uma pessoa complexa, composta de mais de um indivíduo; isso em si já é uma unidade tradutória”⁶¹.

Um ano depois da FLUPP, Leonardo convidou Catharine Moreira, poeta surda, para pensar com ele e Amanda uma apresentação em trio do poema. Ao entrar em contato com o texto escrito, ela sugeriu outros usos da língua de sinais. Eles decidiram assumir e incluir na performance as divergências de tradução que apareceram. Segundo Leonardo, “Catharine foi encontrando um jeito próprio de traduzir o texto”, assim, na ocasião em que apresentaram juntos o poema, valeram-se simultaneamente de duas versões em Libras em alguns versos, como em “Nasci e morri muitas vidas”: “cada um achou uma tradução mais adequada para isso. A gente criou novos ritmos e uma coreografia interessante com essa coisa de ter sinais iguais e depois diferentes, iguais e depois diferentes.”

Nesta nova performance, os poetas surdos criaram um *coletivo dissonante*, como nomeia a dramaturga Claudia Schapira, e a voz em português deslocou-se, fazendo da poeta ouvinte uma *narradora*. Recorrendo a Benjamin, Amanda torna-se narradora não pela forma – pelo lugar que seu corpo passou a ocupar –, mas porque retira o que conta

⁶⁰ BAJARD, Elie. Manifesto dos usuários da escrita. *Ensino em Re-Vista*, Uberlândia, v. 21, n. 01, jan./jun. 2014, p. 193 e 194.

⁶¹ Parte da fala realizada pelo professor e pesquisador Pedro Niemeyer Cesarino (USP), no Simpósio “Slam do Corpo – novo jeito de falar, novo jeito de ouvir”, realizado no Centro de Pesquisa e Formação do SESC, São Paulo-SP, 2015.

da experiência de avizinhamo entre os mundos. Ela não explica e nem informa – o que pode ocorrer com qualquer tradutor e intérprete profissional quando entra em contato com um poema pela primeira vez, no momento de sua apresentação –, ela vai até as terras distantes desta outra forma de existência e, de lá, retorna trazendo uma história que já lhe pertence. Este tipo de narrador faz da narrativa uma artesanaria, uma vez que “não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.”⁶²



⁶² BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

Ao comentar os efeitos desta *transcrição*, Amanda diz que “da mesma forma que a Libras foi se encontrando com o poema e produzindo um ritmo cheio de variações, a minha voz também foi se encontrando no processo. A performance vai modificando o poema – o texto escrito, o ritmo, os sinais, a voz etc.”

Este modo de criação me lembra a proposição que Ezra Pound nomeou de *make it new* (tornar novo). Renovar ou refazer um poema não quer dizer encontrar em outra língua palavras adequadas ao seu tempo e contexto. Trata-se mais de um abandono dos significados para que se possa perceber e, por fim, atualizar sua força (vibração, pulsão, potência).

Esta força é uma língua originária, “a interlíngua que o transcriador de poesia deve saber perseguir e desocultar”⁶³. Acessar essa interlíngua exige uma abertura do corpo, pois para abrir as palavras é preciso chegar nas perturbações que o poema nos provoca. É uma escuta dos ecos e afetos produzidos, não é uma língua do “outro” nem de “si mesmo”, mas uma língua autônoma que se escuta por seus efeitos no corpo que levam sua língua para outro lugar. “Haroldo postula que o ‘tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo seu sentido [o ‘conteúdo’] [...] [apenas] como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel.”⁶⁴

Tornar novo um poema é em si um ato criativo. Se o poeta se pergunta o que precisa ser feito/dito e tem em suas palavras, prenhes de sentido, a tradução de seus afetos, o mesmo acontece com os tradutores-poetas, *transcriadores*, que desfazem as amarras dos significados duros e organizados para ampliar línguas e desenhar territórios de encontro. É preciso, portanto, abrir-se para a palavra e abri-la, ocupá-la, fazer dela este gesto que liberta e produz experiências ainda desconhecidas, intermundos.

Assim, a performance poética é uma composição que acontece a partir de duas línguas e dois modos de fala, justapostos e simultâneos. Cada nova forma que nasce do poema é um ponto no decifrar-cifrar que o define, um ponto descentrado. De modo que esta composição é a presentificação de um encontro que nunca se repete, como um corpo que se organiza e se desorganiza imediatamente; um *devir das línguas* que se engendra em diversas experiências e materialidades. E todo *Slam*, agenciamento de inúmeras destas experiências, é efêmero como cada performance que o compõe, uma suspensão no tempo lógico e frenético, impassível de reprodução. O *Slam* é uma plataforma que convoca acontecimentos vivos; o que ele tem de fixo é uma estrutura muito simples: as regras do jogo (os poemas devem ter até três minutos de duração, sua autoria deve ser própria, não é permitido o uso de figurinos ou objetos de cena) e seus jogadores (os apresentadores, os poetas, o público e os jurados). Os jurados – aqueles incumbidos de dar notas aos poemas e, assim, classificá-los ou desclassificá-los nas rodadas e etapas do jogo – são escolhidos na hora, são pessoas do próprio público. É muito comum que os apresentadores expliquem aos jurados, pessoas que muitas vezes estão topando o desafio de “julgar poemas” pela primeira vez, que não existem critérios *a priori*. O *Slam* não tem uma cartilha que indica o que deve ser considerado um bom ou um mau poema. Muitas vezes escutei apresentadores dizendo “julguem os poemas com seus corações”. Trata-se do que e de como o poeta diz e, principalmente, do que o poema faz, do que o poema provoca. Na arena poética do *Slam*, um jurado não é um sujeito isolado, é um corpo que partilha os efeitos desse ritmo no seu corpo e no corpo coletivo. Ele responde também ao que o poema evoca na arena.

Diferente dos eventos culturais que “entram em cartaz” ou expõem obras determinadas de artistas pré-definidos, o *Slam* se aproxima mais de um chamado e se faz com os corpos, com as vozes e urgências que o escutam e o habitam a cada vez. Em alguns momentos, até como reflexo de conjunturas macropolíticas que nos atravessam, reconhecemos uma certa recorrência de linguagens e urgências, uma espécie de “palanque” de uma única voz ou atravessamento, como Estrela D’Alva nomeou em uma conversa que tivemos, mas não é isso que o define. Como temos entendido, trata-se mais do exercício de um “parlamento”, uma “assembleia pública” que se inventa na reunião e imbricação de palavras incorporadas/ encarnadas e diversas. E é essa força eminentemente pública, polifônica, política e nômade que não podemos perder de vista.

Catharine assinala que “está tudo dentro do acontecimento; são as personagens/personas e suas línguas, no encontro, que fazem a criação acontecer”. No entanto, a ideia de que a tradução serve (obedece, é útil) a uma língua ou texto original – já tão desmontada pelos tradutores-*transcriadores* e por suas *transcrições*, que nos lançam em terreno livre para roubos, canibalismos, subversões, infrações, fingimentos – é ainda presente em muitos momentos na relação entre a língua portuguesa e a Libras, entre ouvintes e surdos.

Para Rodrigo Rosso, há uma noção assistencialista já consolidada

⁶³ CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia E Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 75.

⁶⁴ TÁPIA, Marcelo. Apresentação. In: CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*, op. cit. p. xv.

[...] de que os surdos precisam de cuidados porque não tem capacidade. “Estou aprendendo a língua de sinais para ajudar os surdos”, “sou professor porque gosto de ajudar os surdos”, “sou intérprete porque gosto de ajudar os surdos”. Nós surdos não aguentamos mais essa história de que estão nos ajudando. [...] A língua de sinais abre todo um campo e isso não tem nada a ver com ajudar. Séculos se passaram, mas muitas ideias permanecem.⁶⁵

⁶⁵ Parte da fala realizada pelo Prof. Dr. Rodrigo Rosso (UFSC) no Simpósio “Slam do Corpo – novo jeito de falar, novo jeito de ouvir”, realizado no Centro de Pesquisa e Formação do SESC, São Paulo-SP, 2015.

⁶⁶ Cesarino nos convidou a pensar o “equivoco tradutório” no sentido de Eduardo Viveiros de Castro. E nos encontros que tivemos, mobilizado por esta provocação, o poeta Daniel Minchoni procurou a origem etimológica da palavra “equivoco”, quando descobrimos que ela vem de “aequi”, igual, mais a raiz de “voz”, e diz de uma igualdade de vozes enganadora, suscetível a uma dupla interpretação. Pensar essa “igualdade de vozes enganadora” a partir do encontro entre poéticas surdas e ouvintes, nos ajudou a ampliar tanto o problema da tradução, quanto os lugares dos tradutores e intérpretes nesta operação.

⁶⁷ Parte da fala realizada pelo professor e pesquisador Pedro Niemeyer Cesarino (USP), no Simpósio “Slam do Corpo – novo jeito de falar, novo jeito de ouvir”, realizado no Centro de Pesquisa e Formação do SESC, São Paulo-SP, 2015.

⁶⁸ LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007, p. 70.

⁶⁹ A profissão de tradutor e intérprete de Libras-língua portuguesa ganhou este status em 2005, com o decreto 5.626, que determinou sua formação por instituições públicas de ensino – atividade que consequentemente passou a ser também promovida por instituições privadas. Antes disso os profissionais eram denominados apenas “intérpretes de Libras”, como ainda hoje são chamados no uso comum, e adquiriam seus aprendizados em língua de sinais através de diversas experiências não formais. A formação é um desdobramento da oficialização da Libras (2002) e da lei da acessibilidade (2000) e tem como principal objetivo a promoção da acessibilidade dos surdos.

Uma pessoa complexa é engendrada pelo poema-performance justamente porque nesta experiência não há a reprodução de uma dinâmica de subalternidade na relação entre as línguas e de um modo de língua a outro, ou uma crença na ideia de que o surdo é incapaz. Os poetas são movidos pelo desejo de invenção de um território livre de assujeitamentos, daí ambos se afetam pelas potências que cada um carrega e pela possibilidade de habitá-las e traduzi-las. Chegar neste lugar não é simples. É o que temos visto no Slam do Corpo com a pesquisa realizada em conjunto com diversos tradutores e intérpretes de Libras-língua portuguesa; é árduo o processo de desmontar a perspectiva da língua de sinais como língua funcional que existiria apenas como ponte entre o sujeito surdo e o mundo ouvinte. Em nossos encontros, muitas vezes os intérpretes trazem seu medo de “errar”, e é comum dizerem que batalham pela acessibilidade e que são responsáveis pelos surdos entenderem “exatamente tudo” o que está sendo dito. Traduzir aqui seria então algo útil, servil, e a tradução, uma explicação sem nenhuma qualidade inventiva ou autônoma.

No simpósio que realizamos em 2015, a partir de uma provocação do antropólogo Pedro Cesarino, colocamo-nos diante da possibilidade de pensar a importância de um certo “equivoco tradutório”⁶⁶ (que não se confunde com o erro) como motor mesmo da tradução. Pedro, tateando este mal-estar comum entre os intérpretes, diz:

*A diferença é elemento do próprio real, a realidade é constituída de posições diferentes, de experiências diferentes, de sujeitos diferentes, e essa diferença é positiva e deve ser vista como o grande motor da tradução, porque existe uma diferença que se traduz, essa diferença nunca vai ser eliminada ou reduzida. Então sempre existe um potencial de equivoco entre as posições que são diferentes. O equivoco não é exatamente um erro, é um ajuste e um desajuste entre distintos jogos de linguagem, entre as distintas posições, que é inevitável.*⁶⁷

Para as diferenças se tornarem parte da operação tradutória, o tradutor indiscutivelmente precisa se colocar inteiro neste processo, e é aí que aparece o mal estar, pois eles aprenderam exatamente o contrário, já que

[...] de acordo com uma concepção corrente na prática, e também nas reflexões teóricas e críticas sobre tradução, o tradutor não devia ‘aparecer’, deixar marcas suas no texto traduzido, devendo procurar neutralizar ao máximo sua operação sobre o texto original, o qual é definido a priori como superior. Essa atitude deriva de uma visão que considera o texto original como um produto acabado, fechado, imutável, completamente imune às vicissitudes histórico-temporais a que está exposto todo produto da cultura humana.⁶⁸

Para os tradutores-intérpretes que participavam do simpósio, a (auto) permissão ao equivoco parecia provocar um desmoronamento nos postulados sólidos de sua prática, o que os levava à sensação de “perder o chão”. Pois até aquele momento acreditavam que deveriam, como tradutores, “promover a acessibilidade dos surdos”⁶⁹, enquanto determinação, e isso, fomos juntos entendendo, é algo fundamentalmente unilateral.

Quando abrimos a palavra “acesso” e percebemos que os mundos podem se acessar mutuamente e que nos interessa mais produzir e gestar coisas entre os mundos, pensando novos mundos, as diferenças e o equívoco passam a nos oferecer, sem dúvida, um terreno livre para experimentos. Então, antes, precisamos chegar juntos nesta noção de acesso que nos interessa, retirando-nos do lugar assistencialista tão bem pontuado pelo professor Rodrigo Rosso, uma vez que, da perspectiva do intérprete, repensar o acesso é ir de encontro ao equívoco como matéria e motor da tradução. Foi essa percepção que nos levou a criar, em abril de 2017, o Curso de Tradução e Transcrição da Poesia em Libras, aberto a tradutores-intérpretes e estudantes de Libras interessados no problema da tradução.

O fio que desenhamos para o curso começou com um olhar micropolítico para o que, afinal, pode ser o acesso e a acessibilidade. Na primeira aula, a fonoaudióloga e pesquisadora convidada Vera Mendes entrou neste assunto nos lembrando de que existe um lugar técnico e de rigor linguístico no trabalho do tradutor e intérprete, mas que, neste espaço que abrimos a partir da poesia, o convite é muito mais para que cada um possa acessar a si mesmo, trazendo para a tradução aquilo que lhe afeta, as perturbações produzidas pela diferença (surdo/não surdo), traduzindo também o que as poéticas surdas produzem em seus corpos, ou seja, tatear as diferenças, procurando aí um lugar produtivo e criador que dá passagem para algo que se instala entre os mundos.

O que alguns dos participantes nos diziam é que sua prática profissional é tão normativa, seus movimentos corporais e vocais são tão calculados que se abrir para um duplo-acesso era “esquecer tudo que tinham aprendido até então”. E foi importante instaurar no curso um espaço de liberdade, com o cuidado de não romper com cada um e com cada experiência.

Neste curso, tivemos a oportunidade de nos encontrar mais uma vez com Pedro Cesarino que, ao ser convidado para participar de uma das aulas, trouxe-nos a melancolia como disparador para pensar este mal-estar recorrente entre os tradutores, desdobrada a partir do pensamento de Suzana Kampff Lages. Se, por um lado, a história da tradução reiterou um lugar absolutamente dócil para o tradutor, que deveria se satisfazer com seu emprego técnico e útil sem emitir opiniões ou produzir invenções, por outro, sempre lhes foi exigido um domínio sobre-humano de conteúdos culturais, conceituais e linguísticos. Em relação aos tradutores-intérpretes de Libras-língua portuguesa, soma-se a isso um olhar colonizador que os enxerga como “primos pobres” dos tradutores, os que operam o trânsito entre uma língua “nobre”, oral, e outra “gestual”, supostamente deficiente, desimportante e desinteressante. Ele tem, assim, um papel recorrentemente desconfortável, e ainda sofre a “[...] lógica melancólica da reflexão tradicional sobre a tradução depreciar não apenas a atividade e o produto da tradução, como também a pessoa do tradutor.”⁷⁰

Essa sensação de estar entre a sujeição, a exigência de um conhecimento absoluto do outro e a realização de um trabalho “pouco nobre” é o que põe a melancolia em operação, gerando uma resistência em brincar com as línguas, em se autorizar a ter suas diferenças como matérias plásticas, reforçando um endurecimento paralisante do corpo e da voz do tradutor. Tratar deste mal-estar como um afeto comum deu aos participantes a possibilidade de serem vistos, percebidos. E, nos encontros que se seguiram, propusemos exercícios que propiciassem encontros criadores entre Libras e língua portuguesa a partir da poesia, explorando qualidades do corpo, da voz, do ritmo, convidando todos a saírem dos lugares enrijecidos pela melancolia, buscando outros lugares ainda sem nome.

Afinal, como ser um tradutor e intérprete de uma língua corporal e visual como a Libras, sem corpo? Ou empregando um corpo controlado, escondido em um canto mal iluminado dos palcos, das salas, apenas visível socialmente em um quadradinho na tela da TV? Muitos tradutores-intérpretes, ao se depararem com a tradução simultânea de poesias apresentadas no Slam do Corpo, também evidenciam uma dificuldade em “fazer a voz” dos surdos, ou seja, traduzir para a língua portuguesa um poema realizado em

⁷⁰ LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007, p. 65 e 68.

Libras por um enunciador surdo. Retomando a ideia de “acesso”, se o tradutor e intérprete é apenas alguém útil para acessibilizar espaços e eventos, é esperado que eles tenham muito mais treino em traduzir palestras, aulas e peças de teatro da língua portuguesa para Libras do que o contrário, o que nos revela que o palestrante, o professor e o ator quase nunca são surdos. Mas se o tradutor-intérprete não pode ter corpo e não pode ter voz, o que lhe sobra? Um corpo sem voz, uma voz sem corpo.

Combater este pensamento instaurado nos espaços, nas relações, nas formas de vínculo, é uma batalha que se faz necessária para os surdos, quando reclamam sua língua, e para os intérpretes-poetas, *transcriadores*, quando reclamam um corpo e uma voz. Assim, acreditamos que os beijos de línguas também possibilitam uma ampliação das línguas e dos mundos, o acessar forças ainda desconhecidas, elas mesmas antídotos para esta lógica imposta, promovendo, conseqüentemente, cura para a melancolia do tradutor submetido a esta perspectiva. A *transcrição*, legado do movimento concretista e de sua “poética da destruição”⁷¹, abre o trânsito por um terreno mestiço, composto de elementos de um mundo e de outro, produzindo uma voz singular. Isso aparece com força no processo criativo aqui descrito, percorrido pelos poetas Amanda, Leonardo e Catharine. Como já foi mencionado antes, Amanda não é a única tradutora, todos operam a tradução, que põe em marcha essa mestiçagem.

A voz singular que se engendra no acontecimento da performance poética, “composta de qualidades materiais [...] e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro”⁷², não é a voz de um ou de outro, não é a língua de um ou de outro, é a interlíngua que vemos e ouvimos quando estamos diante do poema, seu ritmo, seu tônus, a experimentação de uma poética insubmissa, uma voz que nos coloca diante de um jogo das línguas e das suas potências, diferenças, dúvidas, não saberes, discordâncias, roubos, disputas. Tudo pode acontecer.

Temos notado que, para os poetas surdos, pensar o que podem ser métricas, rimas, metáforas, neologismos e expressões poéticas em Libras têm sido um desafio e um caminho potente para dar passagem à performatividade de sua língua; e a importância disso se dá também na ruptura do que Leonardo reconhece como uma “concretude na forma de expressão dos surdos”, percebida por ele no pouco uso que a língua faz de recursos metafóricos, o que não se explica por uma incapacidade inerente à língua, como se afirmou por séculos, mas pelas dificuldades que encontrou e ainda encontra em ter sua existência plenamente garantida.

Ao mesmo tempo, para os poetas-performers não surdos, descobrir a gramática do espaço, do corpo e das expressões faciais, o uso do tempo, dos sons corporais e vocais, como elementos estruturais de uma língua, tem sido inspirador para as experiências tridimensionais com a palavra, “Nota-se, nas apresentações dos *slammers*, um trabalho artesanal que realizam com a palavra, que se torna uma ‘palavra visível’, e tratada como um pedaço de barro ou de madeira, modelada, talhada, pintada com cores, em meio a recursos de velocidades, intensidades, repetições, densidades, timbres e ‘marcadores de oralidade’, e organizada para materializar o que não está presente e que os poetas desejam presentificar para o público.”⁷³

Este *dever das línguas* impulsionado pela poesia esboça um espaço expressivo independente da normalidade, em que já não se quer um pedacinho dentro do modelo vigente. Um espaço distinto da janelinha de Libras na TV, das igrejas evangélicas com seus intérpretes, das praças de alimentação dos *shoppings* (assim como os cultos, tradicionais pontos de encontro de jovens surdos) e das contrapartidas acessíveis garantidas pela lei da acessibilidade (Lei nº 10.098 de 2000), definidas em 500 caracteres nos projetos culturais inscritos em editais públicos. O que se desdobra desta experiência é uma desestabilização dos corpos e do corpo social, do que está pré-determinado, porque interrompe-se a reprodução deste lugar de exceção destinado ao surdo a ao tradutor e intérprete de Libras-língua portuguesa e possibilita-se a produção de uma diferença.

⁷¹ LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*, op. cit., 2007, p. 90.

⁷² ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*, op. cit., p. 62.

⁷³ D’ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 115.



104 A escrita não é mais propriedade exclusiva dos ouvintes; a escrita tampouco é apenas o que entendemos por escrita alfabética; escrever passa a ser território comum de livre uso, múltiplo em possibilidades; cria-se linguagem a partir do encontro entre mundos; os sinais visuais-espaciais vampirizam a Libras alargando sua própria pele, retirando-a de uma subserviência à língua dominante. “Por isso”, Leonardo afirma, “é tão importante este espaço que criamos, que é um espaço de conexão profunda entre a poesia e a Libras, que amplia a própria língua e o ser surdo.”

O acontecimento não é da ordem da utilidade linguística, não vemos mais uma língua servindo a outra para dar acesso ou informar. Não existe pressa, nem eficiência. Existe uma renovação (*make it new*) das línguas em jogo. Existe uma forma emancipada



de pensamento – pensar no balanço entre línguas e mundos. Existe a invenção de outros lugares de fala, não esgotados pelos códigos hegemônicos. Existe uma vontade de traduzir que vem do desejo de assumir os perigos do encontro, de experimentar a própria voz arrastada pela singularidade de uma outra forma de dizer e de existir. Uma vontade anti-melancólica.

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



Carta aos poetas

São Paulo | março de 2017

[...] querem fazer nossa marcha inaudível e assim fomos obrigados a tramar o nosso futuro sussurrando. E de tanto gritar, não nos ouvem falar. Somos a soma, somos mulheres na rua, somos a cota preta, somos a bolsa que a sua família classe média odeia. Estamos acima da média, marchando lado a lado, com short curto, com cabelo black, nos cargos públicos, exigindo a nossa parte. Da população, somos mais da metade. A cada dia redescobrimos o nosso orgulho, empunhamos os braços e anunciamos: já fizemos muitos minutos de silêncio. Agora serão gerações e gerações de barulho!

Luz Ribeiro

Caros poetas,

Em dezembro do ano passado, acompanhei as eliminatórias e a final do 3º SlamBR⁷⁴, terreno de uma poesia de urgência, da *palavra em estado de lança*, como diz a poeta Luiza Romão. Em tempos sombrios como estes que vivemos, as palavras agonizam roucas, afônicas e esvaziam-se; mas ali não, ali elas puderam respirar, plenas e íntegras.

Concordo com quem diz que os saraus e *Slams* ocupam a poesia e a tomam para si – a poesia, a escrita, a fala, a literatura, o livro. Mas a poesia não pertence e nem se reduz a um gênero, e o corpo é devolvido às palavras. Acontece então uma poesia-performance da vida mesma, daquilo que, por estar vivo, se instala no mundo como barulho, produzindo uma desordem inevitável.

Este ato de ocupar e libertar palavras é como uma onda, um fluxo conector: quando se instaura, vai contagiando falas, convocando vozes, criando uma rede feita da aliança entre elas, vai invocando, inclusive, o aparecimento de povos que faltam, que ainda não existem⁷⁵. Todo *Slam* é um levante.

Na última noite do SlamBR, senti isso intensamente, ainda que muitos não conheçam o percurso que nos levou ao Slam do Corpo, ainda que muitos não saibam sobre a violência que se reproduz sobre o corpo surdo, ali se instaurou um lugar que avizinhou histórias e vidas, que aproximou gente.

Claro, essa força conectora não é novidade para quem participa, organiza e pulsa nesses espaços. Mas talvez seja desconhecida a nossa trajetória, este chamado singular da palavra-surda que permitiu que a língua de sinais estivesse ali tão à vontade e barulhenta, com seus gestos e ruídos.

Naquele auditório lotado de gente, me sentei entre a Joana, que coordena o Corposinalizante comigo, e o Leonardo, *slammaster* (apresentador) do Slam do Corpo. Nas fileiras atrás de nós se acomodaram dezenas de surdos interessados na dupla do Slam do Corpo que atravessou as eliminatórias com poetas de vários estados do país e chegou à final. A presença surda era gritante.

Lembrei-me de quando encontrei com este povo pela primeira vez. Meu corpo ficava nauseado no esforço de olhar e acompanhar tantos movimentos no espaço, encadeados num ritmo próprio, que eu não compreendia. Era uma vertigem. Nesta relação, fui sendo convocada a reconhecer em mim as ausências e presenças do corpo nos meus modos de palavra. Simultaneamente, fui percebendo que este contágio permitiu que eu e Joana pudéssemos levar um pensamento mais performático para outras ações artísticas que já desenvolvíamos. E conforme fui aprendendo a me comunicar em sinais, apesar de ainda hoje não ser fluente como eu gostaria, esta forma de língua foi me constituindo – às vezes me pego sozinha construindo pensamentos visuais pela casa.

A radicalidade que o poeta surdo tem trazido para esse jogo, os modos singulares como sua poesia nasce e se expande pelo corpo, é uma ocupação nessa ocupação; um pisar nessa terra a um só tempo ocupada e liberta para se fazer escutar, se fazer ver, existir. Existir pela própria voz. E, existindo, poder se inventar.

As línguas de sinais foram e ainda são reiteradamente afirmadas como lentas e pobres linguisticamente. Muitas vezes, ouvi que, por serem exatas, não permitem pensamento abstrato e imaginativo, mas elas têm um modo singular de conectar corpo, espaço, tempo e pensamento. Estudiosos, como William C. Stokoe⁷⁶, afirmam que o pensamento surdo é “cinemático”, já que a língua de sinais não é linear, mas multidimensional, e faz “cortes de uma visão normal para um close-up e assim por diante, incluindo até mesmo cenas de *flashback* e *flashforward*, exatamente como se faz na montagem de um filme”⁷⁷.

Se a poesia gagueja, sussurra, grita, corta e amplia a língua, não seria diferente com estas línguas espaciais-visuais. Se “o pensamento poético é a maneira particular pela qual um sujeito transforma, inventando-se, os modos de significar, de pensar, de compreender, de ler, de ver – de viver na linguagem”⁷⁸, não seria diferente com o pensamento poético produzido pela poesia e palavra-surda. Criar poesia em sinais é uma forma de existir pela língua e, por meio dela, expandir as possibilidades de uma vida.

⁷⁴ Para o leitor eventual que desconhece, o SlamBR é um evento nacional e anual, do qual participam os vencedores dos Slams espalhados pelo país. Cada Slam regional realiza algumas batalhas ao longo do ano e de cada uma delas sai um vencedor. No final da temporada estes poetas disputam entre si a vaga para representar sua comunidade no SlamBR. O poeta vencedor representa o Brasil na *Coupe du Mounde de Poesie Slam* (Copa do Mundo de Slam) que acontece anualmente, em Paris, na França.

⁷⁵ Elaboração a partir de Gilles Deleuze, para quem “Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe”. DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tr. br. José Marcos Macedo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27/06/1999.

⁷⁶ Stokoe foi professor da Gallaudet University (Washington/EUA), fundada em 1864 com o nome de *Columbia Institution for the Deaf and the Blind*, Gallaudet foi a primeira instituição de ensino superior para surdos no mundo.

⁷⁷ STOKOE, William C. *Syntactic dimensionality: language in four dimensions*, 1979 apud SACKS, Oliver. *Vendo Vozes, uma viagem ao mundo dos surdos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 101.

⁷⁸ MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 37.

As poesias em sinais afirmam essa língua como matéria plástica e poética e nos permitem ver as palavras faladas (*spoken word*) na medida em que a poesia não se reduz à dicotomia “oral/escrito”, tornando-se mais do que aquilo que é captado pelo ouvido. E não importa se pela palavra surda, pela palavra ouvinte ou se por um *beijo de línguas*: neste jogo, a poesia está no corpo, no ritmo, na respiração, é a voz manifesta em toda sua potência.

Em 2011, em um dos encontros do Corposinalizante, lemos juntos uma matéria de jornal que falava sobre os saraus periféricos como um movimento dos “poetas que pulam para fora da página”⁷⁹, que espacializam a poesia a partir da fusão de várias linguagens em um mesmo ambiente. Aquele texto nos instigou. E foi o desejo de experimentar e aprofundar uma poesia multidimensional, a partir da língua de sinais, que nos levou aos saraus e *Slams* da cidade.

Em 2012, fomos pela primeira vez ao ZAP!SLAM (coordenado pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – Teatro Hip-Hop), batalha que acontecia a partir das seguintes regras: poemas autorais e de até três minutos, nada de acompanhamentos musicais, adereços ou objetos de cena.

⁷⁹ Márcio Aquiles. Novos poetas “pulam para fora da página”. *Folha de S. Paulo*, 17 de setembro de 2011. Caderno Folha Ilustrada.



Era inédita a presença dos poetas surdos naquele campo de batalha. E igualmente inédita a presença da intérprete de Libras, que se posicionou no palco para traduzir os poemas. Mas, como as regras diziam que no palco só cabia o poeta, desprovido de elementos adicionais, a intérprete tornou-se um problema. Explicamos que a Libras era uma língua e não um adereço, e que a presença da intérprete permitiria que ouvintes enxergassem a língua de sinais e que os surdos acompanhassem as performances poéticas. Transferida para o canto, a língua de sinais se escondia e os surdos só olhariam para a intérprete – o que, afinal, aconteceu.

Alguns poetas reagiram a favor da presença da língua de sinais no palco. Daniel Minchoni, idealizador do Sarau do Burro e do Menor Slam do Mundo, nos disse que ver seus poemas traduzidos simultaneamente para Libras mudou sua performance, deu-lhe novos elementos para criar.

Roberta Estrela D’Alva, *slammaster*, não estava presente, e a noite foi conduzida por outros integrantes do Núcleo. Roberta se encontrava nos Estados Unidos, pesquisando a cena cultural das batalhas de poesia, ocasião em que entrevistou Marc K. Smith, inventor do Slam. Ao escutar sobre a intervenção surda no ZAPI, Smith disse que a matéria primordial de um Slam é sua comunidade e não suas regras. Assim, se *slammers* surdos passam a integrar uma comunidade, novas regras precisam ser criadas com eles.

A partir daí, iniciamos uma conversa com o Núcleo Bartolomeu e com Daniel Minchoni, interessada na mudança das regras, na conexão entre as línguas, na invenção de novas formas de presença para o intérprete de Libras no palco. E passamos a desejar juntos uma batalha de poesias que partisse da fricção de mundos, do encontro entre surdos e ouvintes, dessa coisa que é a voz – e “creio ser razoável dizer que a voz é uma coisa” que nos exige “ultrapassar amplamente o domínio vocal propriamente dito”⁸⁰.

Já foi o tempo em que uma criança surda era morta por não ser “normal”, em que surdos eram amarrados em cadeiras escolares porque sua língua era proibida, em que eram considerados limitados intelectualmente (*deaf and dumb*) e, por isso, proibidos de se casarem, serem cidadãos. Mas as situações se atualizam ao longo da história, ganham novas caras e nomes e a luta surda pelo acesso à cidade ainda passa pela urgência de romper com este processo.

E o que aconteceu em dezembro passado no SlamBR, e pouco a pouco vem acontecendo em outros Slams, é o acesso se manifestando naquilo que pode de mais amplo. Não se trata de os poetas ouvintes ajudarem os poetas surdos e lhes dar voz ou vez ou lugar. O acesso se instaura como um contágio de mão dupla, a partir desta ocupação, da invenção deste espaço comum, não é uma força unilateral. Todos se movem a partir da poesia surda, todos saem do lugar. Cada palavra, surda ou ouvinte, cada “corpo-voz”, abre um mundo possível, e é no encontro (tenso e muitas vezes difícil) com esses mundos que podemos nos manter em movimento.

Na última noite do SlamBR, um grupo de cinco intérpretes⁸¹ de Libras começou uma movimentação que parecia uma dança. De tempos em tempos, uma subia no palco e a outra descia, ambas imbuídas do desafio de traduzir para sinais o que era dito em língua portuguesa. Até aí, nada aparentemente extraordinário, já que cada vez mais temos visto intérpretes em espaços e eventos culturais. Mas para nós que, em 2012, brigávamos por essa presença nos espaços da palavra falada, era uma conquista. E para olhos mais atentos e corpos mais abertos, era evidente a potência performática delas. Acho graça quando me lembro de como alguns poetas foram se movimentando com aquela presença. Sabe quando os passos do outro entram nos nossos e passamos a dançar juntos, mesmo estando cada um em uma ponta da pista?

Vocês que levam a poesia para os bares, praças, ruas, teatros, garagens, espaços independentes de cultura e outros nem tão independentes, podem ter se surpreendido ao ver as performances poéticas ganhando um “duplo” naquele círculo acostumado com uma única língua e modo de língua. O palco não era mais lugar para apenas um corpo. Com microfone, megafone, no grito, estes espaços se fazem quase sempre com o poeta e seu poema. Um corpo e sua performance. Ali não, eram sempre dois. Duas. Porque as intérpretes-poetas eram todas mulheres e mais da metade das performances poéticas foram apresentadas por mulheres (aquela foi uma noite das mulheres, das mulheres negras, surdas, das poetas). Da perspectiva da plateia, já que, “complementarmente, tudo se passa como se o corpo do receptor se movesse de forma sincrônica durante a recepção da palavra, da mesma maneira que o locutor que a emite”⁸², posso dizer que era nítido o quanto se produzia ali uma composição potente. Poetas exploravam todos os elementos disponíveis – tonalidades de voz, movimentos de corpo, ritmo, uso do espaço – e estes elementos eram traduzidos a partir de um outro repertório corporal, rítmico, espacial, visual, acoplado ao inicial, ampliando o poema. A tradução era um outro pedaço daquele corpo.

Sempre de mãos dadas com essa potência surda, cada poema apresentado nos arrastava para urgências arrebatadoras; *não tem massagem na mensagem*, como diz o Slam Resistência. Cada poema, nele mesmo uma tradução de um mundo, ganhava novas traduções, novos mundos. Tudo se ampliava.

⁸⁰ ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*, op. cit., p. 62.

⁸¹ Erika Mota, Lívia Vilas Boas, Carolina Fomin, Naiane Olah e Thalita Passos são intérpretes-poetas que participam do processo de pesquisa do Slam do Corpo, no qual temos buscado praticar o problema da tradução a partir de um impulso não “melancólico” – termo usado pelo antropólogo Pedro Cesarino para se referir ao tradutor que se esvazia de potência não se assumindo ele mesmo como criador. O trabalho de um intérprete-poeta, como pensamos, inclui transitar pela poética do “outro” e pelos afetos desta poética em seu corpo e responder a este movimento de modo livre e expressivo.

⁸² ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*, op. cit., p. 147.



**SOMOS
MULHERES
NEGRAS
LINDAS**

Quando Catharine Moreira e Cauê Gouveia subiram no palco (única dupla junto com outros cinco poetas finalistas) foi uma festa. A comunidade surda em pé, celebrando os poetas com os braços erguidos e as mãos vibrando, contagiou aquele mundaréu de gente. O *Slam* não apenas tornou-se acessível para o público surdo, mas abriu-se para a palavra surda, para os afetos da sua voz.

No final da noite, algumas pessoas comentaram que os dois já nem pareciam mais uma dupla, as performances tem conseguido uma tal força coreográfica que, por vezes, criam um corpo único. Essa dança entre o surdo e o ouvinte, essa coreografia de vozes é o que chamamos *beijo de línguas*, nossa principal matéria de pesquisa.

No Slam do Corpo, as duplas de poetas tornam-se a possibilidade de um encontro que alarga, e não anula uma existência para submetê-la a um modo único de vida. O surdo liga-se ao ouvinte, o ouvinte liga-se ao surdo, a língua de sinais e fala se juntam, o aparelho auditivo liga-se ao microfone e tudo desenha uma complicação que instiga, provoca e abre a língua de sinais para o mundo como força plena, não como um método para se chegar a um modo de pensamento maior, melhor, superior.

Instaura-se aí uma poética do entre⁸³, elementos da palavra-surda entram no corpo do ouvinte e vice-versa, e é isso o que tem nos interessado estudar nos encontros que promovemos entre poetas. Se a poesia no *Slam* é expressão de uma voz da urgência e, para isso, cada poeta experimenta uma infinidade de possibilidades textuais, corporais, rítmicas para achar seu “melhor dizer”, no Slam do Corpo essa busca se faz a dois. Como diz nosso poema de abertura, “É preciso deixar a língua do outro passear pela sua, descobrir o palato, o céu da boca, o toque, o tempo, aroma, sabor, a trama, a pulsão. Como o desejo se manifesta.”

E cada dupla tem encontrado uma maneira diferente de se entregar para este beijo. Algumas vezes, o poeta ouvinte apresenta um texto sobre o qual vão se debruçar até encontrar os sinais que captem sua força. Neste processo, o texto precisa ser compreendido em toda a sua complexidade, suas metáforas, ironias, rimas, conceitos. A versão em sinais envolve pensar e criar uma série de coisas, por exemplo, como rimar com o corpo.

Noutras situações o poeta surdo apresenta um poema criado em língua de sinais. Neste caso, ambos devem mergulhar juntos nas imagens corporais e em suas qualidades (uso do tempo, do espaço, do ritmo etc.) para encontrar sua versão falada e escrita. É comum também que um poeta surdo, que tenha intimidade com a escrita alfabética, crie um poema nas duas línguas ao mesmo tempo, Libras e português escrito. Neste caso, a dupla trabalha sobre as duas versões, buscando as soluções mais potentes de uma e de outra para achar sua performance poética.

Alguns dizem que o *Slam* é o esporte da palavra, onde ela é exercitada até chegar a sua melhor forma – forma aqui entendida como força, potência disruptiva. Guimarães Rosa disse da língua, certa vez, em carta de 1947 endereçada a Vicente Guimarães, que “é preciso distendê-la, destorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores. E é preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas”⁸⁴. Para nós, este tem sido um espaço circulatório, criador, interventivo. Arena onde descobrimos novos músculos, células e formas de pensamento.

Meu desejo, ao escrever para vocês, é abrir este processo, compartilhar um tanto dos nossos passos até aqui, e enviar a imensidão que mora em tudo isso. Não precisam responder, mas saibam que estão mais do que convidados a fazê-lo.

Beijos, Cibele

⁸³ Essa expressão foi utilizada por Amálio Pinheiro durante uma conversa que tivemos a grata oportunidade de fazer, em março de 2017.

⁸⁴ GUIMARÃES, Vicente. *Joãozito: a infância de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 132.

Pequeno Manual da Cultura Surda

Catharine Moreira e Cauê Gouveia

I.
A palavra é surdo
Não surdo-mudo
Mudo não tem voz
Surdo tem voz, mais de uma, aliás,
se você duvida, deixa ela gritar no seu ouvido.

II.
Libras é uma língua completa
com gramática e tudo.
E sinais não são mímica – como o jogo Imagem e Ação – não!
Não é gesto – como “o banheiro é pra lá”.
Sinais podem significar palavras,
mas também podem representar estados emocionais
que deixam a palavra “saudade” no chinelo.
Quer ver? Saudade...

III.
Cada surdo é único e a surdez pode ter vários tipos.
Não adianta falar mais alto, mas falando devagar é mais fácil entender.
E não, não, não existe milagre, varinha de condão,
“Porque essa surda não põe um aparelho
ou faz um implante para ouvir logo?”
Todos os procedimentos que buscam “normalizar” uma pessoa
envolvem dor, custo, risco.
Envolve dizer: “você está errada.
Existe um padrão certo e você não se encaixa”.
Quer aprender outro sinal? Opressão!

IV.
O surdo não tem audição, mas tem escuta.
Quando uma surda conversa com você ela olha para sua cara,
ela deixa o celular de lado, a TV de lado.
Não tem conversa paralela,
ou você está aqui ou em outro lugar.
Quando sua família e a maioria das pessoas ao seu redor não fala sua língua,
você aprende a dar atenção para a conversa.
Quer aprender um sinal? Comunicação.

V.
Um surdo pode ser esperto, devagar, legal, chato, tímido, bravo,
homem, mulher, nenhuma das alternativas, todas as alternativas.
Igual a uma... pessoa, sabe?
Você se sente diferente demais e o outro te assusta, te incomoda?
Quer aprender algo?
Empatia
Empatia
Empatia

por Daniel Minchoni

Querida comunidade surda e slammeira,

Assim como Oliver Sacks, cada vez mais me dou conta que minha indisciplina para o estudo contínuo de línguas, dado que vivo me apaixonando por novas e traindo as antigas (muitas vezes com uma “ex” recorrente, a língua portuguesa – ou seria mais justo dizer, brasileira mesmo, que é com quem eu traio também a portuguesa), tem sido uma pedra no meu caminho. Contudo posso falar como ignorante, ou mestre ignorante se me couber um exagero, de tudo que tenho visto e aprendido com o Slam do Corpo e com o grupo Corposinalizante, em especial desde o fatídico dia em que os vi no ZAP!Slam. Fato, tenho que aprender Libras.

Primeiro, é importante que se diga que minha poesia é bastante oral, utiliza muito de referências da cultura oral, sonoridades e afins. E, partindo disso, desde a minha primeira relação, até hoje, me sinto bastante espinhudo no Slam do Corpo e sempre tenho que lidar com essa questão, do que é excludente ou não na minha poesia. Na primeira noite, no ZAP!Slam, eu queria ser entendido por aquela comunidade que estava ali me apresentando algo extremamente novo, e, para tanto, mudei toda minha linha de pensamento de poemas, que eu julguei que seriam dificilmente interpretados, já que eram bastante sonoros, para poemas mais compreensíveis e imagéticos. Esse primeiro esforço, na minha cabeça, inicialmente me soou inclusivo e justo. Motivo de louros e confetes pra constar nas minhas avaliações de final de ano do papai-noel. Com maior relação com a comunidade, fui percebendo como foi idiota essa escolha, e mesmo sendo generosa, propunha uma diferenciação inclusiva, arrogante e cheia de soberba. Desde então, o meu desafio tem sido com as intérpretes. Eu não facilito, pois a comunidade tem uma impressionante capacidade de assimilação de sons, pela visualidade dos ritmos ou das performances. Acreditem, existem surdos que escutam melhor do que nós. Fato.

Bom, feito a mea-culpa da minha ignorância, posso dizer que escrevo do lugar de um leigo em Libras, de um estudante da língua portuguesa, mas de uma pessoa muito interessada nessa língua mestiça oriunda das conexões entre surdos e ouvintes. Poderíamos até batizá-la de *librês* ou *portubrás*, uma espécie de portunhol selvagem⁸⁵, com todas as suas particularidades. E me encanto cada vez mais com as pesquisas desenvolvidas com essa comunidade. Com ela, passei a repensar a importância das imagens nos poemas, das rimas, do ritmo, novas estruturas de pensamento e tantas outras possibilidades na poética.

Recortando ainda mais, sobre a participação Slam do Corpo no SlamBr e os desdobramentos que derivam da carta proposta pela pesquisadora e parceira de *Slam*, Cibele Lucena, posso dizer que o Slam do Corpo ainda vai quebrar muitos paradigmas no *Slam* nacional e mundial. Desde o mais básico, com a inserção de duas pessoas em cena como expressão de uma única voz (poeta surdo e ouvinte como corpo-único, como bem descrito pela autora sobre as performances tanto da dupla Catharine-Cauê como de Amanda-Leonardo, Leonardo-Cauê, Leonardo-Amanda, Amanda-Catharine) até os mais complexos, como a construção de um mundo onde as diferenças sejam exaltadas como possibilidade da diversidade e, especialmente, convivência conflituosa, mas não violenta, das divergências que essas relações suscitam.

O *Slam* tem seus pontos polêmicos na competitividade, seja para o positivo quanto para o negativo. Se a competição faz com que as pessoas se esforcem pra apresentar seu melhor texto, da melhor forma possível, a competitividade exacerbada é uma máquina de moer gente, presente nas estruturas que os próprios poetas questionam em seus poemas apresentados no *Slam*. Meritocracia, sociedade de consumo, produtos de consumo cultural com prazo de validade e até mesmo uma “inteligência emocional” que aplica outros elementos, que não poéticos, no contexto da poesia são alguns dos valores deturpados que podem ser presenciados num Slam, quando levado mais a sério do que o é, uma brincadeira.

⁸⁵ Movimento cunhado pelo poeta Douglas Diegues.

Essa ideia de que o *Slam* é um esporte da poesia eu refuto, por considerar que o esporte, ao pé da letra, é objetivo, como, por exemplo, uma corrida de 100m, quem correr mais será sempre o vencedor, não cabe a um júri definir quem é o vencedor. Dessa forma, mesmo “esportes” que são abalizados por júris deveriam ser considerados concursos esportivos, onde a objetividade e a subjetividade atuam particularmente e nesse contexto eu enquadro o *Slam*. E provavelmente o Slam do Corpo é bastante dúbio nesse sentido, onde ele de cara já chuta uma das regras tradicionais do *Slam*, a de que o poeta deve estar sozinho. Mesmo que em cena os poetas ouvintes e surdos se tornem apenas um, esse ponto sempre abre uma discussão, que pode variar de acordo com a posição da dupla no campeonato, na boca pequena ou, em alguns casos, publicamente.

Mas deixando as picuinhas e pequenezas de lado, gostaria de ilustrar justamente a potência do encontro. E como relatou a Cibele, o *frisson* e interesse que causou nas duas comunidades. Se pra comunidade surda, que é bem mais tolerante com a cultura ouvinte, muitas vezes pela imposição histórica e cultural, ver a relação da dupla interessa tanto quanto ver um surdo sozinho em cena; para os ouvintes, a intensidade da relação não consegue passar batida. É, de fato, de uma beleza ver um “beijo de línguas”, e quando esse beijo envolve a Libras e também a poesia performada, é muito mais que um beijo de línguas, é um “beijo de corpos”, são os poemas-virilhabocanarizbraçopernasetudomais. Como bem definiu Cibele, na carta com a qual dialogo:

No Slam do Corpo, as duplas de poetas tornam-se a possibilidade de um encontro que alarga, e não anula uma existência para submetê-la a um modo único de vida. O surdo liga-se ao ouvinte, o ouvinte liga-se ao surdo, a língua de sinais e fala se juntam, o aparelho auditivo liga-se ao microfone e tudo desenha uma complicação que instiga, provoca e abre a língua de sinais para o mundo como força plena, não como um método para se chegar a um modo de pensamento maior, melhor, superior.

Instaura-se aí uma poética do entre⁸⁶, elementos da palavra-surda entram no corpo do ouvinte e vice-versa, e é isso o que tem nos interessado estudar nos encontros que promovemos entre poetas. Se a poesia no Slam é expressão de uma voz da urgência e, para isso, cada poeta experimenta uma infinidade de possibilidades textuais, corporais, rítmicas para achar seu “melhor dizer”, no Slam do Corpo essa busca se faz a dois. Como diz nosso poema de abertura, “É preciso deixar a língua do outro passear pela sua, descobrir o palato, o céu da boca, o toque, o tempo, aroma, sabor, a trama, a pulsão. Como o desejo se manifesta.”

No Slam do Corpo, e nessa poesia híbrida que tem se fortalecido no encontro de poetas, eu verifico um grande potencial real do que considero a persona poética. É evidente que poesia é mais que juntar palavras e construir imagens com elas, é sobretudo ver as imagens e mostrá-las com o que pode seu corpo e sua vida, sua persona poética. Esse elemento é intrínseco na criação da poesia em *Librês* ou *Portubrás*, quando a potência está pura e vibrante. Muitas vezes em estado bruto, é fato, mas plena de verdade. Muitas vezes na lapidação. Ambas com muito brilho.

Daniel Minchoni

⁸⁶ Essa expressão foi utilizada por Amálio Pinheiro durante uma conversa que tivemos a feliz oportunidade de fazer, em março de 2017.

* A comunidade surda batizou Daniel Minchoni com um sinal que em língua portuguesa poderia ser traduzido por “barbudo que grita”. Minchoni é um poeta da performance ou um performer da palavra. Ele faz acontecer um zig-zag arriscado entre palavra e corpo, sua poesia aposta no erro, no plágio, no corte, nas emergências e avessos. Criador do Sarau do Burro e do Menor Slam do Mundo, é um parceiro firme e presente na pesquisa do Slam do Corpo e coautor, com Leonardo Castilho e Érika Mota, do primeiro poema dadaísta em *Librês* (ou *portubrás*). E foi ele também quem, pela primeira vez, nomeou o encontro entre o poeta surdo e o poeta ouvinte de *beijo de línguas*.



por Roberta Estrela D'Alva

Cibol,

É isso aí. É louco ler a sua carta bem nesse momento em que também me encontro pesquisando sobre voz, e a única coisa em que consigo pensar é sobre a escuta. Na verdade, o que tenho descoberto é que o Slam, esse processo todo que está acontecendo e que a gente pensa que é sobre “ter voz”, é muito mais sobre “ter escuta”.

Tenho me incomodado muito quando em instituições, em textos, as pessoas dizem que vão “dar voz” a determinado grupo e não-sei-mais-o-que-lá. Caralho! Ninguém “dá voz”, ninguém, a preto, gay, índio, trans, mulher, periférico... As pessoas já tem voz, é só escutar. Na verdade, se trata disso mais do que tudo: escuta.

Olha no *Slam*, você vai lá falar poemas de 3 minutos e, às vezes, participa de só uma rodada! Num evento de 3, 4 horas, às vezes, você vai pra falar 3 minutos e escutar todo o resto do tempo! E escutar coisas que não necessariamente você concorda, mas que estão lá no jogo, e que não podem ser silenciadas, interrompidas ou diminuídas, como são no dia a dia! Isso é civilizatório! Isso é a prática da cidadania como nunca vista!

E nesse lance dos surdos, é isso acontecendo o tempo todo! Eu amo esse trecho do poema que cê colocou na sua carta:

IV.

O surdo não tem audição, mas tem escuta.

*Quando uma surda conversa com você ela olha para sua cara,
ela deixa o celular de lado, a TV de lado.*

*Não tem conversa paralela,
ou você está aqui ou em outro lugar.*

*Quando sua família e a maioria das pessoas ao seu redor não fala sua língua,
você aprende a dar atenção para a conversa.*

Quer aprender um sinal? Comunicação.

Isso bateu como um tijolo na minha cabeça desde o primeiro dia em que ouvi, porque resume de maneira simples a diferença entre ouvir e escutar. A gente pode estar de corpo presente e simplesmente ausente na presença de espírito mesmo, numa qualidade de presença média, opaca, frouxa... Essa convivência com os surdos fala o tempo todo pra mim dessa qualidade de presença, sabe? De escuta verdadeira, de interesse verdadeiro pelo outro. Desde que esse universo foi apresentado realmente pra mim, ele só tem mostrado como criar possibilidades dentro da impossibilidade real de comunicação. É um mundo, esse assunto.

Enfim, queria te dizer que tãmo junta, e que esse, apesar de tudo, é um momento muito lindo (por causa de tudo). Eu acho que estamos criando algo sem precedentes, que a gente vai entender mesmo lá na frente. Ou nem vai entender... e isso não tem a menor importância, porque o que importa mesmo é nos mantermos vivas, criativas e criando condições para que mais e mais pessoas se mantenham assim também.

E vâmo seguindo, que não tá fácil. Mas fácil nunca foi...

Bj e admiração, Rô.

* Roberta Estrela D’Alva é atriz-MC, integrante do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – teatro Hip-Hop, poeta, *slammer* e organizadora do ZAP!Slam, primeiro *Slam* do Brasil. Roberta tem se dedicado a uma pesquisa engajada e ativa sobre o movimento internacional de *Slam* e, principalmente, sobre sua chegada ao Brasil. Como parte desta pesquisa, para a qual seu livro *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC* é uma importante contribuição, Roberta vem circulando pelos espaços de poesia que se espalham cada vez mais pelo país, fortalecendo a construção de uma rede política e poética entre as batalhas de poesia. Uma rede que permite, cada vez mais, que o movimento construa e troque conhecimentos, se fortaleça como um coletivo composto de muitas vozes e confronte os congelamentos e estreitamentos de espaços para a cultura que a máquina do Estado tem nos empurrado.

por Maurinete Lima

Cibele,

Muito potente, este texto conta uma história que também é sua.

Pensei em duas poesias que eu tinha recitado em dupla, no caso uma com Leo e outra com Cristiane.

De *Desalinho*, poema que apresentei com Leo, lembro-me dele fazendo pelo meu corpo um verdadeiro desenho do poema.

Com Cristiane, apresentamos juntas o poema *Sinhá Rosa*. Quando ela leu o poema e no dia seguinte veio com a tradução, compreendi que ali o poema ia para um outro lugar. E no palco, era um balé com duas linguagens e línguas dizendo o mesmo texto, mas com uma autonomia que revelava Sinhá Rosa em várias dimensões: éramos duas mulheres de gerações e etnias diferentes, confluindo em dizer que o que estávamos apresentando não era performance, mas vivências diante desta mulher-história Sinhá Rosa. Depois desta experiência em dupla, passei muito tempo sem apresentar o poema, sentindo um pouco que faltava uma parte, mesmo sendo o poema de minha autoria.

É isso que eu diria a você, Cibele. Que bom que as pesquisas abrem campos de saberes e vivências que carecem de serem incluídos nesse novo mosaico social.

Parabéns baixinha mais alta que conheço.

Abraços, Mauri

* Maurinete Lima é uma pernambucana que vive em São Paulo há muitos anos. Antropóloga, poeta e ativista, está sempre engajada com as forças da vida, aliando-se com coletividades que fazem emergir desejos desobedientes. É uma das fundadoras da Frente 3 de Fevereiro, grupo que, entre 2004 e 2010, se dedicou a desenvolver pesquisas e ações diretas sobre a reprodução do racismo no Brasil atual. Nos últimos anos, Maurinete passou a escrever poesias e a circular com elas em saraus e *Slams*, território onde tem encontrado uma importante ressonância. Participa das oficinas do Slam do Corpo, experimentando compor, com poetas surdos, performances poéticas mestiças. Este ano, está lançando seu primeiro livro de poesias.

Desalinho para alinhar

Por Maurinete Lima

Transcrito para Libras por Leonardo Castilho

Desalinho tudo.
Desalinho a vida.
Desalinho o amor.
Desalinho o que parece
alinhado.
Desalinho quarto
e quartéis.
Desalinho meu cabelo
encarapinhado.
Desalinho meu novelo
de lã.
Desalinho meu carretel
de costura.
Mas custo a desalinhar
o meu querer por você.

Sinhá Rosa

Por Maurinete Lima

Transcrito para Libras por Cristiane Esteves de Andrade

Sinhá Rosa,
mulher negra, muito negra, velha, sim mas vigorosa,
que a todos afrontava
com seu afiado facão quem lhe faltava com respeito.
Não ligada a santos nem altar, e pela força do seu poder
eras Sinhá sem nunca teres sido Sinhazinha.
De dia, eras dona da cozinha onde ninguém ousava entrar
sem a tua permissão.
De noite, sentada na varanda da casa, tendo a
escuridão como aliada,
eras dona das histórias e memórias onde fadas,
príncipes e palácios
não tinham lugar.
Tuas historias, Sinhá, eram povoadas de obras
mágicas e gigantes
que seguiam os funerais daqueles que atacavam ou o
espírito
de uma astuta cabocla de nome Comadre Fulozinha.
Não confunda com
florzinha,
ora zombeteira,
ora malvada, ou
até prestimosa.
Conta a lenda
que com seus longos cabelos cortava
todos aqueles que adentravam na mata
sem lhe trazer de presente mel e fumo
que ela, Comadre, tanto gostava.
Conhecida também pelo assovio a confundir
se bem baixinho estava distante,
se bem alto estava perto.
Hoje ressoam em meus ouvidos
e abarcam na minha mente
tempos longínquos que ficaram para trás.
E vejo que esta temida senhora de nome Rosa
só queria nos transmitir, na sua oralidade,
mitos e lendas que paginam
a história dos nossos ancestrais.
E nós, crianças assustadas,
não podíamos entender que estávamos diante
da própria lenda. De nome Brasil Imperial,
a única Sinhá Rosa, sem nunca ter sido Sinhazinha!
E, tardiamente, eu, uma daquelas assustadas
rendo loas e broas a você, Sinhá Rosa

por Bobby Baq

Cibele,

Eu li a carta, achei incrível, ela traduziu muitas das coisas que eu penso e ainda estava tentando colocar em palavras. Eu tenho uma vontade enorme de pegar essa carta e espalhar por aí, para que outras pessoas conheçam o projeto e tudo isso. Eu amo duas coisas muito pontualmente, uma no começo e outra no fim. No começo, é a citação do Deleuze, que eu achei ótima. E no fim, quando você fala que o *Slam* é o “esporte da palavra”, o que me fez pensar que não é o esporte da palavra, mas o esporte da linguagem, por que a linguagem transcende a palavra. Eu ouço isso há muito tempo, que o Slam é o esporte da palavra, mas essa tua construção de ideias, essa tua elaboração que chega nesse desfecho, me fez pensar que é o esporte da linguagem e me colocou um monte de questões performáticas e inclusivas em pauta, quando penso de novo no *Slam*.

Parece-me que isso de que vocês falam, da tradução português-Libras, do que está no corpo e vai para a palavra e do que está na palavra e vai para o corpo, é também um processo que acontece internamente com qualquer pessoa que leva o poema para a cena, porque de alguma forma você também leva seu corpo e seu texto, então o poema tem que estar refletido no seu corpo. Eu já vi discrepâncias nessa tradução, tem poetas com textos muito bons, mas o corpo não diz nada e também já vi gente dando mortal no palco de uma forma gratuita, sabe? Parece-me que as duas coisas tem que estar sempre uma em função da outra, apoiando a outra, puxando a outra para frente, para que ambas tenham brilho, tanto a performance física e de linguagem corporal quanto o texto, a ponto de que as duas coisas, juntas, apareçam como uma dança. Tem que ser quase invisível para se tornar orgânico.

Enfim, gostei muito, foi uma leitura leve, com uma arquitetura sólida e ao mesmo tempo muito afetiva, a gente vê que quem escreveu está ali.

Manda vê que eu quero compartilhar o quanto antes! Vamos juntos.

Bobby Baq

* Conheci o poeta Bobby Baq em algum *Slam* ou sarau da cidade, não me lembro ao certo se foi no ZAPISLAM ou no Sarau do Burro. Depois de ouvi-lo, fui atrás de seus livros, senti vontade de ler seus textos, querendo alcançar com os olhos os desenhos das palavras. E descobri que elas têm, tanto nas páginas quanto no palco, a mesma presença. Bobby é *simples e amplexo*, como diz Daniel Minchoni. E eu concordo, ele *faz a palavra dar nó. Em nós. Em pingo d'água.*

por Amanda Lioli

Cibel,

As experiências transcriativas com vocês, pensar mãos, língua e voz não como som, mas como corpo/identidade, eu germino na vida. Ler sua carta me fez querer escrever alguma coisa de desabafo... tradutores melancólicos tendem a desabafar em gritos silenciosos...

Engraçado o que falam sobre a maresia, ora cai bem, ora é uma peste que destrói os móveis tudo. Nunca esqueço quando minha vó brigava na porta, não que tivesse com quem, só rabugentava noite afora rangendo entre as amarguras o arroz e o feijão. Dente amarelo, mão amarela, a luz do poste... E a viela terminava no muro dos contêineres do porto. Nestas noites, a maresia cheirava a sussurros de óleo...

Mas tinha vez que era silêncio de prosa, ruído de gentes marolando nas ruas e as luzes brilhando mais forte que a lua. Nestas noites, a maresia era cheia de expectativa e batia no nariz da gente cantando à peixe fresco... Sua voz cheirava tão alegre que a noite até parecia dia de festa! Nessas noites, eu gostava de deitar na areia ainda quentinha do sol, era um calor de memória recente, como a sensação do beijo de quem vai embora.

E a maresia brincava segredos nos meus cabelos, erotizava minha pele em arrepios e entoava cantos de lugares tão distantes quanto minha imaginação podia alcançar. Sua voz era doce como chupar manga do pé, salgada como mar que entra na boca do mergulho, quente como o sol do meio dia e ora gelada como aquelas brisas que te pegam de surpresa na travessia da rua. Era uma voz que acalentava os sonhos de futuro... Invisível ao olfato de quem vive certezas. Engraçado o que falam sobre a maresia...

Eu nunca fui figura de festa, preferia sempre passar rascunho à lápis, cenário de fundo, aquarela na água que dissolve. Minha língua era facilmente confundida e desdobrava em diálogos confusos. A vó me dizia perdida, o pai dizia decepcionado por não ser mais parecida com o que me queria, a mãe dizia problema e a dobradura das ideias ia criando vincos impossíveis de desfazer. Quando cortei as brigas em argumento, garganta vibrando desejo de boca que se movia... foi como saísse lenta e fraca maresia. A voz ocupou a casa e estragou os móveis. Estragou também a porta que nunca mais abriu igual, faz agora um barulho de esforço doído.

Fazer voz é conquista lenta, como pedra quebrando em areia, ora espuma batida forte de mar ventania, ora onda calma e macia. Ter voz feita é conquista doída, como caminhar na pedra quente no verão do meio dia e pisar na água fresca da praia logo em seguida. Voz não tem ou faz, é conquista nascida, como o sol que escala no céu e mergulha em noite. É noite, que escurece em medos apenas pra rasgar em horizonte um outro dia. Demorei a perceber, como desatenta a tropeçar na vida, que minha voz sou EU cantada em desafino, é curiosidade atrevida, tentativa e erro, silêncio e grito, choro e riso... é maresia.

Engraçado o que falam sobre a maresia...

Beijos, Amanda

* Amanda Lioli apareceu certa vez em um encontro do Corposinalizante no MAM-SP, interessada na Libras. Uma jovem atriz, dançarina, poeta e contadora de histórias atraída pela potência performática da língua de sinais. Nós nunca mais perdemos Amanda de vista. A contribuição que ela traz à pesquisa do grupo e às performances poéticas do Slam do Corpo é imensa. Amanda passou a criar poesias mestiças e a potencializar as produções em duplas e com o tempo, tornou-se fluente em Libras e uma tradutora intérprete de Libras-língua portuguesa que potencializa e contribui com este campo de atuação e pensamento.

por Catharine Moreira

Oi Cibe!e!

Tudo bem?

Eu fiquei de boca aberta com sua carta, com as palavras que você usou. Enquanto eu lia, senti uma emoção muito grande. Achei lindo o tema do teu mestrado, o fato de você ter escolhido falar sobre as poesias do Corposinalizante, me senti muito contemplada.

Eu, como surda, penso que a sociedade, em sua maioria, pensa que surdos não tem potência para fazer e apresentar poesia. E precisamos de muita coragem para nos colocarmos na posição de escrever uma poesia (sejamos surdos ou ouvintes), para nos incluímos nesse meio. E nós surdos temos poesia, a comunidade surda precisa se colocar, precisamos colocar nossa língua no palco.

Eu aprendi muito com o grupo Corposinalizante, me desenvolvi muito, principalmente falando em performance e em uso da língua de sinais. Isso me transformou, me fez perceber a minha voz e levá-la para a cena. Então, é importante abrir isso para a comunidade surda, para que ela possa conhecer e ampliar sua própria língua, mas também para o mundo ouvinte, para que ele possa entender e acessar nossa língua. As línguas de sinais sempre tiveram muitas barreiras, e no Slam do Corpo sinto que a poesia do mundo surdo é liberta.

Um beijão, Catharine

* Catharine Moreira é uma poeta surda que, em suas criações, experimenta com radicalidade a performatividade da língua de sinais, empregando a materialidade da língua, sua textualidade visual e espacial, até chegar a seus alargamentos. É daí que nasce seu empenho para “libertar” a poesia surda, um esforço para sair dos assujeitamentos impostos pelo modelo oralista e pelo modo ouvinte de palavra. Catharine, em dupla com o poeta Cauê Gouveia, ficou em 3º lugar no SlamBr de 2016, amplificando nacionalmente a força desta *poética do entre*, que nos mobiliza tanto.

por Luaa Gabanini

*Luaa Gabanini é atriz-MC, integrante do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – teatro Hip-Hop. Na parceria entre o Slam do Corpo e o Núcleo Bartolomeu, Luaa traz para nossos encontros a dimensão poético-política do corpo através de exercícios que exploram suas potências singulares e performáticas. Em uma de nossas oficinas, Luaa certa vez nos disse que, se estamos falando de performance, estamos falando do território da vibração do acontecimento. *E todo mundo reconhece um acontecimento, sente sua vibração, é quando o ar para.* Nas apresentações do Slam do Corpo, Luaa participa também como DJ, levando para o evento uma experiência sonora cada vez mais inquieta.

Querida Ci,

Sua carta realmente não evoca resposta, mas, sim, uma emoção das mais delicadas. Estou aqui prestes a entregar minha dissertação que empunha o título provisório: “CORPO-POLÍTICO – escritos de uma atriz-MC em uma estética de guerrilha” e fui arrebatada pela jornada narrada e pela percepção do quanto este assunto se liga diretamente a uma poética do corpo-político.

Nas artes cênicas, independente da linguagem escolhida, o corpo expressa a ação do sujeito que se manifesta “ao vivo”. Considerando, portanto, uma relação direta com um ser que respira buscando a cada segundo o sentido da existência, o *corpo* em cena passa a ser um interlocutor da vida, dos mistérios, das relações humanas, do cotidiano, da cidade e, em suas ações, percebemos suas escolhas, ele é *política* em movimento. Os surdos são corpos cênicos por essência. Não há outra maneira de lidar com a vida a não ser pelo corpo.

Assim, venho almejando nos últimos anos o ato poético de fazer algo para alguém ver. Como você diz: *Criar poesia em sinais é uma forma de existir pela língua e, por meio dela, expandir as possibilidades de uma vida*. E a vida está sendo vivida e traduzida pelos encontros, e é nesse lugar do “entre” que se manifesta a política.

Quando fiz a performance-teatral *Olhos Serrados*, meu desejo era, além de estar de olhos fechados o tempo todo (coisa que consegui experimentar), fazer todo o espetáculo falando nas duas línguas. Consegui fazer um pedaço de uma poesia e pretendo ainda estrear este trabalho, com o nome *Travessia*, e conseguir ter dinheiro para pagar esse trabalho, pois almejo o corpo se movimentando pelas Libras. Fico abismada como ainda somos arrebatados por emoções ao adentrar simplesmente no encontro, matéria prima das expressões. *É obvio Sandy e Junior, é obvio!*⁸⁷, que um surdo é um ser repleto de possibilidades como qualquer um, mas é preciso a aproximação dos corpos, a experiência compartilhada, para lembrarmos por vezes do princípio das coisas. Sempre que fazemos as oficinas, ou mesmo o Slam do Corpo, saio mexida, pois se trata de corpo presente em ação de presença. É realmente uma aula de humanidade e de encontro. E essa *matéria plástica e poética que nos permite ver as palavras faladas (spoken word)* se manifesta pelos corpos que estão a cada segundo buscando esse encontro.

Sempre que dou aula de corpo, lembro que somos tridimensionais no espaço, e adorei a expansão para *multidimensional*, trazida pela língua de sinais. Existe um aspecto sobre o qual não saberia discorrer, mas que me chama sempre muita atenção, que é o tipo de vibração que o Slam do Corpo tem. Não sei explicar, parece não haver mau humor no mundo. São, no geral, corpos muito flexíveis e com um tipo de alegria contagiante. Pode ser um aspecto de superação, mas o resultado é uma doçura no ar, nos olhares e nos toques. E quando vem o momento de se comunicar, o corpo dilata e um tônus e uma agilidade nos surpreendem e, sim, é uma dança, coreografada pela vontade de dizer e de ser.

E vou dormir com essa: rimar com o corpo?

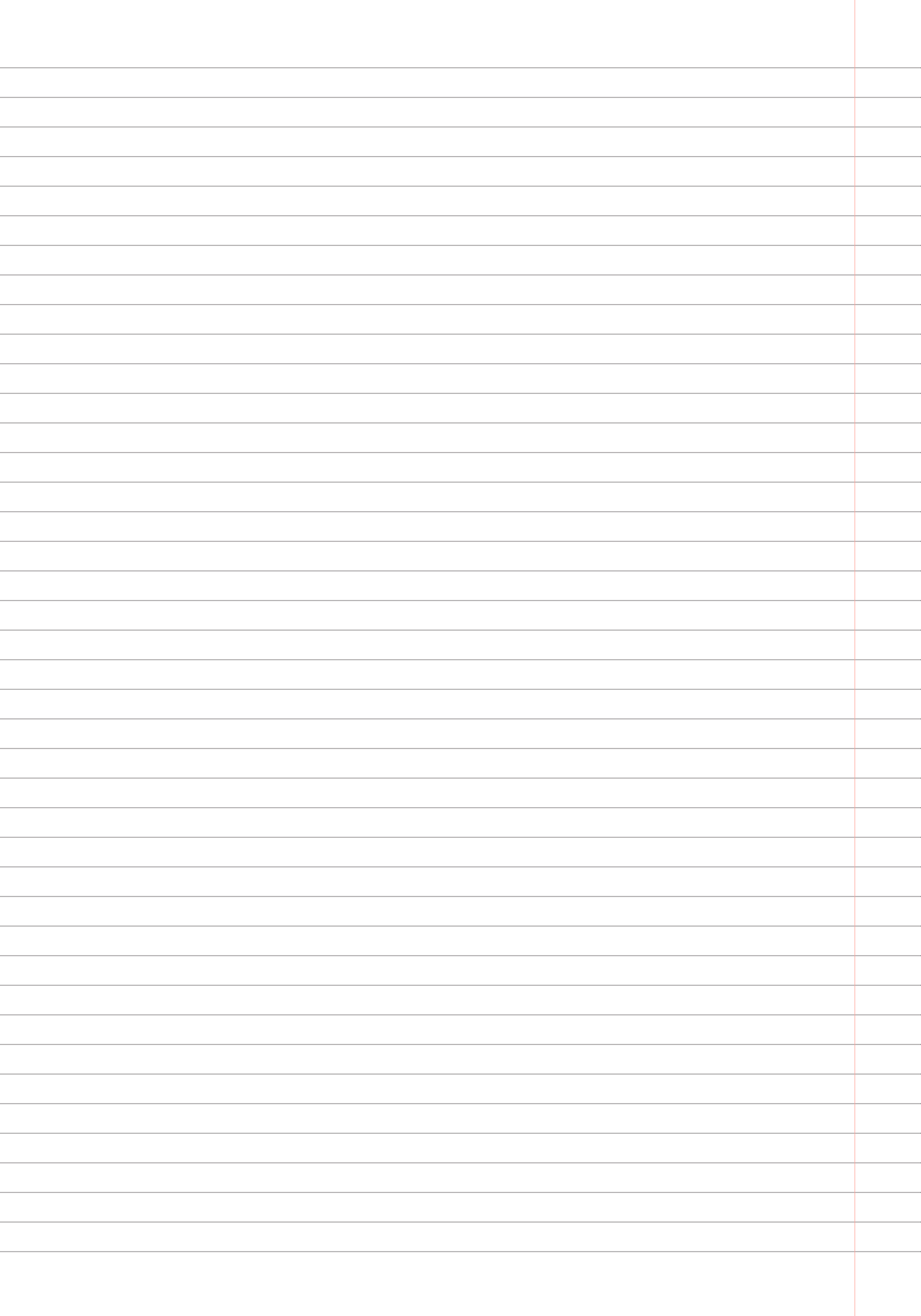
Não sei se ajudo com essa confusão de impressões, mas me desorganizei um pouco ao reconhecer esse caminho de gentes e de maneiras de existir e coexistir e resistir no mundo. Grata, querida amiga, por compartilhar, repito que estou no meio de uma escrita, mas suas palavras já me animaram a continuar.

“O sentido da política é a liberdade. Apesar das experiências de calamidade que o homem moderno teve com o político, é evidente que o homem é dotado, de uma maneira altamente maravilhosa e misteriosa, do dom de fazer milagres, a saber: ele pode agir, tomar iniciativas, impor ‘um novo começo’. O milagre da liberdade está contido nesse poder começar que, por seu lado, está contido no fato de que cada homem é em si um novo começo, já que através do nascimento veio ao mundo que existia antes dele e continuará existindo depois dele”

(Hanna Arendt, O que é Política, 1998)

Beijos, Luaa

⁸⁷ Trecho de poesia performática de Daniel Minchoni.



Máquina de ressonância entre gentes

Queridos amigos,

Muito obrigada por terem dedicado tempo para responder a minha carta. Toda esta nossa conversa compõe um material muito vivo acerca da experiência que temos construído juntos, não apenas pelos pontos que foram aparecendo, nos depoimentos, reflexões e problematizações que vocês colocaram, mas também porque este é, e sempre foi, nosso modo de investigar e criar. Pensar junto sobre o vivido é nossa maneira de “não perder o pé da experiência”.

E, afinal, como saberíamos o que precisa ser feito a cada momento? Este exercício afetivo e coletivo de ir reconhecendo e nomeando as sensações, perturbações e descobertas requer prontidão, escuta, silêncios, atualizações, radicalizações e muitas outras posturas, permanentemente. E a intenção aqui não é chegar em um estatuto sobre o movimento do *Slam* ou sobre o Slam do Corpo, mas aproveitar a oportunidade que se dá com esta ferramenta, que é a pesquisa, para criar uma conversa atravessada por nossas ações, desejando que este material volte à elas, fortalecendo nosso trabalho.

Temos conversado, em alguns encontros do Slam do Corpo, sobre os riscos que a “competitividade exacerbada” pode oferecer e, concordo com Minchoni, este é um ponto sensível em nossa prática, que merece atenção e não se esgota facilmente. É importante falarmos sobre essa “máquina de moer gente”, este endurecimento a que o *Slam* está sujeito, que aparece quando se interrompe sua potência relacional e a arena poética torna-se um conjunto de vozes separadas, em busca da melhor colocação. O que resulta disso é uma espécie de normatização das performances poéticas, um certo “estilismo que sempre vence”, que ameaça retirar da cena um conjunto imenso de experimentações.

Na mesma semana em que recebi a carta do Minchoni, chegou por correio uma caixa de pequenos livros-manifestos que ganhei da Joana. Comecei por *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*, de Vladimir Safatle, onde encontrei algo que conectei com o que ele diz. Safatle nos lembra que um dos mecanismos de conservação das representações é “organizar as vozes de maneira tal que se possa controlar seu tempo de fala, seu lugar de fala, sua perspectiva, suas ‘instâncias decisórias’, o que está presente tanto nas instituições oficiais quanto nos grupos que se opõem a tais instituições.”⁸⁸

Quando a “máquina de moer gente” aparece, ela parece fazer eco a esta lógica, tornando o *Slam* um espaço-tempo mais estanque e previsível. E o que nos interessa, ao contrário, é justamente a potência que esta plataforma carrega de produzir inúmeros encontros, este complexo lugar do “entre”, *onde se manifesta a política*, como bem definiu Luaa, onde/quando podemos nos abrir para o outro, para escutar o outro, como Roberta afirma.

As rinhas, duelos, batalhas, desafios, repentes, improvisações, adivinhações, participam da história da poesia, não foi o Slam que inventou sua conexão com o jogo. Mas, sim, precisamos constantemente reativar a potência vital da brincadeira, seu caráter de experimentação radical; a brincadeira nos leva ao *corpo presente em ação de presença*, de que Luaa fala e sobre o qual aprendemos tanto com os surdos. Tendo o corpo e a voz como matérias inesgotáveis, o jogo da palavra falada, das performances poéticas, faz germinar infinitos movimentos de língua e linguagem, ainda a serem percorridos. E, diante de uma vasta possibilidade de trânsito e sinergia entre corpos e vozes, o objetivo de “vencer o outro” perde o sentido.

Mas a “máquina de moer gente” é uma cilada que nos espreita, determinando quais vozes funcionam e quais não, conservando as formas muito bem conservadinhas em seus contornos. E nosso contra-ataque é constantemente construir um ninho para os encontros imprevistos, perigosos, criar uma “máquina de ressonância entre gentes”, e todo *Slam* tem essa força latente. Nosso esforço é para sair das exceções, desocupar nomeações que não nos interessam, inventar condições intrusas e sem número de caracteres, justamente porque vislumbramos uma inundação das mais variadas emergências, um movimento de colaboração, não de encaixotamento do desejo.

⁸⁸ SAFATLE, Vladimir. *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*. São Paulo: n-1, 2016, p. 26. (Série Pandemia)

Mas como e quando permitimos operar uma “máquina de ressonância entre gentes”? Talvez precisemos sempre nos fazer essa pergunta e abrir nossa escuta para as mais variadas respostas. Os *beijos de línguas*, sabemos, têm muito o que nos ensinar a esse respeito, pois são a busca pela criação de uma *constelação* de corpos e modos de palavra que desfaz contornos rígidos, “pois construir uma constelação significa permitir a todos os elementos em seu interior mudar continuamente de lugar, circular em uma zona de indeterminação na qual todas as diferenças se implicam e se descentram.”⁸⁹ É neste tipo de experimentação que temos que pôr foco, percebendo os próximos passos, seguindo o fluxo, não nos deixando cair nos enrijecimentos previstos pelas ciladas da máquina de moer gente. E quando a plataforma se esgotar, inventaremos outra, outros jogos e brincadeiras.

Poemas-virilhabocanarizbraço pernasetudomais

Nas últimas edições do Slam do Corpo fomos arrebatados pelas performances de alguns poetas surdos que exploram um modo singular de uso da língua de sinais nomeado “visual vernacular”. Estes poemas são de uma radicalidade gestual tão grande que as palavras parecem escapar da gramática. E nós, como público, nem respiramos, tamanha a dilatação do tempo e do espaço que se instaura. A língua está ali, pulsante, como fisicalidade esgarçada pela poesia, em um tipo de “composição frasal que age pelas forças de um neologismo próprio do sinal”, como me explicou Ramon Linhares⁹⁰. Os sinais se justapõem, se sobrepõem, se reinventam, a partir de qualidades rítmicas e espaciais extremamente potentes.

Leonardo Castilho sempre nos alerta sobre um necessário “abandono da palavra”, movimento que precisa existir para que a poesia surda se desprenda por completo das influências da língua oral. E foi conversando com Ramon que entendi que “a capacidade do visual se compor como vernacular [...] se dá no desenvolvimento de empenhos poético-textuais mais concretos, uma busca pela ampliação das possibilidades de se fazer poesia em língua de sinais que falam mais diretamente da relação visual do surdo com o mundo, sem as influências da língua oral imposta pelos ‘dogmas’ e ‘senhorio’ ouvinte.” Por isso, segundo ele, esta poética pode se aproximar da poesia concreta desenvolvida nas línguas orais, não no sentido analógico, “mas dos princípios que orientam o fazer poético concretista”.

A cena do *Slam* tem o potencial de ser um espaço para brincar com a língua como se brinca com uma massinha de modelar, desmontando, refundindo, recriando formas e sentidos e, neste contexto, acontece da *poesia do mundo surdo ser liberta*, como afirmou Catharine. E este libertar-se parece estar relacionado à possibilidade de a língua ser vista em sua força, saindo de seus lugares pré-determinados e abrindo-se ao seu livre uso.

Da perspectiva de um *beijo de línguas*, torna-se impensável fazer a tradução de um poema em “visual vernacular” sem traí-lo, quero dizer com isso que, para chegar a uma textualidade gráfica e/ou oral, a partir de uma textualidade extremamente imagética, espacial-visual, é fundamental considerarmos os equívocos tradutórios como força de criação. Afinal, o que nos instiga é criar uma nova matéria para o mesmo poema, usando outra língua e linguagem, sem descrevê-lo, sem informá-lo, despreocupando-nos com prestar-lhe um serviço. Duas línguas libertas, beijando-se, exigem que o problema da tradução se dê motivado por uma “ética da brincadeira” – ética que entende, neste caso, os equívocos como peças instigantes de jogo, que alimentam nossa vontade de brincar. Desta perspectiva, são as diferenças entre os mundos, quando visibilizadas pela tradução e não escondidas, que produzem os movimentos e interações que geram os vários *poemas-virilhabocanarizbraço pernasetudomais*, de que fala Daniel Minchoni.

O acontecimento eminentemente poético e político do encontro é inesgotável, e nos leva para uma zona de imprevisibilidade e indeterminação; o acontecimento cria uma transparência, como sugere Bobby Baq, que nos faz ver, ao mesmo tempo, as singularidades de cada “corpo-voz” e o que podem juntos. Foi aí, neste lugar, que vimos

⁸⁹ SAFATLE, Vladimir. *Quando as ruas queimam...*, op. cit., p. 15.

⁹⁰ Ramon Linhares é tradutor e intérprete de Libras-língua portuguesa no Instituto Nacional de Educação de Surdos do Rio de Janeiro (Ines) e atualmente mestrando em Letras Libras na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob a orientação do Prof. Dr. Rodrigo Rosso. Em junho de 2017, tivemos a grata oportunidade de conversar sobre as especificidades da poesia em língua de sinais e de seus inúmeros alargamentos com o uso do “visual vernacular”.

Minchoni, Leonardo Castilho e Érika Mota criarem juntos o primeiro poema dadaísta em *Librês* (ou *portubrás*). Ou Fábio de Sá, um dos poetas que nos introduziu ao “visual vernacular”, apresentar performances poéticas bombásticas, em dupla com Daniel Minchoni, capazes de tirar o fôlego do público.

Partindo da experiência de ter seus poemas traduzidos da língua oral para a língua de sinais, o depoimento que Maurinete nos oferece também nos leva para este lugar. É a experiência de um *beijo com o corpo todo* que permite que Leonardo crie uma versão em Libras para o texto de Maurinete, que faz do poema um verdadeiro desenho em seu corpo. Ou que ela e Cristiane, não como performers – no sentido da representação –, mas como corpos vivos, como existências, ao se lançarem, cada uma com sua língua e linguagem, a uma composição mergulhada no Brasil colônia, possam deflagrar a própria complexidade desta herança. Nas palavras de Maurinete, *éramos duas mulheres de gerações e etnias diferentes, confluindo em dizer que o que estávamos apresentando não era performance, mas vivências diante desta mulher-história Sinhá Rosa*. Esta Sinhá Rosa polifônica torna-se uma seta que nos arremessa, com força e precisão, palavras que precisam ser ditas e ouvidas. E isso fica explícito quando ela diz, *passei muito tempo sem apresentar o poema, sentindo um pouco que faltava uma parte, mesmo sendo o poema de minha autoria*. Quando um poema empresta-se ou cria-se na dupla, escapando da lógica da propriedade individual, ele torna-se, no tempo da duração do encontro, um território comunal subordinado às forças da criatividade coletiva, que alarga sua própria espessura, o que lhe é verdadeiramente caro.

Quando parece não haver mau humor no mundo

Em sua carta, Amanda nos confia que a voz participa ativamente dos processos de subjetivação, podendo ser uma peste que destrói, silêncio e, ao mesmo tempo, ruído, arrepio erótico, um encontro e atualização de cantos distantes, desejo; a voz, ela nos segredou, é esta coisa dinâmica, composta também por tudo que ela não diz, seus grunhidos inauditos e invisíveis –, não para ela, que os vê e escuta, mas para os que vivem de certezas. A voz *sou eu cantada em desafio*, diz ela. E este “eu”, que não se localiza num “si mesmo” encerrado, manifesta-se nas tentativas e erros de um corpo que se abre às vibrações do mundo.

Lendo sua carta, percebemos que a voz é recheada de escuta, e que a pele, este ponto de vista “nem do exterior, nem do interior do corpo, mas dessa fronteira – ou interface – em que o interior e o exterior se sobrepõem”⁹¹, faz as palavras que entram e as palavras que saem se encontrarem. Isso nos leva ao que Roberta pontuou a respeito de não diminuirmos a importância de escutar diante da importância da voz ou, mais precisamente, de aprendermos com os surdos sobre as forças de sua “escuta da pele”. Voz e escuta, inseparáveis, são ferramentas com as quais o poeta forja o mundo, “Pois se a ‘falsa fala’ é uma ‘sublíngua’ à qual a poesia, a ‘ultralíngua’, se contrapõe, a ‘ultraescuta’ é o método através do qual o poeta encontra o antídoto a esse envenenamento. A ‘ultraescuta’ seria a capacidade de ouvir além das palavras maltratadas e feridas, de estar em contato permanente com o verbo, para além das suas manifestações arbitrárias.”⁹²

E este é todo o nosso exercício, o que não é pouco nos tempos duros e violentos como os que vivemos, fortalecer a possibilidade de nos descolarmos das palavras mortas e esvaziadas para escutar, vasculhar, descobrir e fazer ressoar palavras que pulsam desejo e, com o desejo, nos trazem problemas conectados com a vida.

Quando isso acontece, *parece não haver mau humor no mundo*, retomando o que nos disse Luua. Não porque somos todos bem humorados, nem por tratar-se de uma superação a partir de uma perspectiva dominante – o que nos levaria a uma formulação do tipo “olha como os surdos são capazes!” –, mas porque nosso antídoto ao envenenamento de corpos e palavras é germinar este tempo-espço para as pulsões do desejo, que nos alegram, vitalizam, nos fazem ressoar as forças do vivo.

⁹¹ GIL, José. Abrir o corpo, op. cit., p. 65.

⁹² SANTOS, Laymert Garcia dos. *Escutas em transe*. São Paulo: n-1, 2016, p. 28. (Série Pandemia)



Às Coreógrafas de Urgências

*Dirigimo-nos aos inconscientes que protestam.
Procuramos aliados. Precisamos de aliados.
E temos a impressão de que esses aliados já existem,
de que não esperaram por nós, de que há muita gente que está farta,
que pensa, sente e trabalha em direções análogas:
nada a ver com moda, mas com um 'ar do tempo' mais profundo,
no qual se fazem investigações convergentes em domínios muito diversos.*

Gilles Deleuze e Félix Guattari

Eu dedico esta última escrita à Joana, coreógrafa de urgências que caminha comigo. E, com ela, a todas as coreógrafas de urgências espalhadas pelos mais diversos recantos. E faço isso, fundamentalmente, porque este trabalho não começa e nem termina aqui; ele foi uma travessia realizada sobre uma paisagem sonhada e inventada coletivamente e, embora eu tenha sentido os efeitos – nem sempre fáceis – de atravessá-la sozinha, estive todo o tempo acompanhada por nossas ações e elaborações conjuntas. Este solo sobre o qual transito, penso, e que nomeio aqui, vem sendo preparado e firmado por nós – e é bom poder reconhecer que é disso também que se trata: da construção de uma acepção de “nós” que se faz com tempo, entrega, em um treino constante de abrir o corpo para os afetos de outros corpos, o que inclui todos os desconfortos que esta afetação implica. Este trabalho, acredito, não “fala sobre” um modo coreográfico e comunal de estar no mundo, de se relacionar, de pensar e agir nas/as urgências, mas é feito dele.

Coreógrafas de urgências não se acostumam a andar sozinhas, são mais dadas às profusões – o que não quer dizer que se mesclam, se fundem e não saibam da importância de seus contornos. Os contornos são primordiais, mas são feitos de tramas porosas e, como rendas, têm frestas. E é a partir deles e com eles que caminhamos, aprendendo a ter “olhos e ouvidos na pele”, de onde voz e escuta se encontram, de onde percebemos as coisas.

E as coisas, a que nomeamos urgências, são escamações, supurações na pele das mais violentas questões que encaramos e que se fazem insuportáveis. E quando estouram, escapam e nos levam para “um fora” desta lógica violenta, porque são o próprio desejo, ingovernável, de outras formas de se relacionar e viver. E como situou Joana em uma conversa que tivemos,

[..] se o ingovernável está em algum lugar, mesmo que quase invisível, mesmo que como bruma, ele está nisso que foge, foge, foge e continua eternamente fugindo. E é preciso sempre acreditar que será possível subverter a ordem das coisas da forma como estão colocadas no mundo em que vivemos. É por isso que foge, porque é vida, é a própria força vital.⁹³

A urgência é o grito de um problema pedindo para ser visto, escutado e pensado; um problema real que ativa nossa imaginação coletiva e, a partir de nosso debruçar conjunto sobre ele, de sua elaboração, leva-nos a criar gestos e ações – que podem ter as mais variadas formas, da produção de um almoço público e coletivo, do plantio ritualístico e político de um baobá à criação de um Slam de poesias por poetas surdos e ouvintes – sempre inesperados e singulares, pois se dão a cada encontro. A urgência, então, não é propriedade de um “eu”, mas uma exposição do desejo na pele, possível nos encontros que vivemos com os mais diversos grupos, movimentos, corpos, existências, quando nos enfrentamos com a alteridade. E é aí, nesse enfrentamento, que podemos saltar para outros lugares, fugidios e perigosos, subvertendo a ordem das coisas e das relações.

Enfrentar-se com a alteridade gera desconfortos radicais, que trazem consigo toda ordem de violência que encaramos. E se neste trabalho falamos em “canibalismo”, não é como metáfora ou jogo de linguagem, é porque este enfrentar-se se dá nas vísceras; precisamos devorar o problema que nos devora corroendo o estômago. E se não nos abrissemos ao desconforto, nos blindaríamos para o problema e para o desejo, do alto de nossa suposta autoridade sobre “nós mesmas”. Mas temos escolhido habitá-los e escutá-los, permitindo que as mais diversas tensões participem dos encontros. E neles e com eles fazemos ninhos, refúgios, onde nos cuidamos e cuidamos da potência das alianças. Criar um ninho onde nos ajuntamos para cuidar de um “problema que pulsa desejo” é o gesto ético de tomar partido do encontro, de sua força subversiva; é uma forma de agir a transformação de normas e valores; é escolher fazer corpo com a vida, com o que pede passagem, buscando estar à altura do que escapa.

⁹³ Uma conversa sobre isso que foge... Cartografias e Narrativas Dissidentes”, texto ainda inédito do Grupo Contrafilé a ser publicado na edição especial do *Zine Asfalto*, no 2º semestre de 2017, com o tema “O direito a cidade”. A publicação foi criada pelo coletivo Apraça e esta edição teve apoio do Proac.



E, muitas vezes, é com vozes trêmulas e incertas, sentindo frio na espinha, que vamos nos descentrando e transvalorando, nos tornando ex-cêntricas, como enuncia Haroldo de Campos.

Joana, em nossa conversa, pontuou o quanto esse modo coreográfico de estar no mundo cria um lugar

[...] no qual há uma indiscernibilidade entre ética, estética e política. Captar que modos de vida desejamos, que modos de vida estão sendo inventados no cotidiano, as relações que têm sido estabelecidas ou desejadas entre as pessoas, as pessoas com os espaços, com os outros seres que habitam o mundo, enfim, das mais micro às mais macro e de alguma forma traduzi-los, devolvê-los de outras formas para o mesmo mundo, fazê-los circular de outros modos.⁹⁴

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

Podemos acrescentar também a esta indiscernibilidade uma forma ativa de pedagogia, já que a experiência coreográfica, como a pensamos e vivemos, é também um modo de educação e (auto)educação radical. Movimentos coreográficos são, então, continua Joana, indispensáveis “para enxergar as intermitências, o quase-invisível, as latências, aquilo que está nascendo... ou o que está morrendo também”⁹⁵.

Há algumas semanas me encontro sentindo, e pensando sobre este sentir, das coisas que findam. Venho entendendo que o fim das coisas não é um lugar aonde chegamos, uma posição geográfica, uma latitude e longitude no mapa; o fim das coisas é poder sustentar suas perturbações. E findar este trajeto singular que trilhei, com a intensidade de quem percorre as paisagens que nos são mais valiosas, é impensável sem sentir seus tremores e palpitações. Bem, de tremores e palpitações toda esta escrita está cheia, e foi ela mesma que me apresentou os seus cacarecos obsoletos e empoeirados e as mais fortes vibrações de seu desejo. E se seu fim é desejável, é porque a vida pede passagem. E a vida, quando abre seus caminhos, perturba mesmo, nos mostrando o que tem de irreversível.

Findar tem este estranho sabor agridoce. E carrega o desejo de que possamos, juntas, sustentar tantos movimentos coreográficos quantos forem necessários, para anunciar uma proliferação de alteridades, um sem número de alianças perigosas porvir, repentinas, inflamáveis, arrebatadoras... porque são a vida.

Cheguei até aqui falando de poesia como criação de uma língua, pois é disso que se trata quando a vida é o que importa. Sem a poesia, estaríamos perdidos.



Atrás do Mundo

Vídeo-performance, 2009

Concepção e realização: Corposinalizante

Corposinalizante neste projeto:

Coreografia de urgências: Cibele Lucena e Joana Zatz Mussi

Integrantes: Felipe Lima, Leonardo Castilho, Luciana Yamamoto, Lorrان Velosa e Sabrina Ribeiro

Intérprete de Libras: Amarilis Reto

Participação especial: Alexandre Melendez

Gravação: Adilson Moreira de Lima e Gabriel Monteiro

Edição: Gabriel Monteiro e Eduardo Barros

Arte dos cartazes: Peetssa

Agradecimentos: Daina Leiton, Edinho Santos, Guilherme Magalhães, Patrícia Naomi, Rodrigo Barbosa, Sabine Vergamine, Thiago Lucena, Afrofuturismo, As Rutes, Deric, Escola para Crianças Surdas Rio Branco e PI-Política do Impossível

Apoio: MAM-SP e Museu da Pessoa

Patrocínio: Programa Cultura Viva / Ministério da Cultura – MinC

Corpo Nossa Língua

Vídeo-performance, 2010

Criação, pesquisa e produção: Corposinalizante

Corposinalizante neste projeto:

Coreografia de urgências: Cibele Lucena e Joana Zatz Mussi

Integrantes: Felipe Lima, Leonardo Castilho, Isadora Soares Borges, Lorrان Velosa e Luana Milani.

Interpretação de urgências e provocações: Amarilis Reto

Pesquisa: Regina P. P. Teixeira

Direção: Thiago Lucena e Corposinalizante

Fotografia e som direto: Eduardo Consonni e Thiago Lucena

Montagem e finalização: Thiago Lucena

Depoimentos: Luana Barros, Juscelino Buarque Onofre, Karina Fabiano e Leandro Miguel Almeida

Legendas: Amarilis Reto

Apoio: MAM-SP

Acessibilidade MAM:

Coordenação: Daina Leiton

Produção: Leonardo Castilho

Estagiária: Débora Coy

Agradecimentos: Adriana Maria Loureiro, Alfredo Tabith Junior, Azolina Rosa Terra, Ceci Barbujani, Cecília Barbujani, Fábio Luiz Wenzel Carvalho, Jarbas de Oliveira, Jeysa de Medeiros, José Fabiano, José Fernando, Joselita Barros, Jucélio Alves da Silva, Maria Cecília da Silva Santos, Maria de Fátima Fabiano, Sabine Vergamine, Deric, Escola para Crianças Surdas Rio Branco, Parque Cemucam e PI-Política do Impossível.

Este filme faz parte da série “Por que a gente é assim?”

Realização: Matizar

Matizar é uma produtora audiovisual do Rio de Janeiro/RJ que nos convidou para participar da série “Porque a gente é assim?”, que reuniu filmes de 5 minutos para a TV, feitos por diferentes realizadores, entorno de temas propostos pela produtora, tais como “educação”, “religião”, “sexualidade”, entre outros.

FICHA TÉCNICA

Performances de Rua

Projeto criado e desenvolvido pelo Corposinalizante, com apoio do edital “Artes Cênicas na Rua 2010” (MinC/Funarte), que gerou três vídeos-performance.

Corposinalizante neste projeto:

Coreografia de urgências: Cibele Lucena e Joana Zatz Mussi

Integrantes: Felipe Lima, Leonardo Castilho, Isadora Soares Borges e Luana Milani

Interpretação de urgências e provocações: Amarilis Reto

Pesquisa: Regina P. P. Teixeira

Provocações performáticas: Mariana Senne

Provocações audiovisuais: Diana Zatz e Pedro Palhares

Preparação corporal: Juliana Monteiro

Apoio: MAM-SP

Acessibilidade MAM:

Coordenação: Daina Leiton

Produção: Leonardo Castilho

Estagiária: Débora Coy

Agradecimentos: Caio Passarelli, Doralice de Lima dos Santos, José Fernando, Natasha Próspero, Administração do Parque Jardim da Luz e Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente/ PMSP.

Escola de Libras

Vídeo-performance, 2011

Proposição: Luana Milani

Criação, pesquisa e produção: Corposinalizante

Vídeo: Estúdio Varanda

Finalização: Caio Passarelli

Participação especial: Anderson Nascimento, Bárbara Galli, Felipe Aparecido Barrados, Gabriel dos Santos Souza, Gabriely dos Santos Souza, Idália Yocra Ceoa, Ivana Michelin, Janaina Beatriz, Kátia Aparecida Sino, Lan Trimont, Luiz de Oliveira, Maria Campos, Maria das Graças Souza, Osmar Aristides, Paula Ayelin, Regina Conceição Santos, Simone Trimont, Suely Santana, Zhoua.

Exército Jovem da Comunicação Libertária

Vídeo-performance, 2011

Proposição: Felipe Lima

Criação, pesquisa e produção: Corposinalizante

Atriz convidada: Mariana Senne

Participação especial: Álvaro Graner, Jefferson Luiz Ribeiro Guimarães, Joanderson Nery Oliveira Santos

Vídeo: Estúdio Varanda

Câmera: Cibele Lucena, Felipe Lima, Joana Zatz Mussi e Estúdio Varanda

Som direto e finalização: Caio Passarelli

Subgrave da Cidade

Vídeo-performance, 2011

Proposição: Leonardo Castilho

Criação, pesquisa e produção: Corposinalizante

Participação especial: Amanda Molter, Felipe Lima, Luana Milani e Thaís Martins

Vídeo: Estúdio Varanda

Finalização: Caio Passareli

Slam do Corpo

Atua hoje de forma independente, sem sede e apoio fixos.

A equipe organizadora é constituída por:

Coreografia de urgências: Cibele Lucena e Joana Zatz Mussi

Slammasters (apresentadores): Leonardo Castilho e Cauê Gouveia

Intérprete-poeta: Érika Mota

Assistente: Lara Gomes

Parceiros na pesquisa: Daniel Minchoni e Núcleo Bartolomeu de Depoimentos

Inúmeros poetas, tradutores-intérpretes e pesquisadores estão constantemente circulando e participando dos slams, assim como das oficinas, cursos e simpósios que realizamos, momentos nos quais criamos as performances poéticas e identificamos, abrimos e aprofundamos os problemas intrínsecos a este processo criativo.

I Simpósio Slam do Corpo – novo jeito de falar, novo jeito de ouvir

Aconteceu durante o mês de novembro de 2015 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, em São Paulo.

Coordenação: Cibele Lucena e Joana Zatz Mussi

Equipe Slam do Corpo: Leonardo Castilho, Cauê Gouveia, Érika Mota e Daniel Minchoni

Intérpretes de Libras: Érika Mota e Carolina Fomin

Programa:

23/11 - Corpos dissidentes - Com Rodrigo Rosso e Peter Pál Pelbart

Rodrigo Rosso apresentará a história político-cultural dos surdos a partir de um panorama internacional e brasileiro, chegando até os dias de hoje, quando a ideia de inclusão para a educação e o implante coclear para a saúde se apresentam como políticas públicas que em muitas medidas desconsideram a comunidade surda, sua língua, cultura e forma de existir. Peter Pál Pelbart fará uma apresentação sobre o massacre de corpos e existências dissidentes, seus fundamentos e movimentos.

24/11 - Corpos surdos, performance, poesia e cidade – Com Cibele Lucena, Joana Zatz Mussi, Leonardo Castilho, Amarilis Reto e Roberta Estrela D’Alva.

A equipe do Slam do Corpo, através de provocações de 20 minutos, apresentará questões teóricas e práticas de seus percursos de trabalho, explicitando como estas se encontram com o primeiro Slam de surdos e ouvintes do Brasil. Assim, o Slam do Corpo será apresentado a partir de seus princípios, desafios, metodologias e sentidos. Esta conversa com o público será uma oportunidade de aprofundar questões e conteúdos apresentados.

25/11 - O que pode um corpo? – Com Luaa Gabanini e Claudia Schapira

Nesta aula, através de exercícios performáticos e literários, Luaa Gabanini e Claudia Schapira convidarão o público para experimentar a palavra como corpo e o corpo como palavra. A aula dará ferramentas para o trabalho que será desenvolvido no dia seguinte.

26/11 - Tradução, transcrição e língua mestiça – Com Pedro N. Cesarino e participação especial de Amanda Lioli e Catharine Moreira

Amanda Lioli e Catharine Moreira apresentarão performances poéticas que revelam o encontro entre a língua portuguesa e a língua brasileira de sinais, seguidas por Pedro Cesarino, que falará sobre tradução em uma dimensão filosófica.

27/11 – Workshop – Com Cauê Gouveia, Leonardo Castilho e Daniel Minchoni

Neste workshop, a partir de técnicas de corpo, escrita textual e corporal, exercícios de performance e outras atividades, serão formadas duplas de poetas (um surdo e um ouvinte) que criarão poemas para serem performatizados ao mesmo tempo em língua portuguesa e Língua Brasileira de Sinais, criando um encontro potente entre as línguas.

28/11 - SLAM DO CORPO - Apresentação

Primeiro Slam de surdos e ouvintes do Brasil. O evento abre com o “corpo aberto”, momento no qual qualquer poeta pode apresentar um poema, e segue com uma batalha de poesias, na qual duplas de poetas (um surdo e um ouvinte ou um ouvinte e um intérprete de Libras) performatizam poemas nas duas línguas ao mesmo tempo. Os jurados são escolhidos na hora, eleitos do próprio público. E os poetas que se apresentam devem seguir as seguintes regras: os poemas devem ser autorais, não podem passar de 3 minutos de duração e nem ter apoio de qualquer objeto de cena.

Curso de Tradução e Transcrição da Poesia em Libras

Aberto a tradutores e intérpretes de Libras-língua portuguesa, estudantes de Libras e interessados no problema da tradução. Aconteceu durante o mês de abril de 2017 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, em São Paulo.

Coordenação: Cibele Lucena e Joana Zatz Mussi

Equipe Slam do Corpo: Leonardo Castilho e Cauê Gouveia

Professores convidados: Pedro Niemeyer Cesarino, Vera Mendes, Roberta Estrela D’Alva, Claudia Schapira, Daniel Minchoni e Luaa Gabanini

Intérpretes de Libras: Érika Mota e Lívia Vilas Boas

Participação especial: Amanda Lioli e Catharine Moreira

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Fotos:

Karina Bacci: págs. 14, 28, 32, 33, 53, 54, 55, 56, 57, 86 e 88.

Leonardo Rogério: págs. 24, 38, 39, 74, 80, 83, 84, 94, 104, 111, 113 e 119.

Peetssa: págs. 34 e 35.

Acervo Corposinalizante: págs. 36, 37 e 99.

Agência Ophelia/Itaú cultural: págs. 62, 66 e 73.

Amanda Lioli: pág. 97.

Isaumir Nascimento: págs. 140, 142 e 143.

Vídeos:

Fragmentos do filme **The Curtain of Silence** (A Cortina do Silêncio). Documentário da série Two's Horizon, da BBC, transmitido pela primeira vez em 1973: págs. 40, 42 e 43.

Fragmentos do filme **Corpo Nossa Língua:** págs. 47, 48 e 49.

Fragmentos de registros em vídeo, **Acervo Corposinalizante:** pág. 51.

Fragmento do filme **The Cost of Living** (2004), da Cia inglesa DV8 Physical Theatre: pág. 70.

REFERÊNCIAS

- AQUILES, Márcio. Novos poetas “pulam para fora da página”. **Folha de S. Paulo**, 17 de setembro de 2011. Caderno Folha Ilustrada.
- BAJARD, ELIE. Manifesto dos usuários da escrita. **Ensino em Re-Vista**, Uberlândia, v. 21, n. 1, jan./jun. 2014.
- BARROS, Manoel de. **Arranjos para Assobio**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BAQ, Bobby. **Eu findo mundo**. São Paulo: Selo do Burro, 2013.
- _____. **Nébula**. Porto Alegre: Riacho, 2016.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- COMITÊ INVISÍVEL. **Aos Nossos Amigos: Crise e Insurreição**. Trad. Edições Antipáticas. São Paulo: n-1, 2016.
- D’ALVA, Roberta Estrela. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. O ato de criação. (Especial para a **Trafic**). Trad. José Marcos Macedo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27/06/1999.
- DELEUZE, Gilles; Félix Guattari. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. 2. ed. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. 2. ed. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- FLUSSER, Vilém. **A escrita – Há futuro para a escrita?**. Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- GIL, José. Abrir o corpo. **Lygia Clark da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopro. Curadoria Suely Rolnik e Corinne Diserens. Nantes: Musée des Beux-Arts de Nantes; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Catálogo de exposição
- GUIMARÃES, Vicente. **Joãozito: a infância de Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- GRUPO CONTRAFILÉ. Uma conversa sobre isso que fuge... Cartografias e Narrativas Dissidentes. **Zine Asfalto**, 2 semestre 2017. (no prelo)
- GRUPO CONTRAFILÉ; BAMBOZZI, Lucas; ROSAS, Ricardo. Urgência/Urgency. **Parachute Contemporary Art**, Montréal, n. 116, out. 2004. Disponível em: <<https://www.highbeam.com/doc/1G1-123202232.html>>. Acesso em: maio 2017.
- HARVEY, David. A Liberdade da Cidade. **Revista Urbânia**, São Paulo, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://urbania4.org/wp-content/uploads/2010/10/revista-urbania-3.pdf>>. Acesso em: maio 2017.

- LAGES, Suzana Kampff. **Walter Benjamin**: Trad. Melancolia. São Paulo: Edusp, 2007.
- LAPOUJADE, David. O Corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- LIMA, Jorge de. Invenção de Orfeu. In: **Poesias Completas**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- LOPES, Maura Corcini. **Surdez e Educação**. 2. ed. Rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- MESCHONNIC, Henri. **Poética do Traduzir**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Linguagem, ritmo e vida**. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte, FALE/UFMG, 2006.
- MUSSI, Joana Zatz. **O espaço como obra** – ações, coletivos artísticos e cidade. São Paulo: Annablume, Fapesp e Invisíveis Produções, 2014.
- REZENDE, Patrícia Luiza Ferreira. **Implante Coclear**: normalização e resistência surda. Curitiba, PR: CRV, 2012.
- ROLNIK, Suely. A Hora da Micropolítica. In: CONTRAFILÉ. **A Batalha do Vivo**, produzido pelo Grupo Contrafilé no contexto da exposição Playgrounds2016, Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2016.
- _____. The Knowing Body-Compass in Curatorial Practices. Tr. ing. Pablo Lafuente and Vivian Mocellin. **Theater magazine**, v. 47, n. 1, p. 116-136, 2017.
- SACKS, Oliver. **Vendo Vozes**: uma viagem ao mundo dos surdos. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SAFATLE, Vladimir. **Quando as ruas queimam**: manifesto pela emergência. São Paulo: n-1, 2016. (Série Pandemia).
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. **Escutas em transe**. São Paulo: n-1, 2016. (Série Pandemia).
- SIN, Eveline. **Manga Espada**. São Paulo: Selo do Burro, 2015.
- SIMPÓSIO SLAM DO CORPO – NOVO JEITO DE FALAR, NOVO JEITO DE OUVIR, I, 2015. Centro de Pesquisa e Formação do Sesc, São Paulo, 2015.
- TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (orgs.). **Haroldo de Campos** - Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- VILENSKY, Dmitry. Theses on Self-Education. **Chto Delat**: Self-Education, n. 14, sept. 2006. Disponível em: <https://chtodelat.org/wp-content/uploads/2010/02/14_selfeducation.pdf>. Acesso em: maio 2017.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê, 2005.



Para acessar o material em vídeo

Poemas do Slam do Corpo:

www.vimeo.com/user65325571

Ações do Corposinalizante:

www.youtube.com/user/corposinalizante

VIMEO



YOUTUBE

