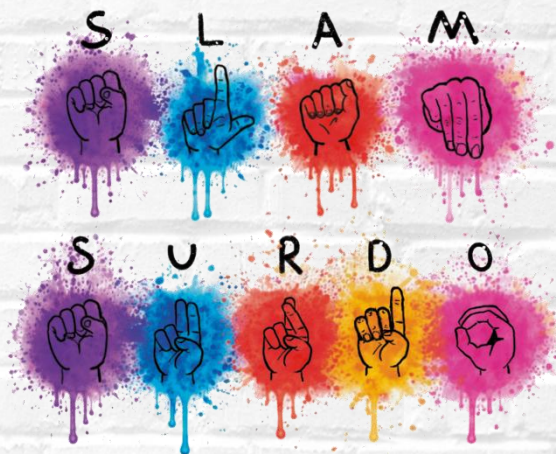


UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

LUCI TEIXEIRA IACHINSKI DE FRANÇA

**POESIA SLAM SURDA COMO GÊNERO MULTIMODAL E DECOLONIAL:
POSSIBILIDADES PARA UMA EDUCAÇÃO CRÍTICA**



CURITIBA
2026

LUCI TEIXEIRA IACHINSKI DE FRANÇA

**POESIA *SLAM* SURDA COMO GÊNERO MULTIMODAL E DECOLONIAL:
POSSIBILIDADES PARA UMA EDUCAÇÃO CRÍTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Educação. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) Código de Financiamento 001. Linha de Pesquisa: Práticas Pedagógicas - Elementos Articuladores.

Orientadora: Dr^a. Maria Alzira Leite.

CURITIBA

2026

Dados Internacionais de Catalogação na fonte
Biblioteca "Sidnei Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

F814 França, Luci Teixeira Iachinski de.

Poesia Slam surda como gênero multimodal e decolonial:
possibilidades para uma educação crítica/ Luci Teixeira
Iachinski de França; orientadora Prof.^a Dra. Maria Alzira Leite.
369f.

Tese (Doutorado) – Universidade Tuiuti do Paraná,
Curitiba, 2026

1. Slam. 2. Gênero. 3. Multimodalidade. 4. Identidade surda.
I. Tese (Doutorado) Programa de Pós- Graduação em
Educação/Doutorado em educação. II Título.

CDD – 371.9123

Bibliotecária responsável: Heloisa Jacques da Silva – CRB 9/1212

TERMO DE APROVAÇÃO

Docusign Envelope ID: 4B753123-4A0E-8C58-8399-FB15E6758B23



Universidade Tuiuti do Paraná

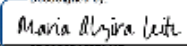
Credenciada por Decreto Presidencial de 07 de julho de 1997 - D.O.U nº 128, de 05 de julho de 1997, Seção 1, Página 14295.

DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

ATA DO EXAME DE DEFESA DE TESE

Aos vinte e quatro dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e seis, foi realizada a sessão de Defesa de Tese de Doutorado intitulada "Poesia Slam Surda como Gênero Multimodal e Decolonial: Possibilidades para uma Educação Crítica" apresentada por Luci Teixeira Iachinski de França. Os trabalhos foram iniciados às 14h15 pela Profa. Dra. Maria Alzira Leite, Presidente da Banca Examinadora constituída pelos professores abaixo nominados. A Banca Examinadora passou à arguição da dissertação. Encerrados os trabalhos às 16h50, os examinadores reuniram-se para avaliação cujo resultado é o que segue: a banca considera a tese aprovada, destacando sua relevância e originalidade ao abordar a poesia slam surda como gênero multimodal e decolonial, bem como a consistência teórica, e ainda, a contribuição ao campo da Educação. A banca apresenta contribuições para os refinamentos finais do estudo e recomenda a publicação de artigos decorrentes da pesquisa, a fim de ampliar a socialização e o impacto científico dos resultados alcançados.

Profa. Dra. Maria Alzira Leite – Orientadora/Presidente da Banca - UTP

Designated by:

Assinatura

Aprovada

Conceito

Prof. Dr. Wesley Soares Guedes Moraes - Membro Titular Externo – IFPR

Designated by:

Assinatura

Aprovada

Conceito

Prof. Dr. Cláudio Henrique Nunes Mourão - Membro Titular Externo – UFRGS

Documento assinado digitalmente

CLAUDIO HENRIQUE NUNES MOURAO
Cadastrado em 04/03/2022 13:02:07 GMT-0300
Verifique em <https://brasil.org.br/validador>
Assinatura

Aprovada

Conceito

Profa. Dra. Klicia de Araújo Campos - Membro Titular Interno – UFPR

Documento assinado digitalmente

KLICIA DE ARAUJO CAMPOS
Cadastrado em 28/03/2023 10:04:00 GMT-0300
Verifique em <https://brasil.org.br/validador>
Assinatura

Aprovada

Conceito

Profa. Dra. Rita de Cássia Gonçalves - Membro Titular Interno - UTP

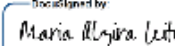
Documento assinado digitalmente

RITA DE CÁSSIA GONÇALVES DA SILVA
Cadastrado em 28/03/2023 10:04:00 GMT-0300
Verifique em <https://brasil.org.br/validador>
Assinatura

Aprovada

Conceito

Curitiba, 24 de fevereiro de 2026

Designated by:

Profa. Dra. Maria Alzira Leite
Presidente da Banca

utp.edu.br | 41 3331-7700

Campus Prof. Sydney Lima Santos / Reitoria: Rua Padre Ludovico Kutz, 395 • Santa Inês • CEP 84.010-210 • Curitiba - Paraná

TERMO DE APROVAÇÃO

LUCI TEIXEIRA IACHINSKI DE FRANÇA

POESIA SLAM SURDA COMO GÊNERO MULTIMODAL E DECOLONIAL: POSSIBILIDADES PARA UMA EDUCAÇÃO CRÍTICA

Tese aprovada como requisito formal para a obtenção do título de Doutora em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação – Linha de Pesquisa Práticas Pedagógicas- Elementos Articuladores, da Universidade Tuiuti do Paraná,

pela seguinte banca examinadora:

DocuSigned by:
Maria Alzira Leite
LUCL3000714955..

Orientadora - Profa. Dra. Maria Alzira Leite
Presidente

Assinado por:
[Assinatura]
BCT05C7F4E9F44F..

Prof. Dr. Wesley Soares Guedes Moraes
Instituto Federal do Paraná (IFPR)
Componente externo

Documento assinado digitalmente
gov.br CLAUDIO HENRIQUE NUNES MOURÃO
Data: 04/02/2026 16:35:07 -0300
Verifique em <https://validar.br.gov.br>

Prof. Dr. Cláudio Henrique Nunes Mourão
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Componente externo

Documento assinado digitalmente
gov.br KLICIA DE ARAÚJO CAMPOS
Data: 05/02/2026 10:00:17 -0300
Verifique em <https://validar.br.gov.br>

Profa. Dra. Klicia de Araújo Campos
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Componente externo

Documento assinado digitalmente
gov.br RITA DE CÁSSIA GONÇALVES DA SILVA
Data: 06/02/2026 11:27:45 -0300
Verifique em <https://validar.br.gov.br>

Profa. Dra. Rita de Cássia Gonçalves
Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)
Componente interno

Curitiba, 24 de fevereiro de 2026.

Dedico essa pesquisa a toda a comunidade *surda*, em especial à comunidade de artistas surdos e, principalmente, às *slammers* surdas, surdos e surdes que erguem suas pautas por meio dessa arte chamada *slam*.

Dedico-a, também, ao movimento *slam* no Brasil e, de forma particular, ao movimento *slam* do estado do Paraná, por sua potência política, estética e transformadora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus ancestrais, que me acompanharam desde o início desta jornada, guiando meus passos e fortalecendo meu caminhar.

Agradeço, de forma especial, ao meu querido e amado Claudio, companheiro e parceiro de vida, por estar presente em todos os momentos. Sou profundamente grata pelos cafés, chimarrões e pelas “fugidas” para dançar quando o corpo e a alma precisavam de respiro — gestos fundamentais para que eu pudesse seguir.

Sou grata também a todos os meus amigos e amigas que, de alguma maneira, me incentivaram ao longo desse percurso, seja por meio de convites para um café, um baile (que amo), ou pelas mensagens afetuosas nos momentos em que me senti sem energia e forças para continuar.

Gratidão à minha amiga-irmã Jessica (Jeka/Jekinha), que sempre me amparou, caminhou comigo e leu meus textos com cuidado e generosidade. Obrigada por me acompanhar e me “aguentar” desde a graduação.

Agradeço aos meus pais e familiares, que tiveram paciência com minha ausência ao longo desse percurso, que, embora desafiador, foi também transformador e se estendeu por quatro anos.

Por fim, agradeço à minha professora orientadora, Maria Alzira Leite, que esteve presente durante todo o processo, oferecendo apoio, escuta e orientação, especialmente nos momentos em que o caminho se mostrava mais árduo e propenso à desistência.

Catharine Moreira, poeta surda em Libras e voz de Amanda de Lima no Programa Manos e Minas (TV Cultura).

Nasceu surda em um mundo de ouvintes. Cresceu muda numa sociedade de cegos. Tudo o que tinha de seu não tinha lugar nem direito. Vivia encarcerada numa cela que chamavam a família de carcereira. Não era de muita conversa. “Cala a boca, Catharine. Para de mexer essas mãos. Fica parecendo um macaco de estimação. O que você pensa que vai fazer no futuro? Vai trabalhar com o que? Vai o quê, trabalhar num circo? Não, você precisa aprender a falar Português, mas que nem gente normal, entendeu? Você precisa ser mais normal, Catharine. Eu tenho vergonha de andar na rua com você. Você fica lá (sons de macaco), as pessoas ficam olhando. Você é preguiçosa, né? Você não aprende Português porque não quer. É burra, é por isso. É tão fácil, é fácil: você abre a sua boca e fala, abre a boca e fala. Não, você não usa a sua mão. Leia a minha boca aqui, ó, abre a boca e fala. Abra essa boca. Chega! Esse seu mundinho ridículo de normalidade, quem você pensa que é? Viver nessa falsa identidade.”

Eu sou surda. tenho a minha voz e não preciso falar sua língua para ter voz.

(Moreira; Lima, 2020)

(Transcrição: a autora)



QR Code para acessar o vídeo da performance de *Slam do Corpo – Voz* no YouTube.

Fonte: a autora (2026)

<https://www.youtube.com/watch?v=Xa6QRd304VU>

RESUMO

Este estudo integra o Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), vinculado à Linha de Pesquisa Práticas Pedagógicas: Elementos Articuladores, e insere-se no âmbito do Grupo de Estudo e Pesquisa em Linguagens, Alfabetização e Letramentos (GEPLAL). Em consonância com esse campo de estudos, a pesquisa traz ao debate acadêmico o *slam* como gênero da poesia periférica e marginal, compreendido como uma prática discursiva multimodal, na qual diferentes sistemas semióticos como sinais, expressões faciais e corporais, movimentos, ritmo, espacialidade, enquadramento e recursos visuais articulam-se na construção dos sentidos poéticos e assumem papel relevante na comunidade surda. A questão de pesquisa consiste em compreender de que maneira o *slam* mobiliza recursos visuais e gestuais para construir significados e expressar identidades culturais e políticas da comunidade surda. O objetivo geral é analisar o modo de organização discursivo-poético do *slam* enquanto gênero multimodal na comunidade surda. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de natureza interpretativa, que analisa uma produção da *slammer* surda Gabriela Grigolom (Negabi), a partir de registros audiovisuais da poesia sinalizada em contexto performático. A análise fundamenta-se em perspectivas discursivas de orientação dialógica, compreendendo o *Slam Surdo* como prática cultural situada, atravessada por memórias coletivas, experiências sociais e relações de alteridade. Os resultados revelam que o *slam* articula múltiplas linguagens, configurando-se como gênero multimodal e como prática de resistência, afirmação identitária e posicionamento crítico da cultura surda brasileira.

Palavras-chave: *Slam*; gênero; multimodalidade; identidade surda.

ABSTRACT

This study is part of the Postgraduate Program in Education (PPGE) at Tuiuti University of Paraná (UTP), linked to the Research Line Pedagogical Practices: Articulating Elements, and falls within the scope of the Study and Research Group on Languages, Literacy and Literacies (GEPLAL). In line with this field of study, the research brings to the academic debate *slam* as a genre of peripheral and marginal poetry, understood as a multimodal discursive practice, in which different semiotic systems — such as signs, facial and body expressions, movements, rhythm, spatiality, framing and visual resources — are articulated in the construction of poetic meanings and assume a relevant role in the deaf community. The research question is to understand how *slam* mobilizes visual and gestural resources to construct meanings and express cultural and political identities of the deaf community. The general objective is to analyze the discursive-poetic organization of *slam* as a multimodal genre in the deaf community. This is a qualitative, interpretative study that analyzes a production by the deaf *slam* poet Gabriela Grigolom (Negabi), based on audiovisual recordings of signed poetry in a performative context. The analysis is grounded in dialogically oriented discursive perspectives, understanding Deaf *Slam* as a situated cultural practice, traversed by collective memories, social experiences, and relations of otherness. The results reveal that *slam* articulates multiple languages, configuring itself as a multimodal genre and as an instrument of resistance, identity affirmation, and critical positioning of Brazilian deaf culture.

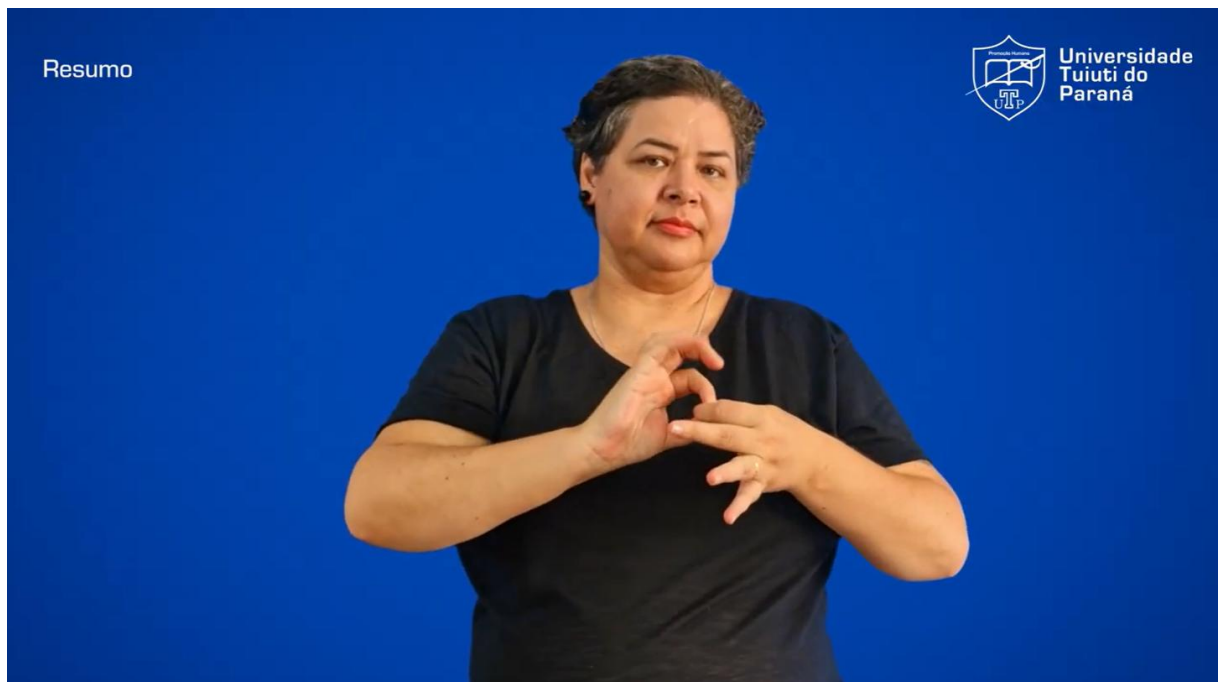
Keywords: *Slam*; genre; multimodality; deaf identity.

RESUMEN

Este estudio forma parte del Programa de Posgrado en Educación (PPGE) de la Universidad Tuiuti de Paraná (UTP), vinculado a la Línea de Investigación Prácticas Pedagógicas: Elementos Articuladores, y se enmarca en el Grupo de Estudios e Investigaciones en Lenguas, Alfabetización y Literacidades (GEPLAL). En consonancia con este campo de estudio, la investigación trae al debate académico el *slam* como género de poesía periférica y marginal, entendido como una práctica discursiva multimodal, en la que diferentes sistemas semióticos —como signos, expresiones faciales y corporales, movimientos, ritmo, espacialidad, encuadre y recursos visuales— se articulan en la construcción de significados poéticos y asumen un papel relevante en la comunidad sorda. La pregunta de investigación es comprender cómo el *slam* moviliza recursos visuales y gestuales para construir significados y expresar identidades culturales y políticas de la comunidad sorda. El objetivo general es analizar la organización discursivo-poética del *slam* como género multimodal en la comunidad sorda. Este es un estudio cualitativo e interpretativo que analiza una producción de la poeta sorda de *slam* Gabriela Grigolom (Negabi), basada en grabaciones audiovisuales de poesía de señas en un contexto performativo. El análisis se basa en perspectivas discursivas de orientación dialógica, entendiendo el Deaf *Slam* como una práctica cultural situada, atravesada por memorias colectivas, experiencias sociales y relaciones de alteridad. Los resultados revelan que el *slam* articula múltiples lenguajes, configurándose como un género multimodal y como un instrumento de resistencia, afirmación de la identidad y posicionamiento crítico de la cultura sorda brasileña.

Palabras clave: *Slam*; género; multimodalidad; identidad sorda.

RESUMO EM LIBRAS



Resumo da tese "POESIA *SLAM* SURDA COMO GÊNERO MULTIMODAL E
DECOLONIAL: POSSIBILIDADES PARA UMA EDUCAÇÃO CRÍTICA"



Disponível em: <https://youtu.be/52puiLDPDzM>

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - MOVIMENTOS DE <i>SLAM</i> NO BRASIL	98
FIGURA 2 - MOVIMENTOS DE <i>SLAM</i> EM CURITIBA	118
FIGURA 3 - MOVIMENTOS DE <i>SLAM</i> NO PARANÁ	120
FIGURA 4 - <i>SLAM DO MUMA</i> EM 17/07/2024	124
FIGURA 5 - PARTICIPANTES DO <i>SLAM DO MUMA</i> EM 17/07/2024.....	124
FIGURA 6 - <i>SLAM RESISTÊNCIA SURDA</i> EM 18/05/2024	124
FIGURA 7 - BRUNO VITAL.....	138
FIGURA 8 - OBRA <i>DESLEALDADE</i> DE BRUNO VITAL.....	139
FIGURA 9 - OBRA DE FERNANDA MACHADO.....	139
FIGURA 10 - RAFAEL ODRUS.....	142
FIGURA 11 - GRAFITE DE RAFAEL ODRUS	143
FIGURA 12 - SIMETRIA BILATERAL EM LIBRAS	207
FIGURA 13 - SINAL PARA “ÁRVORE”	207
FIGURA 14 - SINAL PARA “ESPERAR”	208
FIGURA 15 - SINALIZAÇÃO DA FÁBULA A LEBRE E A TARTARUGA	211
FIGURA 16 - ELEMENTOS FUNDAMENTAIS NA CONSTRUÇÃO E ELABORAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO.....	240
FIGURA 17 - REPRESENTAÇÃO DA INTERSECÇÃO ENTRE AS ETAPAS DA ANÁLISE DE CONTEÚDO DE DALLA VALLE E FERREIRA (2025).....	311

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – EIXOS FORMADOS APÓS ANÁLISE DO POEMA	310
GRÁFICO 2 - REPRESENTAÇÃO DA INTERSECÇÃO ENTRE AS ETAPAS DA ANÁLISE DE CONTEÚDO DO POEMA	312

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - PRIMEIRA BUSCA POR PALAVRAS-CHAVE	18
QUADRO 2 - SEGUNDA BUSCA POR PALAVRAS-CHAVE	19
QUADRO 3 - TERCEIRA BUSCA POR PALAVRAS-CHAVE	20
QUADRO 4 - QUARTA BUSCA POR PALAVRAS-CHAVE	23
QUADRO 5 - PRINCIPAIS CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS DE AUTORES QUE DIALOGAM COM A ORALIDADE, FOLK, POESIA PERFORMÁTICA E <i>SLAM</i>	41
QUADRO 6 - SINAIS RELACIONADOS AO TEMA NA LÍNGUA INDÍGENA DE SINAIS (LIS)	84
QUADRO 7 - CARACTERÍSTICAS PERCEBIDAS NO GÊNERO <i>SLAM</i> SURDO MULTIMODAL	185
QUADRO 8 - CENAS DA PERFORMANCE DO POEMA <i>O MUDINHO</i> DE EDINHO SANTOS (2018)	209
QUADRO 9 - SINAIS PARA “RESISTÊNCIA”, “MORTE”, “TRISTE” E “JULGADO”	210
QUADRO 10 – RESULTADOS DAS BUSCAS	242
QUADRO 11 – RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “CAMINHO”	259
QUADRO 12 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ALGO NASCE” E “ÁRVORE”	260
QUADRO 13 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “CALOR”, E “ANGÚSTIA” E “SEDENTA”	263
QUADRO 14 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ADQUIRIR” E “ORALIZAÇÃO”	265
QUADRO 15 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “FALTA DE COMUNICAÇÃO”, “ANGÚSTIA”, “SEDE DE ALGUMA COISA” E “BEBIDA ALCOÓLICA/BEBIDA”	267
QUADRO 16 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ALÍVIO/ALIVIADA”, “CALMA”, “SEDE DE ALGUMA COISA” E “VENTO”	271
QUADRO 17 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ÁRVORE” E “LIBRAS”	274

QUADRO 18 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “MEU/MINHA”, “JEITO/MANEIRA” E “LUTA”	277
QUADRO 19 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “IMPOSIÇÃO/OBRIGAR”, “OBRIGAR A ORALIZAR” E “REPELIR”	281
QUADRO 20 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ORALIZAÇÃO”, “REPELIR COM FORÇA”, “LIBRAS E “LUTA”	284
QUADRO 21 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “EU SOU”, “MULHER”, “NEGRA” E “SURDA”	287
QUADRO 22 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “EU SOU”, “COMO A ÁRVORE”, “ÁRVORE” E “RAIZ” E EXPRESSÃO FACIAL QUE REMETE A “FORTE”, “SENTIR CHEIRO PROFUNDAMENTE” E “RESPIRAR” E “RESISTÊNCIA”	290
QUADRO 23 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “SE ESPALHAM”, “FIXAR”, “ÁRVORE” E “RESISTÊNCIA”	295
QUADRO 24 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “EU SOU”, “MULHER”, “NEGRA”, “SURDA”, “MINHA LUTA”, “MULHER” E “NEGRA E SURDA”	297
QUADRO 25 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “MEU”, “MOVIMENTO”, “JUNTO”, “NÓS” E “INCLUSÃO”	300
QUADRO 26 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “SENTIR”, “CORAÇÃO”, “OLHOS” E “JEITO”	304
QUADRO 27 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ESPALHAR”, “EU ESPALHO”, “RAIZ FIRME”, “RAMIFICAR”, “ÁRVORES”, “COMO EU” E “DE MIM”	307

LISTA DE ABREVIATURAS OU SIGLAS

ASL - *American Sign Language* (Língua Americana de Sinais)

BDTD - Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações

BNCC – Base Nacional Comum Curricular

CAAE - Certificado de Apresentação para Apreciação Ética

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CECAN - Centro de Cultura e Arte Negra

CEP - Comitê de Ética em Pesquisa

CIACS - Centro Integração Arte de Cultura Surda

CNISNS - Congresso Nacional de Inclusão Social de Negros Surdos

CWB – Curitiba

D.C - Distrito de Colúmbia - capital dos Estados Unidos

DRT - Registro profissional obrigatório para artistas no Brasil

EJA - Educação de Jovens e Adultos

FAM – Florianópolis Audiovisual Mercosul

FENEIS - Federação Nacional dos Surdos

FLN - Frente de Libertação Nacional da Argélia

FLUP - Festa Literária das Periferias

FLUPRJ - Festa Literária das Periferias/ Rio de Janeiro

GT LIS - Grupo De Trabalho/Língua Indígena de Sinais

HQ - História em Quadrinhos

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IFPR - Instituto Federal de Educação do Paraná

IMS - Instituto Moreira Salles

ISA - Instituto Socioambiental

LGBTQI+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais/Travestis, Queer/Questionando, Intersexo, Asexuais, Pansexuais e Não-binários, com o "+" incluindo outras identidades

Libras – Língua Brasileira de Sinais

LIS - Línguas Indígenas de Sinais

MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo

MNU - Movimento Negro Unificado

MuMa - Museu Municipal de Arte

NEABI - Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas

ONGS - Organização Não Governamental

PSI - Poetry *Slam*, Incorporated

RECAM - Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do MERCOSUL

SABRA - Sociedade Artística Brasileira

TBS - Teatro Brasileiro Surdo

TCC - Trabalho de Conclusão de Curso

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFPR – Universidade Federal do Paraná

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

UOL – Universo Online

UTP - Universidade Tuiuti do Paraná

VV - Vernáculo Visual

ZAP - Zona Autônoma da Palavra

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 SLAM: A LINGUAGEM CRÍTICA EM MOVIMENTO.....	34
2.1.1 AS RAÍZES DO SLAM: FOLK, ORALIDADE E PERFORMANCE	37
2.1.2 TRADIÇÕES ORAIS AFRICANAS: POESIA SLAM E MOVIMENTOS NEGROS DE RESISTÊNCIA	43
2.1.3 A VIRADA PERFORMÁTICA DO SLAM	50
2.2 SLAM NO BRASIL: COMUNICAÇÃO E ENGAJAMENTO SOCIAL.....	56
2.2.1 ORALIDADE E PERFORMANCE NAS RAÍZES POÉTICAS E ARTÍSTICAS BRASILEIRAS.....	57
2.2.2 A POESIA COMO PRÁTICA DE RESISTÊNCIA NEGRA NO BRASIL E APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS URBANOS	65
2.2.3 A TRADIÇÃO ORAL INDÍGENA	74
2.2.3.1 LÍNGUA INDÍGENA DE SINAIS (LIS).....	82
2.2.3.2 A TRADIÇÃO ORAL INDÍGENA E SUA RESISTÊNCIA	89
2.2.4 O BRASIL EM VERSOS DE SLAM.....	94
2.2.5 SLAM NO PARANÁ.....	113
2.2.6 SLAMMERS E ARTISTAS SURDOS DESTAQUE NO BRASIL: UM POUCO DE SUAS HISTÓRIAS	125
2.2.6.1 ARTISTAS SURDOS EM EVIDÊNCIA	136
2.3 SLAM E CULTURA SURDA: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA	144
2.3.1 IDENTIDADE E RESISTÊNCIA	149
3 SLAM COMO GÊNERO MULTIMODAL.....	154
3.1 CARACTERÍSTICA DE UM GÊNERO	154
3.2 CARACTERÍSTICAS DO GÊNERO MULTIMODAL	161
3.2.1 CARACTERÍSTICAS DOS MULTILETRAMENTOS PRESENTES NO GÊNERO MULTIMODAL SLAM SURDO.....	173
3.3 DO LETRAMENTO VISUAL AO MULTIMODAL: UMA NOVA PERSPECTIVA PARA O ENSINO DOS SURDOS	186
3.4 POESIA SLAM: ESTÉTICA, POÉTICA E TÉCNICAS DE CONSTRUÇÃO	191
3.4.1 PERFORMANCE EM LÍNGUA DE SINAIS: CORPOS QUE POETIZAM.....	198
3.5 LITERATURA SURDA: EXPRESSIVIDADE VISUAL DO SLAM SURDO E CRITICIDADE	213

3.5.1 <i>SLAM</i> POESIA COMO POESIA DE MINORIA, MARGINAL E PERIFÉRICA: CAMINHOS PARA O LETRAMENTO DE REEXISTÊNCIA SURDA.	227
4 METODOLOGIA: CAMINHOS SEMIÓTICOS PARA UMA ANÁLISE MULTIMODAL.	237
4.1 PRIMEIROS PASSOS.....	238
4.2 FUNDAMENTOS DA ANÁLISE.....	245
4.3 ENCRUZILHADAS DOS SABERES:	250
5 PERFORMANDO OS DADOS E REVERBERANDO O <i>SLAM</i> COMO UM INSTRUMENTO DE EXPRESSÃO CULTURAL E FORTALECIMENTO IDENTITÁRIO DA COMUNIDADE SURDA.	258
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: INTERSECCIONALIZANDO E DECOLONIZANDO COM <i>SLAM</i> SURDO RUMO A UMA EDUCAÇÃO CRÍTICA	309
REFERÊNCIAS.....	329

1 INTRODUÇÃO

Este estudo aborda a poesia *slam* produzida por poetas/*slammers* surdos, tendo como objeto de pesquisa o *slam*, que é defendido nessa tese como um instrumento multimodal e decolonial na educação, analisando suas possibilidades para a construção de uma identidade e de uma educação crítica. Defendo a tese de que, por meio de uma prática pedagógica em que se insere o gênero *slam* surdo multimodal e decolonial, oportunizam-se avanços no ensino e na aprendizagem, nos quais esses sujeitos poderão vivenciar experiências de negritude, do ser surdo e de espiritualidade afro-brasileira, uma vez que, quando falamos da arte *slam* na decolonialidade, ela abrange as referências religiosas, os orixás e as divindades das religiões de matriz africana presentes na declamação poética *slam*. Tais elementos são ressignificados, tornando-se formas de afirmação identitária e enfrentamento às formas de silenciamento e apagamento histórico. Ao considerar o *slam* como uma prática multimodal e decolonial no contexto educacional, compreende-se seu potencial de promover a valorização da diversidade cultural e religiosa, bem como de incentivar práticas de letramento crítico e decolonial. Nesse sentido, esta pesquisa converge com o objetivo da tese, que consiste em analisar o *slam* como um instrumento multimodal e decolonial na educação, investigando suas possibilidades na construção de identidades e na promoção de uma educação crítica, a partir da análise da performance do videopoema da artista curitibana Gabriela Grigolom (Negabi).

Para essa investigação, foram realizadas pesquisas no banco de teses e dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)¹ e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações² em fevereiro de 2025.

As buscas para a tese aconteceram desde o ano de 2022, sendo que a última foi realizada em meados de novembro de 2025. Essa teve como objetivo finalizar a tese com dados que estivessem atualizados na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações.

¹ <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/>

² <https://bdtd.ibict.br>

Primeiramente, realizou-se uma busca na *internet* a partir das palavras-chave “*slam* como gênero multimodal”. Como resultado, identificou-se apenas um trabalho com essa abordagem, intitulado “O gênero multimodal *slam* poético nas práticas letradas de ensino de língua portuguesa”, vinculado à Universidade Federal de Juiz de Fora. Ressalta-se que essa pesquisa não se encontra nos bancos de teses e dissertações usualmente consultados, estando disponível exclusivamente no repositório institucional da referida universidade. Ainda com as mesmas palavras-chave, na busca nos bancos de dados anteriormente citados, obteve-se um resultado:

QUADRO 1 - PRIMEIRA BUSCA POR PALAVRAS-CHAVE

Plataforma	Ano	Tipo de pesquisa	Título	Área de conhecimento	Palavras-chave
Biblioteca Nacional	2021	Dissertação	<i>Intercâmbios Pedagógicos Entre Escola e Sociedade: Multiletramentos em Cena.</i>	Linguagens e Letramentos	<i>Slam</i> como gênero multimodal

FONTE: A autora (2025).

Ao utilizarmos os mesmos descritores, acrescidos dos termos “surdo” e “surda”, não foram encontradas pesquisas.

As palavras-chave “Poesia *slam*” e “gênero multimodal” não obtiveram resultados na busca dos bancos de dados pesquisados.

Quando os termos usados na busca foram “Multiletramento” e “Poesia *slam*”, obtiveram-se dois resultados:

QUADRO 2 - SEGUNDA BUSCA POR PALAVRAS-CHAVE

Plataforma	Ano	Tipo de pesquisa	Título	Área de conhecimento	Palavras-chave
Biblioteca Nacional	2020	Dissertação	<i>A Força da Mulher em Prosa e Verso: de Alencar às rainhas do r.a.p., hip-hop e slam</i>	Linguagens e Letramentos	Multiletramento na poesia <i>slam</i>
Biblioteca Nacional	2023	Dissertação	<i>Slam na Sala de Aula: ouvir as vozes (silenciadas) dos alunos</i>	Linguagens e Letramentos	Multiletramento na poesia <i>slam</i>

FONTE: A autora (2025).

Ao digitarmos os mesmos descritores, porém acrescido da palavra “surdo”/“surda” nenhuma pesquisa foi encontrada, nem na *internet*, nem na Biblioteca Nacional.

Slam surdo como gênero multimodal: 0

Poesia *slam* surda como gênero multimodal: 0

Multiletramento na poesia *slam*: 0

Após essa busca, decidiu-se acrescentar o descritor com o acréscimo da palavra “Libras”. No entanto, novamente as buscas não deram resultados, nem na *internet*, nem na Biblioteca Nacional.

Então, procedeu-se à busca pelo descritor que também faz parte da pesquisa, “*Slam* Decolonial”, e posteriormente “educação” e “surdo”/“surda” e “Libras”. O primeiro obteve 12 resultados:

QUADRO 3 - TERCEIRA BUSCA POR PALAVRAS-CHAVE

Plataforma	Ano	Tipo de Pesquisa	Título	Área de Conhecimento	Palavras-Chave
Biblioteca Nacional	2019	Tese	<i>Quando chega o griô: conversas sobre a linguagem e o tempo com mestres afro-brasileiros.</i>	Sociologia	<i>Slam</i> Decolonial
Biblioteca Nacional	2020	Dissertação	<i>Palavra (Per)formada: corpos diaspóricos e diferenciados na criação cênica contemporânea.</i>	Processos e Poéticas na Cena Contemporânea	<i>Slam</i> Decolonial
Biblioteca Nacional	2021	Dissertação	<i>Poesia para ser dita em voz alta: uma proposta de letramento com slams de autoria feminina</i>	Linguagens e Letramentos	<i>Slam</i> Decolonial
Biblioteca Nacional	2022	Dissertação	<i>Poesia de Direitos Humanos e Injustiça Social na Literatura Surda: tradução, interpretação, agência e ativismo</i>	Estudos da Tradução	<i>Slam</i> Decolonial

Biblioteca Nacional	2022	Dissertação	<i>“Liberdade, Força e Dar a Volta por Cima”: um estudo de caso sobre o projeto lugar de fala na comunidade de atendimento socioeducativo feminina do estado da Bahia.</i>	Gênero, Poder e Políticas Públicas	<i>Slam</i> Decolonial
Biblioteca Nacional	2023	Dissertação	<i>Oralidade e slam: uma proposta contra-hegemônica de Educação</i>	Educação Popular e Culturas	<i>Slam</i> Decolonial
Biblioteca Nacional	2023	Tese	<i>A poesia slam e suas Desmargens</i>	Arte e Cultura Visual	<i>Slam</i> Decolonial
Biblioteca Nacional	2023	Tese	<i>Slam das Minas: entre empoderamento de mulheres negras e práticas educativas libertadoras e antirracistas</i>	Literatura e Cultura	<i>Slam</i> Decolonial

Biblioteca Nacional	2024	Dissertação	<i>Aquilo que o Poder não Pode Comer: slam, mulheres negras, vozes vazadas</i>	Estudos Literários	<i>Slam</i> Decolonial
Biblioteca Nacional	2025	Tese	<i>“As Bocas Mulheres têm Memória”: pedagogias de sobrevivência e o corpo-testemunho na performance de poetas slammers negras.</i>	Arte, Memória e Narrativa	<i>Slam</i> Decolonial
Biblioteca Nacional	2025	Tese	<i>Uma Sangria em Performance: a reescrita da história do Brasil pela poética feminista decolonial do slam</i>	Estudos Literários	<i>Slam</i> Decolonial
Biblioteca Nacional	2025	Dissertação	<i>Geografias Lésbicas: reconfigurações espaciais de mulheres negras sapatão no Rio de Janeiro, RJ.</i>	Geografia	<i>Slam</i> Decolonial

FONTE: A autora (2025).

Total: Cinco teses e sete dissertações. Áreas: 4 na área de Letras, 1 em Educação, 1 em Geografia, 1 em Estudos da Tradução, 1 em História/linha da arte, 1

em Artes Cênicas, 1 em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, 1 em Literatura e Cultura, 1 em Literatura e Cultura/Letras.

Ao usarmos os descritores “*Slam* Decolonial na Educação”. Para esses descritores as mesmas pesquisas anteriores foram encontradas.

Já quando acrescentamos novamente “Libras” e “surdo”/“surda” houve somente uma pesquisa encontrada, na área de tradução, que também havia aparecido em buscas anteriores.

Os descritores “*slam* decolonial na educação de surdos” e “*slam* surdo decolonial” não retornaram resultados nas bases consultadas. Já o descritor “*slam* surdo decolonial Libras” apresentou apenas um registro, que já havia sido identificado em buscas anteriores.

Ao repetirmos as palavras-chave para o Catálogo de Teses e Dissertações (CAPES) obtivemos os seguintes resultados:

Slam como gênero multimodal: 0

Poesia *slam* como gênero multimodal: 0

Slam Decolonial.

Para “*Slam* Decolonial”, foram localizadas o total de 10 pesquisas:

QUADRO 4 - QUARTA BUSCA POR PALAVRAS-CHAVE

Plataforma	Ano	Tipo de pesquisa	Título	Área de conhecimento	Palavras-chave
CAPES	2018	Dissertação	<i>Vozes Insubmissas nas Poéticas de Autoria de Mulheres Negras do Quilombo Liberdade: interseccionalidade entre raça, classe social e gênero nas batalhas de poesia</i>	Literatura, Memória e Cultura.	<i>Slam</i> Decolonial
CAPES	2019	Tese	<i>Slam: voz, performance e poesia de resistência</i>	Letras	<i>Slam</i> Decolonial

CAPES	2022	Dissertação	<i>É no Infinito de uma Linha de Fuga que Surge a Guerreira: a máquina de fazer sangrar e o sujeito discursivo em sangria, de Luiza Romão.</i>	Estudos da Linguagem	<i>Slam</i> Decolonial
CAPES	2022	Dissertação	<i>Poesia de Direitos Humanos e Injustiça Social na Literatura Surda: tradução, interpretação, agência e ativismo.</i>	Estudos da Tradução	<i>Slam</i> Decolonial
CAPES	2023	Tese	<i>Oralidade e slam: uma proposta contra-hegemônica de Educação</i>	Educação Popular e Culturas	<i>Slam</i> Decolonial
CAPES	2023	Tese	<i>Slam das Minas: entre empoderamento de mulheres negras e práticas educativas libertadoras e antirracistas.</i>	Literatura e Cultura	<i>Slam</i> Decolonial
CAPES	2023	Dissertação	<i>Am i Latina/Nordestin a Enough?: representações identitárias pelas poetas Melissa Lozada-Oliva e Bell Puã Laura Emilia Araujo.</i>	Literatura Comparada	<i>Slam</i> Decolonial

CAPES	2023	Tese	<i>Vozes Plurais no Slam: a poesia de Luz Ribeiro, Laura Conceição, Checha Kadener e Mariana Bugallo Fabiana Oliveira de Souza</i>	Estudos Literários Neolatinos	<i>Slam</i> Decolonial
CAPES	2024	Dissertação	<i>Aquilo que o Poder não Pode Comer: slam, mulheres negras, vozes vazadas.</i>	Estudos Literários	<i>Slam</i> Decolonial
CAPES	2025	Dissertação	<i>Colonialidade de Gênero, Decolonialidade e Reexistência na Poesia slam Paranaense: vozes que ecoam</i>	Texto, Memória, Cultura	<i>Slam</i> Decolonial

FONTE: A autora (2025).

Os descritores “*Slam* como gênero multimodal” e “Poesia *slam* como gênero multimodal” não obtiveram resultados. “*Slam* decolonial surdo” obteve um resultado, que já havia aparecido anteriormente.

As palavras-chave utilizadas nas buscas realizadas nos bancos de dados dialogam diretamente com a temática da tese aqui defendida, que articula o letramento multimodal e decolonial, o *slam* na educação e o reconhecimento de que a comunidade surda integra, de forma constitutiva, o campo educacional. Nesse sentido, foram empregados os descritores “*slam* decolonial na educação de surdos” e “*slam* surdo decolonial”, os quais não retornaram resultados, não sendo identificado nenhum trabalho indexado nas bases consultadas. A ausência de produções acadêmicas sobre esta temática específica evidencia uma lacuna significativa no

campo e reforça a relevância científica desta pesquisa inédita sobre o *slam* surdo como elemento multimodal. Diante desse cenário, o interesse pelo tema emerge da necessidade de promover o diálogo entre arte, cultura e educação no contexto da comunidade surda, inserindo o *slam* surdo no debate educacional e tensionando concepções ainda hegemônicas que reduzem a Libras a um instrumento de comunicação funcional, desconsiderando seu potencial estético, poético e cultural na formação de estudantes surdos.

Passamos a buscar pelo descritor que também faz parte pesquisa, “*Slam* Decolonial”, e posteriormente “educação” e “surdo”/“surda” e “Libras”. O primeiro obteve 12 resultados. Nessa etapa, foram identificadas quinze dissertações e quatro teses. Entre as teses, uma pertence à área da Educação e as demais à área de Letras. Quanto às dissertações, uma insere-se na área da Educação, enquanto as demais distribuem-se entre Letras e outras áreas do conhecimento. Esses dados evidenciam a predominância de pesquisas na área de Letras em comparação à área da Educação, considerando a busca pelos descritores “poesia *slam* educação surdos”.

Para a compreensão desta pesquisa, torna-se fundamental discutir a Libras como uma língua plena, dotada de estrutura própria e de complexidade linguística, assim como as demais línguas (Sacks, 2010, p. 70). Essa concepção possibilita reconhecer que pessoas surdas participam dos processos de debate, produção de sentidos e criação artística em condições equivalentes às das línguas orais-auditivas. As questões aqui apresentadas atravessam não apenas o campo teórico da pesquisa, mas também se entrelaçam com as experiências que constituem meu cotidiano acadêmico, profissional e social.

É importante destacar que desde a infância a questão da pessoa surda sempre esteve presente em minha trajetória pessoal. Cresci no interior do Paraná convivendo com uma prima surda, com quem mantive contato próximo durante a infância e parte da adolescência, vínculo que permanece até os dias atuais. À época dessa convivência, não tínhamos conhecimento da Língua Brasileira de Sinais (Libras). Posteriormente, após minha mudança para Curitiba, aproximei-me de forma mais sistemática da língua de sinais, uma vez que meu companheiro, parceiro de vida, tem um filho surdo que utiliza a Libras como principal meio de comunicação.

A Libras foi uma descoberta para nós dois, pois ele vinha de um sistema educacional onde a Libras não era considerada uma língua de fato, o que sempre me intrigou. Durante minha graduação em Letras, ainda não havia a obrigatoriedade da

disciplina de Libras, mas, por meio de uma colega de curso, conheci a língua de sinais na Federação Nacional dos Surdos de Curitiba (Feneis). O que antes me intrigava tornou-se o tema da minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), que abordou o ensino de inglês para surdos em Curitiba. Posteriormente, fiz uma especialização em educação bilíngue para surdos na mesma área, inglês para surdos. Com a especialização, surgiu a oportunidade de, além de trabalhar como intérprete de Libras, ocupar o cargo de docente de Libras em uma universidade particular no interior de Santa Catarina.

Em decorrência disso, senti a necessidade de realizar o curso de Mestrado, na Universidade Tuiuti do Paraná, no Programa de Distúrbios da Comunicação. A pesquisa para o Mestrado expandiu-se para justamente a discussão na área do ensino da língua de sinais, onde tantos questionamentos dos futuros professores sobre a Libras surgiram e geraram debates.

Assim, ao longo da minha trajetória na educação de surdos — atuando tanto como intérprete de Libras quanto como docente da disciplina em licenciaturas, pós-graduação e cursos oferecidos por projetos realizados por mim no Instituto Federal de Educação (IFPR) —, percebi um questionamento recorrente sobre se a Libras proporciona ao surdo a capacidade de ser um cidadão com competência crítica e artística. Esse questionamento gerava longos e enriquecedores debates. Em 2020, assumi a responsabilidade de representar o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI) do IFPR Campus Pinhais, um enorme desafio que também me proporcionou novas oportunidades de debate.

Durante o período em que estive no NEABI, junto com os demais membros, tivemos a oportunidade de organizar debates, palestras e lives durante a pandemia de COVID-19. A cada tema discutido, eu me questionava: e o público surdo nesse contexto? Especificamente, meses antes do decreto de isolamento, em um evento realizado na instituição, um dos convidados era um artista e poeta (*slammer*) que, antes de sua apresentação, fez uma breve explanação sobre o *slam* e a arte que iria apresentar. Mais uma vez, me perguntei: e os surdos em relação a essa arte? Foi, sem dúvida, uma apresentação empoderadora do poeta, o que me instigou ainda mais.

Posteriormente, foi decretado o fechamento das escolas devido à COVID-19, e esses questionamentos passaram a dominar o meu dia a dia. Paralelamente, eu tinha o interesse de ingressar no doutorado. Uma busca na *internet* me forneceu

imediatamente um tema de pesquisa: *slam* para pessoas surdas. Encontrei alguns textos e vídeos que me encantaram. Depois disso, comecei a seguir grupos nas redes sociais, tanto de poetas surdos e ouvintes quanto apenas de ouvintes.

A cada dia, meu interesse aumentava, e percebi que precisava pesquisar e escrever sobre isso. Os vídeos apresentados nas *lives* eram carregados de crítica social, um tema que eu acreditava ser importante estudar e trazer para o debate acadêmico e profissional.

Diante do exposto, após anos de atuação como intérprete e professora de Libras, surgiu a necessidade de inserir no debate temas como o decolonialismo e a arte em Libras, assim como as dimensões crítica, política e social presentes no *slam*. Essas perspectivas contribuem para a desconstrução da ideia cristalizada de que a Libras não dispõe de recursos suficientes para promover comunicação e reflexão plenas, ao mesmo tempo em que evidenciam a força expressiva e a representatividade dessa comunidade linguística por meio da arte e da literatura.

Com isso, o estudo traz para o cenário a importância da discussão da literatura, pois é por meio dela que podemos, na ótica de Taísa Sales e Clarice Lottermann (2021, p. 55) realizar mudanças sociais, evoluir o comportamento humano e fortalecer a construção da identidade cultural. Ainda na ótica das autoras, o “ensino da literatura que se fundamente na leitura e resulte em uma prática dialógica seria o modelo ideal de educação a ser ofertada para nossas crianças”.

Embora a poesia *slam* não faça parte do cotidiano escolar dos surdos, abre-se o debate sobre a possibilidade de ela se tornar uma prática adicional de produção argumentativa na Educação. Apesar de ainda não integrar o cotidiano escolar dos surdos e ouvintes, o *slam* tem se destacado fora da escola como uma arte periférica na comunidade surda. Por meio do *slam*, os surdos poderão encontrar um espaço linguístico acolhedor para criticar e debater em Libras o papel da arte na transformação dos espaços, promovendo mudanças que valorizem sua língua, arte e cultura. A inserção do *slam* no contexto escolar brasileiro ainda ocorre de forma tímida, mas já apresenta iniciativas significativas que apontam seu potencial pedagógico e formativo. Projetos como o *Slam Educa*, desenvolvido em Florianópolis³, buscam aproximar estudantes da poesia falada por meio de práticas que valorizam a oralidade,

³ Site do Pet Letras (UFSC). Disponível em: <https://petletras.paginas.ufsc.br/slam-educa/>. Acesso em: 17 mar. 2026.

a autoria e a expressão crítica. De modo semelhante, o *Slam* Interescolar SP⁴, realizado em São Paulo, promove encontros entre jovens de diferentes escolas, incentivando a produção poética e o protagonismo estudantil. Essas experiências evidenciam como o *slam* pode se constituir como uma ferramenta potente no ambiente escolar, articulando linguagem, identidade e engajamento social.

Nesse aspecto, a pesquisa dialoga com Roxane Rojo e Jacqueline Barbosa (2015) e o conceito de gênero multimodal, o gênero discursivo por Mikhail Bakhtin (2011), a literatura surda por Cláudio Mourão (2011) e Rachel Sutton-Spence (2021), o decolonialismo por Aníbal Quijano (2005), e Ana Lúcia Souza (2011) e seu conceito de “letramento de reexistência”. A autora define reexistência como o ato de um grupo social criar, incorporar, ressignificar e reinventar os usos sociais da linguagem e seus valores. A poesia *slam* vem para a comunidade surda como a bandeira de levante e reexistência, pois faz uso da poesia de origem a via para falar (sinalizar) sua arte e sua história por ela mesma. Sendo assim, para a autora, o letramento de reexistência se configura quando as poesias/arte são contadas e sinalizadas partindo do ponto de vista e da vivência do sujeito do discurso. Além disso, os atores do discurso nesse contexto, segundo Souza, Ana Lúcia (2011), assumem outros papéis e funções sociais nas comunidades.

Embora a poesia *slam* não faça parte do cotidiano escolar dos surdos, abrimos aqui o debate sobre a possibilidade de ela ser uma prática pedagógica possível e adicional de empoderamento na educação. Apesar de ainda não integrar o cotidiano escolar dos surdos e ouvintes, o *slam* tem se destacado fora da escola como uma arte periférica presente na comunidade surda. Por meio do *slam*, os surdos poderão encontrar um espaço possível, linguístico e acolhedor para criticar e debater em Libras o papel da arte na transformação dos espaços, promovendo mudanças que valorizem sua língua, arte e cultura.

Nesse aspecto, a pesquisa dialogará com Rojo e Barbosa (2015) e o conceito de gênero multimodal, o gênero discursivo por Bakhtin (2011), a literatura surda por Mourão (2011) e Sutton-Spence (2021), o decolonialismo por Quijano (2005), e Souza, Ana Lúcia (2011) e seu conceito de “letramento de reexistência”. A autora

⁴ Site periferia em movimento. <https://periferiaemmovimento.com.br/slaminterescolar112023/>

define reexistência como o ato de um grupo social criar, incorporar, ressignificar e reinventar os usos sociais da linguagem e seus valores.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Souza, Ana Lúcia (2011), no tocante ao uso social da língua e a função do letramento, Brian Street (2014, p. 13) define que o letramento não é apenas uma habilidade técnica e individual, mas sim uma prática culturalmente situada e socialmente construída. Portanto, conforme o autor, o letramento é influenciado pelos contextos sociais, culturais, políticos e econômicos em que ocorre.

Diante disso, a problemática que norteia essa pesquisa é a “de que maneira o *slam* surdo, como gênero multimodal, mobiliza recursos visuais e gestuais para construir significados e expressar identidades culturais e políticas da comunidade surda”?

O objetivo geral é analisar o modo de organização discursivo-poético do *slam* como gênero multimodal na comunidade surda.

Os objetivos específicos são:

Examinar a organização estrutural e composicional do gênero multimodal *slam*, destacando como seus elementos verbais, visuais e sonoros se articulam para construir significado;

Identificar os elementos característicos dos multiletramentos presentes no gênero multimodal *slam*, considerando suas múltiplas linguagens, recursos semióticos e instrumentos socioculturais;

Discutir o *slam* como um instrumento de expressão cultural e fortalecimento identitário da comunidade surda, destacando seu papel na valorização da língua de sinais e na promoção da inclusão social.

Partindo da escolha do material a ser analisado e considerando minha vivência na comunidade surda, cabe dizer que a metodologia está ancorada na pesquisa qualitativa, do tipo exploratória e descritiva e de procedimento bibliográfico (Severino, 2016). De acordo com Angélica Silva de Sousa, Guilherme Saramago de Oliveira e Laís Hilário Alves (2021, p. 66), uma pesquisa bibliográfica baseia-se no estudo da teoria já publicada, assim é fundamental que o pesquisador se aproprie do domínio da leitura do conhecimento e sistematize todo o material que está sendo analisado. Ainda em conformidade com os autores, a “pesquisa bibliográfica é o levantamento ou revisão de obras publicadas sobre a teoria que irá direcionar o trabalho científico” e a realização da pesquisa bibliográfica o pesquisador deve ler, refletir e escrever

sobre o que estudou, se dedicar ao estudo para reconstruir a teoria e aprimorar os fundamentos teóricos.

Para Amália Machado (2025, s.p.), a pesquisa qualitativa é também conhecida como método qualitativo, “um conjunto de práticas que transformam o mundo visível em dados representativos, incluindo notas, entrevistas, fotografias, registros e lembretes”. Desse modo, a pesquisa qualitativa irá subsidiar a tese tendo em vista que o objeto de investigação se concentra na análise de uma única poesia em Libras, cuja construção de sentidos extrapola o nível estritamente sinalizado. Por se tratar de uma produção poética em língua de sinais — reconhecida como língua plena, dotada de estrutura própria e complexidade linguística, conforme discute Sacks (2010, p. 70) — a análise demanda um olhar atento não apenas aos sinais, mas também aos elementos visuais e corporais que a constituem.

Desta forma, a abordagem qualitativa permite transformar o que é sinalizado em dados analíticos, considerando para além dos gestos as expressões faciais, movimentos corporais, uso do espaço e ritmo, que são fundamentais para a construção de significados no *slam*. Assim, busca-se compreender de que maneira esses recursos se articulam na composição poética, evidenciando a complexidade estética e linguística presente na performance analisada.

Ademais, é importante explicitar que a análise proposta é realizada por uma pesquisadora ouvinte, fluente em Libras e com formação na área, o que implica reconhecer que os dados produzidos e as interpretações construídas estão atravessados por esse lugar de fala específico, isto é, o de alguém que domina a língua, mas não vivencia a experiência surda ou negra.

Ao analisarmos as poesias *slam* devemos ter em mente que estamos tratando de aspectos culturais e artísticos de uma comunidade, na nossa situação de pesquisa a comunidade surda. Portanto, nessa abordagem investigativa, procuramos entender os aspectos subjetivos, como comportamentos, ideias, pontos de vista, entre outros.

Convém destacar que mesmo presente em várias competições de *slam* como espectadora na cidade de Curitiba, minhas participações começaram de forma tímida até o momento em que fui convidada a ser jurada em uma competição⁵. Com isso,

⁵ O uso da primeira pessoa do singular neste trabalho ocorre em momentos específicos em que a autora mobiliza sua experiência pessoal e trajetória de vivência em relação ao objeto de pesquisa, especialmente quando estas contribuem para a construção do olhar analítico e reflexivo adotado.

obtive uma nova perspectiva de vivência: enquanto antes eu estava apenas na leitura e observação dos eventos, comecei a poder vivenciar e experimentar o *slam* de fato. Essa primeira experiência ocorreu no *Slam* do MuMa (Museu Municipal de Arte), localizado no bairro Portão em Curitiba, em 2024, onde fui jurada, e no *Slam* Resistência Surda em 2024 que aconteceu por meio da Caravana Étnico-cultural³, em 18 de maio, na Rua da Cidadania do Pinheirinho na cidade de Curitiba. Fiz também uma oficina com Catherine Moreira em 2023, no Festival da Palavra. O olhar analítico aqui mobilizado é atravessado pela posição de uma pesquisadora branca, que não vivencia as experiências de ser negra nem periférica, o que implica reconhecer limites e tensionamentos na interpretação das produções analisadas, exigindo uma postura crítica e reflexiva. Ressalta-se, porém, que embora o *slam* frequentemente dialogue com contextos periféricos, nem todas as suas manifestações estão necessariamente vinculadas a essa realidade, considerando a diversidade de sujeitos e experiências que compõem o movimento.

Posto isso, cabe dizer que diante do contexto exposto, a estrutura da pesquisa foi organizada de forma sequencial para permitir ao futuro leitor a compreensão do objeto temático em 05 (cinco) seções:

Primeira seção: esta, onde se discorre sobre a pesquisa de forma introdutória a partir da contextualização do problema, dos objetivos, da metodologia e da estrutura do trabalho em desenvolvimento;

Segunda seção: trazemos para a tese um olhar ancorado na tradição da poesia oral, que remonta a tempos históricos anteriores, recuperando a memória dos povos escravizados e dos movimentos artísticos que influenciaram e fundamentaram a oralidade e a performance poética como formas de resistência. Esse percurso culmina no que hoje se reconhece como o *slam*, entendido simultaneamente como arte, performance, crítica social e prática competitiva.

Terceira seção: nessa seção, apresentamos discussões e propostas que compreendem o *slam* para além do campo estritamente literário, abordando-o como um fenômeno semiótico, decolonial e multimodal. O gênero é analisado a partir da perspectiva enunciativa de Bakhtin e das multimodalidades que lhe são constitutivas, conforme o olhar teórico de Rojo e Barbosa.

Quarta seção: são apresentados os procedimentos da pesquisa, de abordagem qualitativa e interpretativa, voltada à análise do *slam* produzido pela poeta partir do registro audiovisual. O material é compreendido como um texto multimodal,

no qual diferentes recursos semióticos se articulam na construção dos sentidos. A análise fundamenta-se em uma perspectiva discursiva dialógica, que permite compreender o *Slam* Surdo como uma prática cultural situada e socialmente marcada.

Quinta seção: nessa seção, o leitor encontrará os recortes do vídeo que constitui o objeto desta análise, organizados em sequência e devidamente numerados. Cada recorte é acompanhado de uma descrição detalhada dos elementos visuais, corporais e linguísticos presentes na performance, seguida de sua análise interpretativa. A partir dessas análises, são propostas discussões que articulam os recursos multimodais do poema — como sinais, expressões faciais, movimentos e espacialidade — com os sentidos produzidos, permitindo compreender de modo mais aprofundado a construção poética e discursiva do *slam* em Libras.

Considerações finais: retomam-se, na seção final, a problemática, os objetivos e a reflexão crítica que orientaram a investigação ao longo de todo o trabalho. A seção é estruturada a partir de uma pré-conclusão, construída com base nas análises do poema em *slam*, a partir da qual se delineiam os eixos temáticos emergentes. Esses eixos permitem aprofundar a compreensão dos sentidos produzidos pela obra e de suas implicações estéticas, políticas e culturais. A partir desse percurso analítico, alcança-se a conclusão da pesquisa, na qual são sistematizados os principais resultados e apresentadas as propostas que foram elaboradas ao longo dos quatro anos de desenvolvimento do estudo.

2 SLAM: A LINGUAGEM CRÍTICA EM MOVIMENTO

Esta segunda seção tem como objetivo apresentar o percurso histórico do *slam* até sua consolidação enquanto expressão de poesia performática, tal como é reconhecida na contemporaneidade. Justifica-se tal abordagem pela recorrente referência, em publicações acadêmicas e pesquisas na área, à emergência do *slam* na década de 1980, na cidade de Chicago, Estados Unidos. No entanto, ao longo deste estudo, observou-se que o *slam* constitui um movimento cujas raízes são mais profundas e remotas, conectando-se às tradições das poesias orais, performáticas e recitadas de diferentes culturas.

Diante disso, Étienne Souriau (1983, p. 16), filósofo e especialista no campo da estética as diferentes manifestações artísticas como a poesia, a arquitetura, a dança, a música, a escultura e a pintura, embora apresentem características distintas quanto aos sentidos que mobilizam — visão ou audição — e quanto à materialidade de suas realizações mantêm entre si uma forma profunda de comunicação, revelando uma espécie de comunhão essencial entre as artes.

Nesse sentido, busca-se aqui oferecer uma contextualização que permita compreender o processo de conformação desse fenômeno artístico-poético, desde suas manifestações originárias até sua inserção no cenário brasileiro e, de modo particular, na comunidade surda brasileira. Ademais, serão apresentados elementos constitutivos da estrutura do texto *slam*, destacando as especificidades estéticas e linguísticas que o caracterizam como forma poética reconhecível no campo da poesia.

Esta seção apresenta o *slam* como uma linguagem crítica em constante movimento, ancorada na oralidade, na performance e no engajamento social. Destaca-se que, nesta tese, o *slam* não é compreendido como um fenômeno estático e engessado, mas como um movimento dinâmico que, ao ser inserido em diferentes comunidades, se transforma de modo a atender às demandas e especificidades de cada contexto.

Parte-se de um panorama histórico e desafiador do *slam poetry*, pois os dados encontrados evidenciam suas raízes nas tradições populares, no *folk*, nas práticas orais e performáticas, com especial destaque para as matrizes africanas e os movimentos negros de resistência, que conferem ao *slam* um caráter político e coletivo. A relevância de tais dados encontrados na bibliografia servirá como base para discussão e análise do poema a ser analisado. Em seguida, discute-se a

consolidação do *slam* no Brasil, ressaltando como a oralidade e a performance dialogam com as tradições poéticas e artísticas brasileiras, a ocupação dos espaços urbanos e a poesia como prática de resistência negra. A seção também amplia o debate ao incorporar a tradição oral indígena, incluindo a Língua Indígena de Sinais, enfatizando a diversidade linguística e cultural como forma de resistência. Por fim, aborda-se o desenvolvimento do *slam* em diferentes contextos regionais, como o Paraná, e destaca-se a atuação de *slammers* e artistas surdos no Brasil, articulando *slam* e cultura surda como espaços de afirmação identitária, luta política e produção de sentidos contra-hegemônicos.

Slam, segundo Cynthia Agra de Brito Neves (2017, p. 93), é uma onomatopeia da língua inglesa utilizada para indicar o som de uma “batida” de porta ou janela. Algo próximo de nossa “pá!” em língua portuguesa. Ainda conforme a autora, a onomatopeia foi criada por Marc Kelly Smith — poeta branco americano e fundador do movimento *Poetry Slam* nos anos noventa, na cidade de Chicago Estados Unidos. Contudo, Rosilene Aparecida Froes dos Santos (2024) vai em busca do significado do termo no dicionário da língua inglesa (*Oxford University Press*) e nele *slam* vem com o significado de “fechar algo, fechar-se, bater algo, bater-se, atirar, lançar”. Assim, a autora diz que, desse modo, não se trata de uma onomatopeia, mas sim a tradução do termo.

Ao mesmo tempo, Santos, Rosilene, realça que não devemos depreciar o trabalho de Neves (2017), mas pelo contrário, reafirma o esforço de valorização do fazer artístico (Santos, Rosilene, p. 63). Não há discordância nas referências pesquisadas, como Santos, Rosilene (2024), Neves (2017), Fabrícia Bittencourt Pazinato (2021), e Pérola Cunha Bastos e Lícia Maria Barbosa de Lima (2024), no fato de que o *slam* se trata de um fenômeno poético, com poemas que se baseiam na oralidade e performance e que, apesar de ser um fenômeno que ressurge e ainda é visto como novo, vem crescendo no mundo e causando inúmeras discussões.

Dentre as discussões levantadas, está a que levou a construção desta seção, pois são vários artigos e trabalhos publicados no Brasil e fora do país que tratam o *slam* como um fenômeno com data certa de surgimento. Porém, quando paramos para refletir, percebemos que os fenômenos sociais, culturais e artísticos, assim como o movimento *slam*, não se limitam a uma data certa — eles ocorrem por meio de muitas histórias, acontecimentos históricos, e tal fato poderá ser percebido pelo leitor no

decorrer do texto. Essa seção percorrerá os caminhos pelos quais o *slam* transitou para se firmar como o *Poetry Slam*, como é difundido na atual literatura.

Tendo isso em vista, e pelo fato de o *slam* ser uma poesia apontada pela literatura atual como um fenômeno que nos remete à tradição oral de poesia e artes performáticas⁶, e considerando que ela ocorreu e ocorre em várias culturas (como na Grécia antiga, por exemplo, onde aconteciam eventos com apresentações e competições de poesia performáticas, onde o canto e a dança mesclavam-se à poesia)⁷, surge a necessidade, em nosso percurso investigativo, de uma viagem ao passado, no mundo da arte oral e performática, a fim de demonstrar que o *slam* vem da junção de várias histórias e fenômenos ocorridos desde tempos imemoriais para se tornar o fenômeno poético como nos vivenciamos hoje, tanto no Brasil, como em tantos outros lugares.

Nesse viés, Priscila Costa Oliveira (2023, p. 222) afirma que a artista multimídia Donna Kukama percebe a performance “como uma possibilidade de esmagar essa ideia de tempo” pois, para a artista, a performance oral possibilita que possamos “falar sobre o passado no presente e também sobre possíveis futuros” (Oliveira, P., 2023, p. 222). Ainda na visão de Oliveira, P. (2023, p. 223), as obras de Donna Kukama utilizam o corpo da própria artista como recurso central. Seu corpo é entendido como um arquivo vivo, por meio do qual a voz se apresenta ao público e cria diferentes situações e possibilidades poéticas por meio da performance oral, que se materializa como experiência real. Esse corpo-arquivo não carrega apenas a palavra falada, mas também um conjunto de informações rítmicas e pulsantes que emergem da presença integrada entre corpo e voz.

⁶ A arte performática, segundo Richard Schechner, caracteriza-se pela fusão de ação, corpo e público, indo além do teatro tradicional ao explorar a dinâmica entre o performer e os espectadores. O autor destaca que a performance não é apenas uma representação, mas um processo de transformação contínua, no qual o tempo, o espaço e o contexto são constantemente renegociados. A ênfase recai sobre a interação e a improvisação, rompendo com as estruturas rígidas e abrindo espaço para uma experiência estética mais fluida e imprevisível (Schechner, 2006, *passim*).

⁷ A poesia oral foi essencial para as civilizações antigas, transmitindo cultura e crenças espirituais por meio de cantos e recitações. Textos como os Vedas da Índia (1500 a.C.), com seus hinos religiosos, os Gathas zoroastristas e a Epopeia de Gilgamesh (2000 a.C.) exemplificam como as tradições poéticas preservavam mitos, valores e ensinamentos espirituais. Esses poemas, inicialmente orais, interligavam a linguagem com a religião e foram fundamentais para a formação das sociedades antigas (Eliade, 2001; McEvelley, 2002).

2.1.1 As raízes do *slam*: folk, oralidade e performance

Embora o *slam* não esteja diretamente inserido nos movimentos aqui apresentados, suas raízes são, em parte, derivadas deles, uma vez que compartilha características fundamentais como a oralidade, a performance e a criticidade social. O *slam* vem de tais movimentos revolucionários, característicos de artistas que não estão satisfeitos com a situação social que se apresenta, e chega à região de Chicago e ganha força pelas mãos do trabalhador da construção civil, e não da elite do lugar.

Diante do exposto, apresentamos um panorama histórico do percurso trilhado pela poesia *slam* até sua consolidação como *Slam Poetry*, tal como é conhecida na atualidade. Trata-se de um movimento oral e performático que floresceu na década de 1980, nos Estados Unidos, especialmente por meio da atuação do poeta e trabalhador da construção civil Marc Kelly Smith. A partir desse marco, o *slam* expandiu-se para outros contextos socioculturais, alcançando o Brasil e, posteriormente, a comunidade surda brasileira.

Nas palavras de Smith, criador do *slam* competitivo, em suas obras com Joe Kraynak, *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word* (2009), e *Stage a Poetry Slam: Creating Performance Poetry Events—Insider Tips, Backstage Advice, and Lots of Examples (A Poetry Speaks Experience)* (2009b), quando falamos do *slam* é comum alguns críticos cometerem um equívoco, pois atribuem erroneamente o movimento *slam* como sendo uma extensão da Geração *Beat*⁸. Na concepção dos autores, o *slam* tem raízes mais próximas ao movimento *folk*⁹ do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta. Nesse sentido, Richard M. Dorson, em *Folklore and Folklife: An Introduction* (1982), coloca o *folk* como fenômeno dinâmico, oral e comunitário. Segundo Dorson, o *folk* é “a expressão tradicional da cultura de um povo, transmitida principalmente por via oral” (Dorson,

⁸ A geração *Beatnik*, assim como é chamada, foi um movimento literário que teve sua origem nos EUA em meados dos anos 50. A ação do movimento origina-se no âmago do descontentamento da juventude, e como não poderia ser diferente, parte de um grupo de jovens que subvertem o padrão literário enferrujado estabelecido, tendo em vista uma esfera de magnitude antes não alcançada (Cidadão Cultura, 2024).

⁹ *Folk* (em português, folclore) refere-se a um grupo identificado por tradições compartilhadas, crenças, práticas culturais, linguagem e formas expressivas, transmitidas principalmente por via oral ou por meio da imitação. Esse grupo pode ser definido por critérios como etnia, ocupação, religião, região ou interesses comuns, e suas manifestações são parte integrante da cultura popular ou tradicional. Conforme Alan Dundes, *folk* não se refere apenas ao povo rural ou camponês, mas a “qualquer grupo de pessoas que compartilha pelo menos um fator em comum e que tem suas próprias tradições, expressas verbalmente, musicalmente, ritualmente, entre outras formas” (Dundes, 1965, p. 2).

1982, p. 1). Um ponto de destaque na pesquisa do autor é a análise da poesia oral, tratada como forma artística central nas culturas tradicionais. Albert B. Lord (1960, p. 4), complementa a ideia, explicando que o poeta oral não memoriza textos fixos, mas improvisa com base em fórmulas tradicionais, que são unidades de expressão herdadas da tradição e utilizadas no ato da performance.

Esse caráter performativo revela que a oralidade não implica falta de sofisticação, mas sim uma lógica estética própria, baseada na repetição criativa e na memória cultural. Dorson (1982, p. 18) também faz referência ao folclorista americano Alan Dundes para complementar essa visão, ao afirmar que “o *folk* é um espelho da cultura”, o que se aplica diretamente à poesia oral, pois essa serve como veículo de valores, mitos fundadores e memórias coletivas. Para Dorson (1982), o estudo do *folk* deve considerar essa riqueza simbólica, evitando reducionismos que o tratem como mera superstição ou curiosidade popular. O conceito de *folklife*, abordado por autores como Jan Harold Brunvand (1982), amplia a noção de *folk* ao incluir práticas materiais e sociais, como festas, arquitetura e modos de vida. Brunvand observa que a vida popular revela aspectos invisíveis da estrutura social e do comportamento coletivo, indicando que a poesia oral, enquanto expressão cotidiana, também revela tensões e ideais de uma comunidade.

Nesse viés, Márcio Miranda Pontes (2020) do *site* Sociedade Artística Brasileira (SABRA) e Mariana Oliveira Arantes (2014, p. 21) o gênero musical *folk* se origina com as canções populares dos camponeses, passadas de geração em geração através da tradição oral, e cada país possui suas canções populares, que refletem sua cultura. Para David K. Dunaway (2012, p. 2), o *folk music* na cultura americana pode ser entendido em dois vieses: o primeiro aborda “o impulso de reviver canções populares antigas, despertado em sucessivas gerações, que formam comunidades e criam *revivals* musicais” (Dunaway, 2012, p. 2), e o segundo, que explora as conexões entre música e política. Já na ótica de Alexandre Eleutério Rocha, Flávio Santos Pereira e Luis Abraham Cayón Durán (2022, p. 19), o movimento *folk* trata de temas tradicionais como os hinos de protesto, e em um contexto de ativismo social e de política progressista e de esquerda e por um período foi associada ao movimento sindicalista, nas vozes de artistas engajados como Woody Guthrie e Pete Seeger.

Nesse sentido, Mariana Oliveira Arantes (2014, p. 25) corrobora os autores ao afirmar que a “música *folk* manteve, ao longo do século XX, estreitas relações com as questões políticas e sociais dos Estados Unidos”. Ainda na visão da autora, foi em

meados de 1930 que cresceu o interesse no repertório *folk* das regiões Sul e Oeste do país, e esse também foi o período em que o *folk* tornou assunto de pesquisas acadêmicas, quando a atividade de coletar, gravar e difundir a tradição folclórica nacional americana foi reforçada - desdobramento disso, a comunidade acadêmica do país passou a conhecer mais sobre sua própria cultura e seu passado.

Arantes (2014, p. 48) salienta, ainda, que nesse período também existia por parte dos artistas *folk* a discussão quanto a separar as influências modernas das tradicionais letras e performances do movimento. Estes conflitos aconteciam, segundo a autora, devido à ideia de separar a música *folk* divulgada nos meios de comunicação, da tradição vernácula. Na concepção de Arantes (2014, p. 146), houve o período em que as gravadoras solicitavam dos artistas que uma canção mais pausada para ela ganhasse um tom de poesia recitada.

Diante disso, Smith e Kraynak (2009) complementam que o *slam* e o movimento *folk* se assemelham pois o primeiro “se esforça para reunir comunidades divergentes de pessoas” (Smith; Kraynak, 2009, p. 41-42). Ainda conforme os escritores, nesse meio a cultura da geração *Beat* e a comunidade *hippie* também se destacam pois por intermédio desses movimentos houve o interesse pela poesia falada nas décadas de 1950 e 1960. Tanto o movimento dos *hippies* como *Beat* tinham um ponto em comum de interesse nesse período: a necessidade de se pronunciar por meio da arte contra as restrições políticas no período da Guerra Fria. Nesse viés, Dunaway (2012) traz a reflexão de as músicas que são utilizadas como protestos, por exemplo, podem ao longo da história mudar de gênero e *status*, mas não perdem seu teor, que é o viés de protestar sobre algo.

Posto isso, Smith e Kraynak (2009) discorrem que “ao longo da história da humanidade, a poesia e as artes das palavras faladas têm sido essenciais para a preservação e celebração de todos os aspectos da condição humana” (Smith; Kraynak, 2009, p. 37), e que cada cultura teve seus poetas e historiadores orais. Seguindo ainda na perspectiva dos autores, os poetas em seus períodos foram testemunhas e relatores das “intrigas, divagações, crenças, desejos, tragédias e alegrias da experiência humana (Smith; Kraynak, 2009, p. 37),”.

Smith e Kraynak, na obra *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word* (2009), apresentam um breve panorama da poesia oral, bem como as competições poéticas ocorridas ao longo da história. Nesse contexto, citam como exemplo a competição e os concursos de poesia na obra Dom Quixote, de

Miguel de Cervantes, e complementam que “mais ou menos na mesma época, no México, sem dúvida influenciados por seus colegas poetas na Espanha, centenas de poetas se reuniam para competir em “justas poéticas públicas chamadas Justas Literárias para ganhar prêmios e fama” (Smith; Kraynak, 2009, p. 39). Os autores afirmam, ainda, que o *slam* remonta ao poeta Homero, cujos textos épicos foram compostos para serem recitados em voz alta, e que o *slam* pode, ainda, ser conectado à África Ocidental, com os poetas denominados como *cantores de louvor* ou *griots*¹⁰, aqueles que ainda levam notícias de aldeia em aldeia cantando.

Diante dessa perspectiva, Ruth Finnegan (1997) vem de encontro ao pensamento dos autores alegando que não devemos ter um outro olhar para a poesia oral performática, e acabar com a visão de que a poesia oral é como se fosse um “fenômeno estranho ou até mesmo aberrante na cultura humana” (Finnegan, 1997, p.3), muito menos visto como uma sobrevivente:

(...) fossilizada de um passado distante, destinada a definhir com o aumento modernização. Na verdade, é de ocorrência comum na sociedade humana, alfabetizados quanto não-alfabetizados. É encontrado em todo o mundo, passado e presente, da poesia pessoal meditativa dos recentes esquimós ou maoris poetas, às baladas medievais europeias e chinesas, ou às compostas oralmente épicos do grego pré-clássico no primeiro milênio a.c. Pode-se comparar as letras de amor do século XX do poeta Gond (Finnegan, 1997, p. 3).

Além disso, para a autora, a “poesia oral não é apenas algo de um passado distante e longínquo” (Finnegan, 1997, p. 3), e ao falarmos em poesia oral e suas definições, não podemos deixar de incluir os tipos de baladas e canções folclóricas modernas e tradicionais amplamente cantadas na América ou nas Ilhas Britânicas, a poesia negra americana, as canções populares transmitidas por rádio e televisão, e os versos cantados e emocionados de alguns pregadores no sul dos Estados Unidos (Finnegan, 1997, p. 4).

¹⁰ Os *griots* são contadores de histórias e poetas tradicionais das culturas da África Ocidental, desempenhando um papel crucial na preservação da história, mitologia e genealogia das comunidades. São considerados a memória viva das sociedades, transmitindo oralmente conhecimentos sobre os antepassados, heróis e eventos importantes por meio de canções, poemas e narrativas. Além de ser guardiões da tradição oral, os griots também atuam como conselheiros e mediadores em questões sociais e políticas (David C. Conrad, 1994). Segundo Amadou Hampâté Bâ, etnólogo e escritor do Mali, "Na África, quando um ancião morre, é uma biblioteca que se incendeia" (Bâ, 1982), destacando a importância dos *griots* na transmissão do saber oral e da sabedoria ancestral.

Finnegan ressalta que a poesia oral assume muitas formas e moldes distintos, de várias maneiras, portanto “não se manifesta apenas no modelo unitário previsto por alguns estudiosos (Finnegan, Ruth 1997, p. 9).” Nesse sentido, Finnegan (2005, p. 167) acrescenta, também, que o conceito de literatura oral¹¹ e performática acabou abrindo um leque de compreensão de maneira generosa acolhendo “as diversidades da literatura, levando-nos além da noção estreita de textos escritos”. Segundo Fabiana Oliveira de Souza e Maureb Pavão Przybylski (2022, p. 202), a teoria de Finnegan vem de encontro às poesias *slam*, que fazem uso da performance oral a tem como elemento central a realização literária, mostrando que aquilo que consideramos literatura é muito mais abrangente.

O quadro a seguir sintetiza as principais contribuições teóricas de autores que dialogam com os campos da oralidade, *folk*, poesia performática e *slam*, estabelecendo conexões entre tradição, memória cultural, ativismo político e crítica ao cânone literário. As ideias reunidas revelam como a poesia oral, em tempos anteriores, era muitas vezes marginalizada pelos estudos acadêmicos tradicionais, justamente por vir da margem, porém vem sendo resgatada como forma legítima de expressão estética e sociopolítica. Desde os estudos pioneiros sobre folclore e cultura popular até as análises contemporâneas sobre o *slam* como prática ativista, os autores citados oferecem uma perspectiva plural e dinâmica sobre a função social da arte oral. A partir desse panorama, é possível observar como a performance poética se constrói como um espaço de resistência, de recriação da memória coletiva e de afirmação de identidades historicamente silenciadas.

QUADRO 5 - PRINCIPAIS CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS DE AUTORES QUE DIALOGAM COM A ORALIDADE, FOLK, POESIA PERFORMÁTICA E SLAM

Autor(es)	Contribuição principal	Temas abordados
Albert B. Lord (1960)	A poesia oral é criada no momento da performance, baseada em fórmulas herdadas, adaptada ao público.	Oralidade, improvisação, tradição, performance.

¹¹ A literatura oral refere-se ao conjunto de manifestações verbais, em prosa ou verso, transmitidas de geração em geração pela oralidade, como contos, lendas, mitos, provérbios, adivinhas e cantigas, distinguindo-se da linguagem cotidiana pelo seu caráter estilizado. O termo foi introduzido no século XIX por Paul Sébillot, em sua obra *Littérature Orale de la Haute-Bretagne*, publicada em 1881 (Souza, J., 2023).

Jan Harold Brunvand (1968)	Expand o conceito de <i>folk</i> para incluir práticas sociais e materiais, como festas e modos de vida.	<i>Folklife</i> , estrutura social, cultura cotidiana.
Alan Dundes (1980)	O <i>folk</i> é um espelho da cultura, revelando valores, mitos e memórias coletivas.	<i>Folk</i> , cultura, poesia oral como expressão social.
Richard M. Dorson (1982)	Define o <i>folk</i> como expressão tradicional oral e comunitária; destaca o papel central da poesia oral nas culturas tradicionais.	<i>Folk</i> , oralidade, memória cultural, poesia como recriação performática.
Ruth Finnegan (1997; 2005)	A poesia oral é uma forma legítima e universal de arte, presente em diferentes épocas e culturas. Amplia o conceito de literatura para incluir a performance oral.	Oralidade, diversidade literária, poesia negra, performance, crítica à visão elitista da literatura.
Smith e Kraynak (2009)	O <i>slam</i> não é extensão da Geração <i>Beat</i> , mas tem raízes no movimento <i>folk</i> dos anos 1950-60. Destacam a importância da oralidade e da performance poética como práticas comunitárias e políticas.	<i>Slam</i> , <i>folk</i> , oralidade, poesia performática, ativismo, competições poéticas, griots africanos.
David K. Dunaway (2012)	O <i>folk</i> americano possui duas dimensões: <i>revival</i> de canções antigas e conexão com a política. Músicas de protesto podem mudar de gênero, mas mantêm sua função crítica.	<i>Folk</i> , política, protesto, função social da arte.
Márcio Miranda Pontes e Mariana Arantes (2014)	O <i>folk</i> tem origem nas canções populares camponesas; no século XX, associa-se à política e ao sindicalismo.	Música <i>folk</i> , tradição oral, engajamento político, protesto
Rocha, Pereira e Durán (2022)	O movimento <i>folk</i> inclui hinos de protesto e foi associado a ativismo social e político, especialmente sindical.	Música de protesto, engajamento político, cultura popular.
Souza e Przybylski (2022)	A teoria de Finnegan conecta-se ao <i>slam</i> por valorizar a performance oral como expressão literária legítima e plural.	Literatura oral, <i>slam</i> , performance, crítica ao cânone escrito.

FONTE: A autora (2025).

Percebe-se, dessa forma, que a poesia performática do *slam* articula-se com tradições orais e culturais vinculadas ao *folk*, configurando-se como uma prática estética, política e comunitária. Segundo Smith e Kraynak (2009), embora não seja uma extensão direta da Geração *Beat*, o *slam* se inscreve na linhagem do movimento *folk* das décadas de 1950 e 1960, destacando a centralidade da oralidade e da performance como formas de resistência e expressão coletiva. Richard Dorson (1982) define o *folk* como uma manifestação oral e tradicional enraizada na memória cultural, enquanto autores como Albert B. Lord (1960) e Alan Dundes (1980) ressaltam o caráter performático e improvisado da poesia oral, que reflete os valores e mitos compartilhados por uma comunidade. Jan Harold Brunvand (1968) amplia esse conceito ao incluir o cotidiano e as práticas materiais no campo do *folklife*.

Assim, a interseção entre oralidade, *folk* e *slam* revela uma forma poética híbrida, que ao mesmo tempo evoca tradições ancestrais — como a dos *griots* africanos - e reconfigura práticas discursivas contemporâneas com forte potencial de engajamento político e transformação social.

2.1.2 Tradições orais africanas: poesia *slam* e movimentos negros de resistência

Monyque Assis Suzano (2021, p. 49) compreende o *slam*, inicialmente, como um evento comunicativo estruturado pela lógica da competição; contudo, ressalta que ele ultrapassa esse caráter ao se constituir também como um espaço de circulação de saberes e de preservação de heranças culturais afro-diaspóricas. A autora ainda destaca que, nesse contexto, a subjetividade negra assume papel central nas narrativas poéticas, uma vez que os sujeitos envolvidos se constituem e se expressam por meio de uma poética marcada pela autopoiese. Assim, o surgimento do *slam* e sua apropriação por pessoas negras evidenciam continuidades com tradições da oralidade africana e dos modos de transmissão de saberes, agora reorganizados em um formato competitivo cujo propósito vai além da simples disputa.

Sobre o tema, Jaycene-Fay Ravenscroft (2023, s.p.) alega que a poesia *slam*, além de ter raiz nas tradições orais antigas, pode ser convencionada ao movimento *Negritude*. Esse movimento literário surgiu entre as décadas de 1930 e 1950 entre escritores africanos e caribenhos de língua francesa em Paris, como uma forma de protesto contra o colonialismo francês e a política de assimilação. Seus principais representantes foram Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire e Léon Damas, que buscavam reavaliar a cultura africana e criticar os valores ocidentais. Influenciado pelo Renascimento do Harlem nos Estados Unidos, o movimento encontrou inspiração na obra do poeta jamaicano Claude McKay.

A autora afirma, também, que a palavra *Negritude* foi cunhada por Césaire e representava a valorização do orgulho negro e da herança cultural africana, em oposição à visão eurocêntrica dominante. Os escritores do movimento enfatizavam a riqueza da cultura africana, sua ligação com a natureza e a necessidade de liberdade política. Autores como Birago Diop, David Diop e Mongo Beti (intelectuais da arte e literatura negra) contribuíram com poesia e romances anticolonialistas. A *Negritude* perdeu força nos anos 1960, à medida que seus ideais foram incorporados pelas nações africanas independentes. Porém deixa o legado histórico da poesia oral e a performance poética como elementos centrais no movimento da *Negritude*, com isso

trouxo a reflexão a respeito da tradição africana de transmissão oral da cultura e do conhecimento Ravenscroft (2023, s.p.).

Os poetas do movimento, como Senghor e Césaire, incorporaram ritmos, cadências e repetições que evocavam os griots, narradores tradicionais da África Ocidental, e utilizavam a musicalidade da língua para transmitir emoções e identidade cultural (Diagne, 2019). Senghor, por exemplo, explorava a sonoridade e a estrutura rítmica para criar um efeito quase litúrgico em seus versos, aproximando sua poesia da oralidade africana (Harrison, 1988). Césaire, em *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), utilizou a repetição enfática e o fluxo declamatório para expressar a revolta contra o colonialismo e a busca pela identidade negra, características que tornavam suas leituras públicas impactantes (Irele, 2001). Dessa forma, a poesia da *Negritude* não era apenas escrita, mas também falada e vivida, transformando-se em um ato de resistência e afirmação cultural. A esse respeito Petrônio Domingues (2005) menciona que o *Negritude* ficou conhecido como o “movimento literário a favor da personalidade negra e de denúncia contundente da dominação cultural e da opressão do capitalismo colonialista marcou a fundação da ideologia da *Negritude* no cenário mundial (Domingues, 2005, p.4).

Nesse ponto, cabe dizer que a linguagem não constitui um instrumento neutro ou isolado, mas está profundamente imbricada na vida social, nas ideologias e nas relações de poder. Em Marxismo e filosofia da linguagem, Valentin Volóchinov (2017, p. 105), do círculo de Bakhtin, afirma que “cada época e cada grupo social possui o seu próprio repertório de formas discursivas de comunicação ideológica cotidiana”, o que significa que cada grupo constrói formas específicas de falar, pensar e se expressar, em consonância com sua realidade histórica e com sua posição na estrutura social.

Essa ideia é essencial para pensar o movimento negro e suas produções culturais, como a poesia falada, os *slams*, os grafites e as músicas de protesto. Essas formas de expressão são muito mais do que arte: são discursos que enfrentam o racismo, denunciam a exclusão social e afirmam identidades negras. Assim, o movimento negro cria sentidos na linguagem e desafia o modo dominante de ver e nomear o mundo. A partir da teoria bakhtiniana, é possível entender que essas vozes não apenas resistem, mas também produzem novas formas de existir e de se comunicar, revelando como a linguagem é um espaço de disputa política e ideológica.

Diante disso, Shawnkeisha Stoudamire (2012) traz para a discussão o Movimento das Artes Negras e aponta para o tema “performance verbal”, que remonta ao antigo vernáculo negro. Na pesquisa chamada *From the African American Oral Tradition to slam Poetry: Rhetoric and Stylistics* a autora realiza um estudo com o intuito de demonstrar por meio de análise de poemas *slam* que as características verbais presentes neles:

derivam de uma herança linguística presente nas primeiras formas de narrativa oral vernacular do inglês negro e de novos estilos de poesia performática produzidos por afro-americanos em meados do século XX, especificamente durante o movimento Nacionalista Negro/Artes Negras (Stoudamire, 2012, p. 59).

Nesse sentido, a autora relata que a performance verbal, desde o vernáculo negro inicial até o Movimento das Artes Negras, perdurou e, com o auxílio da cultura musical *hip-hop* na década de 1980, deu origem à sua mais recente inovação verbal: a poesia *slam*. De acordo com Stoudamire, isso merece destaque pois é o legado da continuação do antigo vernáculo negro encontrado no *The Black Arts/Nationalist Movement* (Movimento das Artes Negras/Movimento Nacionalista Afro-americano). Ela destaca, ainda, que tal movimento é significativo para o *slam* pois a arte produzida pelos artistas naquele período era uma arte carregada de crítica social, tal qual o *slam* é hoje.

Outro aspecto a ser destacado é quando Stoudamire cita o vernáculo negro, que segundo¹² Peruzzo e Almeida (2013, p. 12) trata-se de “uma variante linguística afro-americana do inglês americano e que tem suas raízes históricas em um inglês do tempo da escravidão”. Ainda segundo os autores, ele surge da necessidade de comunicação dos escravos, pois eles não conheciam o inglês que era considerado o “correto” na época em que foram “transportados” para os Estados Unidos.

Ainda sobre esse assunto, Peruzzo e Almeida. (2013, p. 4) afirmam que da junção do inglês com as línguas vernáculas dos escravos negros, surge essa variação linguística, que por se tratar de uma variante não conta com prestígio social, sendo estigmatizada e até censurada — porém persiste, e podemos encontrá-la em vários estilos musicais principiados pelos negros como por exemplo o jazz, blues, hip-hop,

¹² O vernáculo negro difere da norma padrão da língua inglesa americana em gramática, pronúncia e vocabulário. O “*ain’t*”, por exemplo, que surgiu no inglês comum, é usado no vernáculo negro e passou a ser estigmatizado (Peruzzo; Almeida, 2015).

reggae e rock. Corroborando tal pensamento, Stoudamire (2012) alegam que muitos desses padrões ou características verbais mencionados persistiram, e mesmo que tenham sofrido modificações ao longo dos séculos encontram-se presentes inclusive na poesia *slam* atual.

Em vista disso, para Stoudamire (2012, p. 62), “à medida que a poesia *slam* se torna mais popular globalmente na cultura moderna, estudiosos estão prestando mais atenção também em suas qualidades linguísticas além das artísticas”). Com isso, a autora destaca que a semântica tonal¹³ nas artes produzidas como *slam*, por exemplo, conta com a presença dessa tradição cultural oral da África, trazido para a América, e ressalta que nas comunidades negras atuais as palavras vernáculas ainda têm valor, por isso o uso da linguagem oral ainda é respeitado nessa comunidade de fala. Nesse sentido relata, assim como Smith e Kraynak (2009) que a poesia *slam* é moderna e uma “inovação discursiva derivada também da tradição oral e da poesia performática” (Stoudamire, 2012, p. 59). Ainda na visão de Stoudamire, a poesia *slam* é uma forma de arte cuja história é rica em tradição vocal e performática, e a poesia escrita e poesia *slam* não são a mesma coisa. Esse diferencial, segundo ela, se deve ao fato de a poesia *slam* se constituir pela performance derivada da tradição oral afro-americana.

Nesse viés, Dana Gioia acentua em sua obra *Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture* (2004) que a poesia *slam* surge em um período em que a poesia impressa não possuía mais a mesma relevância para a população em geral, e que o *slam* vem se destacando ao lado de poesia como o *rap* e a poesia cowboy¹⁴. Ainda para o autor, com a valorização da produção oral, o papel social do poeta, que antes era o de criar e escrever textos, transforma-se em algo além, em “criador de performances orais”. Para Gioia, isso faz com que exista uma distinção entre a poesia

¹³ As línguas tonais distinguem-se por integrar o tom como elemento fundamental do sistema fonológico, de modo que a variação da altura melódica não atua apenas como recurso expressivo, mas como componente decisivo para a construção de significados lexicais e gramaticais. Nesse tipo de língua, palavras segmentalmente idênticas podem assumir sentidos distintos exclusivamente em função do tom empregado, o que evidencia a centralidade da dimensão sonora na organização linguística. Conforme explica Yip (2002), o tom deve ser compreendido como uma unidade estruturante dessas línguas, e não como um acréscimo prosódico, sendo responsável por organizar contrastes semânticos e morfossintáticos. Essa característica confere às línguas tonais uma relação intrínseca entre som, corpo e sentido, especialmente em contextos de oralidade, nos quais a produção vocal se articula diretamente às práticas culturais e comunicativas.

¹⁴ Segundo Rod Miller (2009), a poesia *cowboy*, é mais conhecida e apreciada hoje na recitação oral, até mesmo como arte performática. Ainda para Miller, a poesia *cowboy*, surgiu através de textos escritos e recitados, e que “embora a recitação sempre tenha feito parte da tradição, nos tempos modernos ela superou a palavra impressa” (tradução da autora) (Miller, 2009).

dita tradicional para a poesia oral performática. Diante disso, Gioia, argumenta que era visível que tal mudança afetaria a maneira como entendemos a própria arte: essa poesia performática vem representada com técnicas poéticas e de teatro e às vezes o teatro é ao vivo, ou ainda, no formato de cinematografia ou videoteatro. O autor também declara sobre o tema que a poesia performática/oral apresenta características distintas, da poesia tradicional pois ela não está pautada especialmente no texto verbal, e valoriza e destaca a importância da “presença física do poeta, do público e do espaço de atuação” (Gioia, 2004, p. 23).

Complementando a reflexão de Gioia, Paul Zumthor afirma que, ao compararmos o texto poético escrito com o transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença, pois, na performance, “a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente” (Zumthor, 2012, p. 44). Nesse sentido, segundo Gioia, há uma confusão frequente nas análises e críticas da poesia contemporânea, já que muitos críticos se revelam “incapazes de distinguir entre esses dois tipos de produção literária”. Embora estejam intrinsecamente relacionadas, a poesia performática apresenta uma estética e uma estrutura fundamentalmente distintas da poesia escrita.

Diante do exposto, Gioia (2004) acrescenta que a transformação da cultura impressa para uma cultura audiovisual e eletrônica provocou um impacto profundo na forma como lemos e percebemos a poesia. Esse impacto é evidenciado pelo grande público presente nas apresentações de poesia ao vivo, que supera o número de pessoas que a leem em livros. Além disso, segundo o autor, “todas essas novas formas poéticas prosperaram sem o apoio da universidade ou do *establishment* literário” (Gioia, 2004, p. 7). Nesse contexto, Zumthor observa que alguns críticos afirmam que a literatura estaria ameaçada pelas “inovações”, mas discorda daqueles que propagam a ideia da “morte da literatura”:

Eu me recuso a prognosticar, como alguns o fizeram, a morte da literatura. Desejo que ela perdure; mas o que não pode deixar de mudar é o tipo de mediação do poético (Zumthor, 2012, p. 45).

Ainda nessa perspectiva, a poeta Somers-Willett (2009) e a pesquisadora Carolina Nascimento de Melo (2021) concordam que a poesia performática nos Estados Unidos teve muita aceitação através do *slam* e tornou-se popular na cultura jovem e conseqüentemente acabou ganhando espaço em mercados comerciais,

chegando aos anúncios do McDonald's e da *Drug Free America Foundation*, MTV Notícias e episódios de *Os Simpsons* (Sommers-Willett, p. 6, 2009). Nesse sentido, Jessica G. Simon (2006) traz para o debate a reflexão sobre esse crescimento do *Poetry Slam*, que vem cultivando cada vez mais públicos - fora do ambiente acadêmico — desde a sua criação, pois acontece em um ambiente popular e igualitário. A esse respeito, Smith e Kraynak (2009) alegam que foi em meados do século passado que determinados poetas e críticos incorretamente restringiram a poesia à página escrita:

[na] tentativa de melhorar a poesia, eles perderam de vista o público e começaram a escrever para uma elite – a multidão “da moda”, a elite intelectual... pelo menos era isso que eles pensavam que eram. Como resultado, a poesia tornou-se menos acessível a cada vez menos pessoas. Tornou-se quase impossível de entender. Você praticamente precisava de um anel decodificador secreto para descobrir o que os poetas estavam tentando dizer (Smith; Kraynak, 2009, p. 34).

Ainda para os autores, a poesia *slam* como poesia performática acaba sendo o casamento de um texto escrito somado a apresentação performática e artística de palavras poéticas, onde o público tem a permissão de responder, interagir e informar o artista se a informação ou comunicado poético está de maneira eficaz (Smith; Kraynak, 2009, p. 24). Corroborando o pensamento de Jessica G. Simon (2006), os autores refletem que o *slam* vem para “quebrar” o caráter da poesia tradicional dos poetas de elite e ocupar os outros espaços sociais.

Sobre performance, Zumthor (2012, p. 32) afirma que ela “é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”. Na concepção de Silva *et al.* (2017), a poesia torna-se performance após a interação por meio de espetáculo presencial, ou seja, o poeta ou o intérprete veste a poesia e realiza vocalização pública por intermédio de uma recitação/declamação já memorizada em voz alta. Além disso os autores lembram que no ato da performance, além do uso da voz, o ato exige o trabalho do corpo.

Ainda nesse viés, Pimentel (2020) relata que a poesia *slam* pertence ao mundo da “poesia performática” e é poesia interpretada que vem de uma vertente da *spoken word*¹⁵. Além disso, Pimentel expõe que a *spoken word* aqui no país possui inclusive

¹⁵ A *spoken word poetry* é uma corrente literária da poesia de visibilidade crescente, especialmente por grupos marginalizados nos países falantes de língua inglesa, que se comparada à poesia tradicional,

“cor e gênero, e está associada a uma territorialidade específica: é uma expressão de corpos negros, femininos e periféricos” (Pimentel, 2020, p. 03). Corroborando o autor, Araujo, L. (2019, p. 277) assegura que devemos levar em consideração que a *spoken word poetry* não pode ser vista como um costume literário específico. Ela é então, na visão do autor, uma linha/corrente na qual suas características se concentram mais na filosofia ideológica do que especificamente na forma e no estilo propriamente dito. Deste modo, para o autor, “não se pode atribuir características inerentes à poesia dessa corrente, mas sim tendências” (Araujo, L., 2019, p. 277).

Na ótica de Araujo, L., o que se destaca nessas tendências da *spoken word Poetry* e pode ser considerada a mais fortes destas tendências é a falta de rimas, já que a duração da performance é um fator chave no estilo.

Diante disso, Roberta Estrela D’Alva (2022, p. 29) compreende que no *slam*, questões como “o rigor semântico, gramatical, o vocabulário, a métrica, a estética” não podem ser vistas como mais primordial do que “a voz de quem diz o poema”. Além disso, a poeta argumenta que “para existir voz, há que existir um corpo vivo de onde ela emana” (D’Alva, 2022, p. 23). Seguindo seu pensamento, expõe que quando a “pessoa-poeta”:

está no palco está de certa forma a serviço do público e de uma grande performance que é a reunião de todas as micro performances em coexistência no momento presente. No sentido semiótico, em seu imbricamento de memórias, presenças, performances e vozes, o *slam* como acontecimento forma um complexo texto de cultura com forças conectadas em um campo onde arte e vida social se articulam de maneira indissociável (D’Alva, 2022, p. 29).

Ainda sobre esse contexto, Araujo, L. (2019) expõe que a performance e formato de exposição da poesia *slam* vem na tentativa de retirar a poesia do ponto em que ela se encontra, que é o de pouco acessível da arte. Para o autor, o *slam* está de maneira profunda “engendrado por uma espécie de missão que é a democratização da poesia” (Araujo, L., 2019) e que essa bandeira que a comunidade levanta com tanto fervor vem com o objetivo de oferecer voz e espaço os a grupos que vivem marginalizados. Nessa perspectiva, Smith e Kraynak (2009, p. 43) alegam que “o *slam* destrancou o cofre e libertou a poesia da página e deu-lhe um palco, um microfone e

entendida aqui por uma certa ideia hegemônica de poesia, ou seja, baseada na métrica, no ritmo, nas rimas etc. (Araujo, L., 2019).

um holofote”. Diante disso, os autores afirmam, que eventos de poesias sempre ocorreram, e no começo dos anos 1980 as declamações aconteciam, porém não estavam mais tendo o público esperado justamente por não ocorrerem de forma dinâmica, o que levava a diminuição de público e datas dos eventos:

os eventos tradicionais de poesia tinham diminuído para eventos esporádicos, egocêntricos e sem aventuras, amontoados desconfortavelmente em corredores de livrarias e frequentados por um punhado de seguidores insulares. Mesmo os poetas mais proeminentes dificilmente conseguiam atrair mais do que algumas dezenas de devotos que educadamente, embora desapaixonadamente, aplaudiam cada poema em uma série de apresentações monótonas que mal mudavam de estilo de um murmúrio para o outro, mesmo quando o assunto mudava drasticamente de Deus para a guerra e para o desgosto (Smith; Kraynak, 2009, p. 42).

Esse modelo de apresentação poética era criticado por Smith pois, segundo o poeta, eram “exibições narcisistas de poetas lendo para poetas”, e que cada participante estava “ansioso para ouvir apenas a si mesmo” de maneira rápida, e após sua apresentação saíam sem interação com os presentes (Smith; Kraynak, 2009, 42). E foi em crítica a esse movimento poético que Smith introduz o *slam* na cidade de Chicago.

2.1.3 A virada performática do *slam*

Perante o exposto, Sommers-Willett, (2009), Roberta Estrela D’Alva (2019, 2011) e Pazinato (2021) ilustram que foi nesse momento que a história do *slam* nos Estados Unidos como nós conhecemos hoje começa, mais precisamente no ano 1987, quando Smith criou o primeiro evento na Green Mill Tavern em Chicago. Sommers-Willett (2009, p. 18-19) e D’Alva (2011) revelam antes do Green Mill Tavern, uma das primeiras casas noturnas que o poeta foi realizar eventos de poesias foi o *Get Me High Lounge*, no norte de Chicago, um bar pequeno e escuro com paredes grafitadas, onde o banheiro ficava atrás do palco, de forma que os fregueses precisavam subir no palco durante as apresentações para ter acesso a ele. As autoras relatam que Smith conseguiu garantir as noites de segunda-feira, que não era a melhor, pois é considerada uma noite sem vida no bar. Foi esse o local que ele conseguiu para apresentar os poucos poetas/artistas que exploram a arte performática.

Foi nesse ambiente, no verão de 1986, que Smith ficou sem material, então realizou uma competição simulada, deixando o público julgar os poemas

apresentados — primeiro com vaias e aplausos, e depois com pontuações numéricas. O público interessou-se pelo formato e Smith tornou a competição regular — nascendo assim o *Uptown Poetry Slam* (Sommers-Willett, 2009, p. 19).

Sua ideia era criar um evento de poesia competitiva onde poetas apresentariam seu trabalho para uma plateia e seriam avaliados por um painel de juízes. O objetivo era criar uma apresentação dinâmica e envolvente que captasse a atenção do público e mostrasse o poder da poesia falada. Cabe destacar que, inicialmente, o *slam* não tinha caráter competitivo, eram apenas declamações poéticas. Conforme Santos, N. (2019, p. 1) e Ravenscroft (2023), para participar do evento poético como se apresenta na atualidade e para competirem, os artistas não podem usar figurinos ou adereços. Sendo assim, o poeta conta com suas “expressões faciais e movimentos corporais para tornar sua atuação impactante”. Pode-se fazer o uso da voz, vozejar em tons baixos e altos, fazer sussurros e até mesmo, segundo a autora, caminhar de um lado para o outro, andando lentamente e posteriormente acelerar, ou vice-versa, tudo para obter um “efeito dramático”.

Ainda sobre as regras, os competidores devem entregar um texto escrito contendo as poesias que irão recitar (no plural, pois se os artistas forem classificados devem ter no mínimo três poesias inéditas para as etapas seguintes da competição.) Outro detalhe importante que faz parte das regras é o tempo que cada poesia: segundo Igor Luz (2019) a poesia pode ser declamada em até três minutos. Smith e Kraynak (2009) completam que as notas vão de zero a dez. Em relação a ser uma poesia inédita, é segundo os autores para em primeiro lugar incentivar a criação e ao mesmo tempo não permitir o plágio; o tempo máximo de três minutos, tem a intenção de que as poesias tenham mais qualidade. Quem vai realizar as avaliações serão sempre pessoas escolhidas aleatoriamente na plateia para que julguem as poesias declamadas. Diante disso, os autores dizem, que o “*slam* é aberto a qualquer pessoa, permite todos os estilos de poesia, dá controle ao público e recompensa a performance poética (Smith; Kraynak, 2009, p. 62).

Outro ponto relevante acerca das regras, mencionado por Smith e Kraynak (2009b, p. 63), é justamente o fato de que elas são concebidas para serem tensionadas e, muitas vezes, subvertidas. No contexto do *slam*, embora existam princípios gerais que orientam as apresentações, não há uma autoridade central que imponha normas rígidas ou universais. Cada evento se organiza de maneira autônoma, definindo seus próprios rituais, critérios e formas de condução, o que

reforça o caráter democrático e flexível do movimento. Nesse sentido, as regras funcionam menos como limites fixos e mais como diretrizes abertas, passíveis de adaptação conforme o contexto e os sujeitos envolvidos. Essa dinâmica contribui para a constituição do *slam* como um espaço plural, marcado pela convivência de diferentes perfis e experiências, em que o pertencimento está ligado sobretudo ao interesse pela poesia performática e à disposição para participar desse ambiente coletivo.

Com a iniciativa de Smith, em tornar a poesia mais performáticas e atrativa ao público, houve crítica por parte dos poetas e artistas denominados *establishment* (poetas acadêmicos, não-periféricos), que declararam, segundo Smith e Kraynak (2009), de nariz “arrebitado” que a performance iria “baratear” a poesia. Tal crítica veio pois na ótica dos poetas *establishment* não deve acontecer a interação entre o público e os poetas, pois para eles, o poeta verdadeiro deve deixar “que as palavras, por mais monótonas e murmuradas fora da página, façam todo o trabalho” (Smith; Kraynak, 2009, p. 30).

De acordo com os pesquisadores, no entanto, o tempo tem demonstrado que a performance na verdade fortalece e impacta a poesia. Essa nova forma de apresentação rapidamente ganhou popularidade e se espalhou para outras cidades do país. Smith e Kraynak (2009), porém, afirmam que o *slam* não é simplesmente uma competição poética — é mais do que isso, pois possui uma base e está alimentada em poesia, performance, competitividade, interatividade e de comunidade. Dentro dessa concepção de poesia, o *slam* envolve poetas performando seu trabalho. As performances são muitas vezes energéticas e apaixonadas, com os poetas usando suas vozes, gestos e linguagem corporal para realçar sua entrega, e o público desempenhando um papel crucial na *slam*, fornecendo *feedback* e apoio aos poetas.

D’Alva (2022) ressalta que o próprio Smith exprime preocupação quando as competições exacerbadas nas arenas e a cooptação midiática:

acabam por criar um time seleto de “superpoetas”, trazendo um excessivo culto à personalidade de *slammers*, que nada tem a ver com as “filosofias” do *slam* assim como ele o concebeu. Em todas as vezes em que nos encontramos, ele fez alertas sobre os perigos da focalização excessiva na competição, das tentativas de institucionalização do *slam* e sua apropriação pela mídia e sistemas de entretenimento vigentes que muito pouca ou nenhuma relação têm com seus princípios e acabam por utilizá-lo a serviço não de uma comunidade, mas do capital. Marc não nega o caráter de diversão e entretenimento do *slam*, mas fica temeroso que, com sua absorção pelo capital, o sentido se perca (D’Alva, 2022, p.30).

Posto isso, Rogério Meira Coelho tem a concepção de que o *slam* tem a função por meio de poetas denominados por ela de marginais e oriundos dos saraus e *slams* como aqueles que “reinventam a cidade, transfiguram a palavra em suas performances, na autorrepresentação de suas identidades” (Coelho, R., 2023, p. 23), e que o movimento de poesia falada, como *slam*, está, portanto, “a serviço de uma literatura expandida e em expansão”.

Outro apontamento realizado pelo pesquisador é de que essa arte está situada tanto no âmbito da “Geografia, quanto para as Letras; tanto para a Antropologia, quanto para as artes, e no campo das Interartes”, (Coelho, R., 2023, p. 23), dizendo ainda que a “educação multi-transdisciplinar a que essa literatura se propõe é sem limite, assim como os corpos devem ser”. Aqui destaca-se a natureza abrangente do *slam*, que se articula entre diversas áreas do saber e propõe uma educação livre e plural.

Em vista disso, Ravenscroft (2023) e D’Alva (2019, 2011) expõem que ao longo dos anos a poesia *slam* evoluiu e se expandiu, tornando-se um fenômeno global, fornecendo uma plataforma para vozes marginalizadas e sendo abraçada por comunidades diversas. Eventos *slam* agora são realizados em centenas de cidades ao redor do mundo, com poetas de diferentes origens e culturas participando. Além disso, Smith e Kraynak (2009) reiteram que a poesia *slam* tem “levado adiante a tradição oral”, e com isso vem estimulando:

os poetas e artistas performáticos de hoje a abordar a condição humana moderna, trazendo à vida (e aos holofotes) preocupações pessoais, políticas, sociais e espirituais, ao mesmo tempo que surpreende o público através da arte e entretenimento aplicação de desempenho (Smith e Kraynak 2009, p. 41-42).

Os autores, em concordância com Silva e Losekann (2020), reiteram que os *slams* de poesia hoje podem ser achados em muitos lugares como “nas escolas, entre os cubículos dos escritórios, em festivais, em bares, em celebrações de casamento,

em museus, em centros culturais” e vem sendo estudado nas universidades nos programas de literatura:

o *slam* é o maior e mais influente movimento de artes sociais/literárias da nossa era. Seus princípios e formatos são usados por educadores em todos os níveis de ensino para despertar o interesse dos alunos pela poesia e quebrar o equívoco de que as artes poéticas são apenas para intelectuais. Os currículos universitários incluem o *slam* como um novo gênero literário a ser estudado tanto como uma força histórica quanto como arte performática (Smith; Kraynak, 2009, p. 46).

Como pudemos observar, o impacto da poesia *slam* no mundo literário e artístico é significativo, especialmente por sua capacidade de democratizar a poesia e de transformar a maneira como ela é percebida e consumida. Ele vem ao longo dos anos desafiando as noções tradicionais de poesia e abrindo novas possibilidades para a autoexpressão. Nesse sentido, Gama (2023, p. 32) afirma que a partir desse momento em diante “o *slam* tem trazido renovação para a poesia oral e valorizado a arte da performance poética, crescendo rapidamente e se propagando pelo mundo”. Com isso a poesia *slam* evoluiu e se diversificou, com poetas explorando uma ampla gama de temas e estilos em suas apresentações. Além disso, a poesia *slam* também tem sido um catalisador para mudanças sociais, pois com poetas frequentemente abordando questões sociais e políticas em suas performances, usando suas palavras para sensibilizar e inspirar a ação.

Diante do exposto, a poesia *slam* se torna uma plataforma para vozes marginalizadas e um meio de abordar questões sociais e políticas — pois segundo Gama (2023, p. 32) as experiências partilhadas no evento poético “podem ressignificar e se reapropriar de suas memórias e identidades.” Em vista disso, a trajetória da poesia *slam* é uma história de criatividade, comunidade e empoderamento, fornecendo, como menciona Ravenscroft (2023), um porto, um espaço de acolhimento para que os poetas possam compartilhar suas vozes, conectarem-se com o público e criarem mudanças significativas. Nesse viés, Santos *et al.* (2020, p. 34) afirmam que um dos papéis, do *slam* é a “ocupação em determinados territórios e a relevância da produção de discursos de resistência no evento através das poesias faladas/sinalizadas”.

Nessa perspectiva, Ravenscroft (2023, s.p.) alega que os poetas “escolhem as palavras pelo seu significado” bem como pela forma como elas soam ao serem oralizadas, o que pode permitir que o orador destaque, enfatizando as palavras ou até

mesmo os sons afins de causar máxima de impacto possível. Ainda para a autora, ao participar nessa comunidade, os poetas acabam construindo “redes”, constroem afetos e amizades e tornam-se unidos por meio do elo artístico por onde partilham anseios, amores e experiências. Em vista disso, é visível o rápido crescimento do movimento *slam*, com cada vez mais cidades organizando seus próprios *slams* e enviando equipes para competir em competições nacionais e internacionais.

O *Slam* Nacional de Poesia, organizado pela *Poetry Slam, Incorporated (PSI)*, nos Estados Unidos tornou-se o principal evento para poetas de *slam* de todo o país apresentarem seu talento e competirem pelo título de campeão nacional. Diante disso, Melo e Anjos (2020) alegam que o resultado de sucesso desse movimento deve-se especialmente a dois fatores:

a classe trabalhadora como um público não-tradicional de poesias estar no centro do início do movimento em Chicago e porque nos *slams* a relação entre público e *slammers* (poetas) torna-os mais interativos, teatrais e quiçá engajados, algo que era novidade (Melo; Anjos, 2020, p. 04).

Como podemos observar, a poesia *slam* continua a prosperar nos Estados Unidos, com dezenas de *slams* acontecendo em cidades e comunidades em todo o país. A popularidade da poesia *slam* também se espalhou internacionalmente, com *slams* agora sendo realizados em países ao redor do mundo. Com isso podemos refletir que a história do *slam* é um testemunho do poder da palavra falada e da capacidade da poesia de se conectar e inspirar o público. Ela forneceu um-ambiente no qual os poetas compartilham suas vozes e histórias e criou uma comunidade de artistas vibrante e inclusiva. Nesse viés, a poeta Roberta Estrela D’Alva (2011, p. 121) destaca a proposta de Marc Smith, onde, ele diz que as comunidades de *slam* devem “se organizar de acordo com suas realidades, e são incentivadas a levar em consideração suas especificidades” dessa maneira cada grupo vai criar “dinâmicas de funcionamento” que atendam às suas próprias reivindicações, tornando a prática do *slam* orgânica e não algo rígido e aprisionador.

Falar em poesia é falar de uma experiência de linguagem que ultrapassa a função meramente comunicativa. A poesia não se define exclusivamente por estruturas formais como métrica, rima ou estrofes — embora estas possam estar presentes —, mas sobretudo por uma organização discursiva que produz deslocamentos no olhar e no sentir do interlocutor. Como afirma Adorno em *Palestra sobre lírica e sociedade*, a lírica, embora individual, “não pode existir sem relação com

a sociedade” (Adorno, 2003, p. 67), pois é na tensão entre o subjetivo e o coletivo que a poesia ganha sua força expressiva.

Nesse sentido, o que torna uma sinalização, uma oralização ou uma performance um texto poético não é o canal em si (voz, papel, corpo), mas a natureza da linguagem mobilizada: o uso expressivo e criativo dos signos — sejam eles fonéticos ou visuais — para provocar sentidos, emoções, reflexões, rupturas. O *slam poetry* se constitui como arte poética exatamente por isso: é a performance da linguagem que se estrutura como arte pública, combativa, estética e ética. É uma prática que se ancora na oralidade, na prosódia, no ritmo, na cadência, no gesto — e que, quando transposta para a Libras, desloca sua força para o corpo, a espacialidade, a expressividade facial, a fluidez cinética dos sinais. A materialidade poética, nesse caso, está no gesto que inventa um tempo, que suspende o cotidiano e revela uma experiência coletiva através de um corpo-signo.

Diante disso, devemos ter a clareza que O *slam* em Libras não é uma tradução do *slam* falado — é uma elaboração autônoma e poética da experiência surda. A performance em Libras transforma a linguagem em arte poética quando consegue, como diz Adorno sobre a arte autêntica, “produzir um estranhamento que nos reconcilia com aquilo que parecia incomunicável” (Adorno, 2008, p. 169). É justamente essa capacidade de sair do particular e tocar o universal, de extrair do cotidiano uma expressão condensada e crítica da experiência humana, que faz do *slam* em Libras — como de toda poesia — uma forma de arte.

É essa potência que faz com que o interlocutor não apenas compreenda, mas sinta, responda, se veja implicado. Como afirma Adorno, “a arte é a negatividade da sociedade tornada forma” (Adorno, 2009a, p. 48) — e o *slam*, especialmente o *slam* em Libras, é uma das formas mais impactantes dessa negatividade transformada em estética.

Diante do exposto, na próxima subseção será apresentado e contextualizado o *slam* no Brasil, o *slam* na comunidade surda Brasileira e o *slam* na cidade de Curitiba, no Paraná, já que a *slammer* Negabi (Gabriela Grigolom) é curitibana.

2.2 *Slam* NO BRASIL: COMUNICAÇÃO E ENGAJAMENTO SOCIAL

Antes de tratar especificamente do *slam* no Brasil, faz-se necessária uma apresentação sobre a oralidade no contexto brasileiro, retomando as raízes da poesia e da arte falada. Essa apresentação sobre a oralidade no Brasil tem como objetivo

esclarecer que não estamos defendendo que o *slam* como a única forma de poesia baseada na oralidade no país, mas sim que ele transcende a ancestralidade. Desde antes da colonização até os dias atuais, a oralidade tem sido um instrumento de defesa de territórios, línguas, culturas, artes e ancestralidades. Nesse sentido, abordaremos a oralidade dos povos originários e dos povos negros no Brasil. Além disso, incluímos nessa discussão a comunidade indígena surda brasileira, destacando a arte por ela produzida, em diálogo com sua cultura, língua e história.

2.2.1 Oralidade e performance nas raízes poéticas e artísticas brasileiras

A necessidade comunicação e de legado por nós seres humanos é registrada de várias maneiras ao longo de nossa existência, seja por meio de desenhos nas cavernas, escritos na argila e no papiro e transmissão de nossas histórias e cultura pela contação de histórias, fábulas e contos transmitidos por meio da oralidade. Nesse sentido, Acildo Leite da Silva (2004) reflete que ao escolhermos, por exemplo, a história oral como caminho para investigar a vida social de determinados indivíduos, não estamos apenas reformulando o conceito de "personagem histórico", mas também nos dedicando a um novo modo de compreender e construir essa categoria:

com a questão do cotidiano, evidenciando a trilha da história dos “cidadãos comuns” em uma rotina explicada na lógica da vida coletiva de gerações que vivem no presente. Caracterizada como história do “tempo presente” é conhecida como história viva (Silva, Acildo, 2004, p. 01).

O autor expõe que a história contada pela oralidade acaba aflorando elementos que possibilitam a compreensão de como os sujeitos “recordam e constroem suas memórias bem como tece sua identidade enquanto sujeito étnico” (Silva, Acildo, 2004, p. 01). A vista disso, Luís da Câmara Cascudo em sua obra *Literatura oral no Brasil* (2012) afirma que quando falamos em literatura oral brasileira precisamos ter em mente que ela é composta por elementos trazidos por indígenas, portugueses e africanos para a memória e uso do povo atual e possuem:

cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar (Cascudo, 2012, p. 20).

Seguindo a temática, Josiley Francisco de Souza (2023) e Cristiane de Sena Camões (2023, p. 48) afirmam que no Brasil a primeira publicação dedicada ao

registro da literatura oral foi *O Selvagem*, de 1876, pelo General Couto de Magalhães. A publicação é um estudo acerca do “Índio brasileiro”, e acompanha uma coletânea de 25 narrativas tupis. A autora ressalta, porém, que o termo “literatura oral” vai surgir apenas no ano de 1952, em *Literatura Oral no Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo, referência para os estudos sobre as tradições orais no país.

Diante disso, alerta que ao tratarmos da literatura oral surge a necessidade “compreender que estamos no campo da chamada cultura popular e de duas culturas que coexistem: literatura oral e literatura escrita” (Camões 2023, p. 48). A autora ainda reforça, assim como Cascudo (2012), que são características intrínsecas da oralidade o canto, o mito, a lenda e a adivinha, e a escrita é marcada pelos textos registrados pela linguagem codificada, como cancioneros e romances. Nesse âmbito, Camões afirma, ainda, que na sociedade brasileira é evidente e grave a diferenciação existente entre tais literaturas (Camões 2023, p. 49).

Nesse viés, a pesquisadora afirma que a oralidade está associada às poéticas sonoras, e representa muito das culturas populares e das práticas de nossa ancestralidade (Camões 2023, p. 49). Para a autora, essa arte acaba por vezes sendo relegada a posições de menor destaque e reconhecimento nos espaços institucionais voltados à produção, difusão e estudo da literatura. Ainda na visão da autora, a oralidade continua enfrentando uma constante resistência imposta por uma tradição europeia que confere à escrita um status privilegiado, atribuindo-lhe um valor intelectual elevado dentro da sociedade, mas no entanto:

a literatura oral, as narrativas orais jamais perderão sua vivacidade como poética; sua importância é de quem transmite e mantém viva uma tradição. A oralidade não pode esconder o que muitas vezes a escrita pretende esconder, pois como calar os sotaques que estão na oralidade de nosso povo, marcas linguísticas da miscigenação que não nos deixam negar a presença da nossa formação enquanto nação brasileira, formada majoritariamente por: índios, africanos e portugueses (Camões 2023, p. 49).

Corroborando esse pensamento, Osmando J. Brasileiro e Regina da Costa da Silveira (2013, p. 3) afirmam que a tradição oral no Brasil pode ser identificada de várias maneiras, e a literatura de cordel é a que mais tem resistido e mais concentra informações. Tais informações podem ser passadas na forma de expressões rimadas, sendo essa uma das características particulares que definem o cordel, o que acaba instigando os artistas a memorizarem seus longos poemas. Para os autores o cordel é indissociável quando se trata de instrumento da identidade cultural nordestina, pois

segundo eles, tem a função de elevar a estima popular como parte da constituição de uma identidade nacional.

Segundo Assis Ângelo (1996, p. 5) o nome *Literatura de cordel* surge em Portugal, devido ao fato de os poemas — os cordéis — serem divulgados nas feiras e mercados populares em barbantes, cordas ou cordões. Cabe ressaltar, porém, que nem por isso o cordel brasileiro se assemelha ao de Portugal. Nesse viés, Marcia Azevedo de Abreu (1993, p. 7) relembra que ao chegar ao Brasil o cordel português sofreu alterações em contato com a realidade brasileira, mas que é inegável, no entanto, que em alguns momentos a influência portuguesa e europeia foi decisiva para a produção brasileira. A autora faz a ressalva de que nem toda produção cultural realizada no Brasil poderá ser explicada a partir deste princípio, e que devemos deixar de ter a “visão eurocêntrica”, para que consigamos enxergar que existem novas criações, novas formas de conceber, sendo elas literárias, políticas, e de comportamento. Diante do exposto, Abreu conclui que a produção do cordel nordestino leva a crer que se trata:

de uma criação local que independe de um similar composto na “metrópole”, sendo fruto de um trabalho de constituição, depuração e aperfeiçoamento de formas e temas realizado pelos poetas nordestinos (Abreu 1993, p. 7).

Posto isso, Maria Isaura Rodrigues Pinto (2011) traz reflexões sobre a “herança” do colonizador tendo em vista a história da colonização do nosso país. Nesse discurso estamos nos referindo aos portugueses, e como Cascudo (2012) afirma, quando vamos discutir a literatura oral brasileira precisamos ter em mente também sua composição e elementos vindos dos colonizadores, escravizados e povos originários. Diante desse contexto, o cordel brasileiro é colocado por Pinto, M. (2011) como uma arma de transformação — não para a transmissão apenas da cultura do colonizador, mas para transformar a realidade regional, trazendo aspectos inerentes da cultura do poeta. Sobre isso, a autora menciona que:

além dos elementos da cultura lusitana hegemônica, passam a marcar presença fatores e circunstâncias de apropriação de elementos de outras culturas, sobretudo, a cultura desprestigiada dos colonos/emigrantes pobres e dos povos indígenas e africanos (Pinto, M., 2011, p. 1992).

Outro aspecto, levantado pela autora em relação o cordel brasileiro é a “enunciação coletiva”. Edcarla Melissa Barboza e Cleyton Andrade (2022) complementam que “é possível identificar que a poesia de cordel imprime uma

memória coletiva e sertaneja, consistindo, muitas vezes, em um recurso de elaboração crítica política e social de um povo” (Barboza; Andrade 2022, p. 360). Diante disso, Pinto, M. (2011, p. 199) aponta que, ao reconhecer o caráter coletivo da produção enunciativa, há uma minimização da autoridade autoral, permitindo que venha à tona a voz anônima da tradição — o cordel do Brasil — o que confirma:

seu vínculo social e legitima sua identidade, expressando, no plano estético, o modo pelo qual a comunidade do poeta concebe a si mesma nas suas relações com os aspectos culturais que lhe são significativos. Dessa forma, o traço recorrente da oralidade ganha significado especial, pois faz aflorar uma consciência política, ao tornar audível a voz recalcada de culturas subalternas, privadas de visibilidade no contexto da “alta cultura”, cuja lógica deriva da “monocultura do saber cordel do Brasil toma como referencial, também, além dos modelos dos índios e africanos, o modelo do colonizador – o cordel português – mas reconfigura-o em sua escritura. (Pinto, M., 2011, p. 1999-2000).

Ainda nessa perspectiva, Barboza e Andrade (2022, p. 369) destacam que a poesia do cordelista é enraizada na vivência sertaneja, retratando personagens e realidades típicas do Nordeste. A produção poética surge, assim, como expressão da cultura popular, voltada essencialmente ao povo, que é tanto origem quanto público-alvo dessa arte. Os autores também ressaltam (2022, p. 374) que o cordel brasileiro integra uma variedade de elementos artísticos e simbólicos fundamentais para sua circulação e compreensão entre os leitores. Os autores apontam, ainda, que:

o lugar, o momento, o gesto, as expressões corporais e elementos artísticos como o ritmo, a melodia, a voz de quem canta ou declama, energia/empatia, são elementos que também indicam a potência daquilo que é transmitido pelo poeta ao público. A harmonia e a sonoridade na melodia e no ritmo permitem a preservação do texto pela memória, possibilita que a palavra rítmica se inscreva na memória individual e coletiva de um povo, essa palavra age, legitima, funda e refunda a comunidade. (Barboza; Andrade, 2022, p. 374).

Diante desse contexto os autores apontam que não será possível encontrar registros que se assemelham na literatura de cordel brasileira e portuguesa, que são distintas pois “a influência dos cordéis portugueses nos folhetos brasileiros se presentifica apenas em seu aspecto gráfico específico da época e não estrutural” (Barboza; Andrade, 2022, p. 367), ou seja, a semelhança entre ambos se limita à forma física e ao formato editorial dos folhetos, enquanto o conteúdo, a linguagem e as estruturas narrativas do cordel brasileiro se desenvolveram de maneira autônoma, incorporando elementos culturais próprios do contexto nordestino.

Além disso, os autores destacam que é possível também perceber marcas da oralidade, bem como performance inerente aos próprios cordéis impressos, e que por muitas vezes acabam trazendo em seus versos o verbo “falar” no lugar de “escrever”, o que ressaltam a necessidade de serem declamados, e não lidos (Barboza; Andrade, 2022, p. 373). Outro apontamento realizado pelos autores, é o de que muitos poetas, por impedimentos no acesso à alfabetização, acabam produzindo seus poemas na própria cabeça e depois, com ajuda, estes são transcritos.

Diante desse cenário, recorre-se à noção de letramento social, conforme proposta por Brian Street na obra *Letramentos sociais: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação* (2014), que se afasta de concepções tradicionais de letramento restritas à aquisição de habilidades técnicas e individuais de leitura e escrita, ao compreendê-lo como uma prática social situada, atravessada por contextos culturais, relações de poder e modos diversos de produção de sentidos. Em sua perspectiva, o letramento deve ser compreendido como uma prática social, culturalmente situada e historicamente construída, que sofre influência direta dos contextos nos quais os sujeitos estão inseridos — sejam eles sociais, políticos, econômicos ou culturais. Essa abordagem, denominada de letramento social ou ideológico, propõe o reconhecimento da existência de múltiplos letramentos, cada um vinculado às práticas e às necessidades de diferentes comunidades e grupos sociais.

Ao rejeitar a visão etnocêntrica que privilegia um único modelo de letramento — geralmente associado à norma culta e à escrita escolarizada — Street amplia o entendimento sobre como a leitura e a escrita são usadas na vida cotidiana. Para ele, os letramentos são diversos, dinâmicos e profundamente enraizados nas experiências concretas dos sujeitos em seus contextos de vida. As chamadas “práticas de letramento”, conforme ele afirma, não dizem respeito apenas à ação de ler e escrever em si, mas também aos comportamentos, valores e concepções sociais e culturais que conferem sentido a essas práticas.

Posto isso, Barboza e Andrade (2022, p. 364) afirmam por fim que, ao retratar a realidade do Sertão, o poeta cordelista conseguiu construir uma crítica política e social capaz de dialogar não apenas com os habitantes dessa região, mas também de ultrapassar seus limites geográficos, transformando o cordel em uma forma de poesia com alcance universal.

Um dos espaços por onde a literatura de cordel transita é a comunidade surda, como mencionaremos na subseção *Slammers e artistas surdos destaque no Brasil: um pouco de suas histórias*. A poeta e pesquisadora Klícia Araújo é a primeira cordelista surda do Brasil, trazendo essa arte para a comunidade surda e evidenciando que esse gênero se embrenha em todos os espaços da sociedade.

Outro exemplo é a proposta apresentada por Aryelle da Luz dos Santos e Bruna dos Santos Riffel (2023), que revelam por meio do projeto *As poesias que ecoam as resistências das literaturas populares* mais um caminho no qual o cordel percorre em parceria com o *slam*. As autoras relatam a experiência do trabalho realizado como bolsistas do Programa de Residência Pedagógica na zona sul de Porto Alegre. A atividade foi realizada na disciplina de Língua Portuguesa e a inserção do tema a ser abordado, cordel como gênero literário, foi uma sugestão dos discentes.

Para além do trabalho com cordel, as pesquisadoras sentiram necessidade de trazer a realidade concreta dos estudantes para a sala de aula, e diante disso realizaram a inclusão da literatura *slam*. As autoras apontam que a opção por esses dois gêneros decorre de seu caráter popular, bem como das semelhanças em suas estruturas, finalidades e modos de funcionamento (Santos; Riffel, 2023, p.1.). Dessa forma, a poesia uniu esses dois gêneros do discurso. O projeto culminou em uma coletânea de poesias que abordam temas sociais relacionados às realidades vividas pela comunidade local. A produção foi fundamentada nas características dos gêneros trabalhados e no protagonismo dos estudantes. Dessa maneira, atuando como leitores e autores, eles, de forma prática e relevante, romperam com o eixo hegemônico, ampliando e legitimando seus próprios e novos horizontes literários.

Nessa perspectiva, Nóbrega *et al* (2021, p. 83) colocam a literatura de cordel em conjunto com o *rap* no ambiente escolar. Eles trazem para a sala de aula essas duas manifestações artísticas da culturais que, mesmo sendo em muitos aspectos diferentes, ainda encontram na escola espaço para manifestação. Como pudemos acompanhar no decorrer da pesquisa, essas manifestações são carregadas de signos e símbolos oriundos de contextos históricos, políticos e sociais, sendo produzidas ainda hoje, embora em condições diferentes das vivenciadas em épocas passadas. Os pesquisadores abordam a junção do *rap* com o cordel em uma prática pedagógica, por meio do letramento literário.

Diante do exposto, trazemos para a discussão a concepção de letramento literário, conforme desenvolvida por Rildo Cosson (2006). Na concepção do autor,

devemos ter em mente uma ampliação do entendimento tradicional sobre o ensino da literatura, deslocando o foco da simples decodificação textual para uma prática social significativa, voltada à formação do leitor literário. Além disso, o autor argumenta que o letramento literário não se restringe ao domínio técnico da leitura, mas envolve a apropriação crítica e sensível da linguagem literária como forma de compreensão do mundo e de si mesmo. Trata-se, portanto, de um processo que articula o desenvolvimento da competência leitora com a inserção do sujeito em práticas discursivas específicas do campo literário, promovendo a construção de sentidos a partir da experiência estética.

Ainda na perspectiva de Cosson (2006), a literatura, enquanto forma de conhecimento e expressão cultural, deve ser abordada na escola como parte essencial da formação humana, estimulando não apenas o gosto pela leitura, mas também a capacidade de reflexão, interpretação e posicionamento crítico. Dessa maneira, o letramento literário emerge como uma proposta pedagógica que integra teoria e prática, visando a formação de leitores autônomos e culturalmente participativos.

No contexto do *rap*, citamos também o projeto *Quando o Rap rima com Cordel*. Segundo reportagem de Anamaria Nascimento para o *site* Diário de Pernambuco¹⁶ (2016) o projeto surgiu em 2012 na cidade de Olinda, por Edgar Diniz professor de História. Segundo a matéria, o projeto que mistura estas duas expressões culturais aos poucos cresceu e foi sendo incorporado em formato de oficina na rede estadual pelo professor. Segundo Diniz, o projeto tem como finalidade promover entre os estudantes o reconhecimento e o respeito pela diversidade linguística e cultural como forma de expressão artística do povo, além de fortalecer a construção da identidade e o senso de pertencimento dos alunos. Além disso, o professor relata que é visível o quanto o projeto contribuiu na melhora da autoestima dos estudantes, que se sentem valorizados pois protagonizam o processo de aprendizagem.

Diante disso, Roxane Rojo (2012) apresenta o conceito de *multiletramento*, que surge como uma resposta à crescente diversidade cultural e à multiplicidade de linguagens que caracterizam a sociedade contemporânea. Segundo Rojo (2012), os multiletramentos reconhecem que a leitura e a escrita não ocorrem apenas por meio

¹⁶ Disponível em: <https://blogs.diariodepernambuco.com.br/educapex/project/quando-o-rap-rima-com-cordel/>. Acesso em: 09 set. 2025.

do texto verbal impresso, mas também por meio de múltiplos modos de significação - como imagens, sons, gestos e suportes digitais - que compõem as práticas sociais atuais.

Para Miguel e Guimarães (2021), a articulação entre multiletramentos e letramento literário permite à escola atuar como espaço de valorização da diversidade, contribuindo para a construção de experiências pedagógicas que reconhecem os repertórios culturais dos estudantes. Dessa forma, o trabalho com a literatura, quando alinhado aos princípios dos multiletramentos, fortalece a formação cidadã e a inclusão por meio da linguagem.

O *site* Diário de Pernambuco (2016)¹⁷ traz ainda matéria sobre o projeto Rap e Cordel nas Escolas, do professor de história e poeta Edgar Diniz, e cita também a fala do escritor e cordelista Arievaldo Viana, idealizador do projeto Acorda Cordel na Sala de Aula. Esse projeto tem como proposta a revitalização do gênero, bem como destaca o emprego do cordel como ferramenta paradidática em turmas de ensino fundamental, médio e na Educação de Jovens e Adultos (EJA). Segundo a matéria, Viana ressalta que desde o surgimento dos primeiros folhetos, no século XIX, o cordel vem sendo utilizado como uma ferramenta de alfabetização e incentivo à leitura do Nordeste. Nesse viés, Nóbrega *et al.* (2021) ressaltam a importância de apresentar e envolver os estudantes com os elementos intrínsecos da cultura popular, e que além disso:

a utilização de cordéis e letramentos diversos -, reunindo a tradição às produções atuais, pode-se proporcionar aos discentes a reflexão acerca das condições históricas e ideológicas que permeiam a discussão da temática na sociedade (Nóbrega *et al.*, 2021, p. 80).

Rojo (2019) afirma que a linguagem não acontece isoladamente, pois tanto os gêneros orais quanto os escritos só fazem sentido quando considerados em seu contexto social. Escritores, leitores e interlocutores, inseridos em um mundo social com seus valores, projetos políticos, histórias e desejos, são os responsáveis por atribuir significado aos textos para que possam atuar na vida social. O cordel, além de ter inspirado a parceria com rap, tem também se mostrado como um movimento que se infiltra em outras artes, como o hip-hop e *slam*.

¹⁷ Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2016/10/projeto-que-mistura-rap-e-cordel-se-transforma-em-oficina-na-rede-esta.html>. Acesso em: 14 ago. 2025.

Sobre o assunto, Maria Clara Pereira Soares (2025) em sua pesquisa de doutorado intitulada *A arte na contramão da hegemonia burguesa: a resistência de manifestações político-culturais como cordel, slam e hip-hop* aponta que esses três movimentos juntos fazem sentido pois “estão inseridos nas periferias, nos setores mais excluídos e explorados da sociedade, e pode ajudar a aglutinar uma consciência de classe” (Soares, M., 2025, p. 60).

A autora segue em seu raciocínio dizendo que devemos desenvolver o Cordel, as batalhas de *Slam* e o *Hip-hop* como formas de compreender como sujeitos, organizados coletivamente por meio da arte e da cultura, podem desempenhar um papel essencial na construção de uma nova sociedade mais justa e igualitária, livre de opressões e explorações, superando a divisão de classes, a propriedade privada e o trabalho alienado, por meio da auto-organização de indivíduos livres e associados de forma consciente (Soares, M., 2025, p. 60).

A autora destaca, ainda, que o viés da pesquisa de sua pesquisa foi desenvolvido analisando o *hip-hop*, os *slams* e o cordel como manifestações culturais que, em sua maioria, têm origem na classe trabalhadora, e que atualmente, nota-se uma associação crescente entre o conceito de “classe trabalhadora” e o de “periferia”. A pesquisadora conclui, que na “totalidade, esses coletivos culturais representam a periferia, sendo compostos por negros e negras, mulheres e LGBTQs” (Soares, M., 2025, p. 178).

Partindo dessa perspectiva sobre os coletivos culturais periféricos, é fundamental termos o entendimento de que as lutas das comunidades brasileira não ficaram no passado, os estudos como podemos observar cima nos trazem a poesia movimentos enquanto prática de resistência no Brasil e sua relação com a apropriação dos espaços urbanos, como veremos a seguir.

2.2.2 A poesia como prática de resistência negra no Brasil e apropriação dos espaços urbanos

A ocupação dos espaços é, sem sombra de dúvidas, muito importante para toda e qualquer comunidade que luta por direitos de equidade. No entanto, ao nos depararmos com manchetes como a apresentada a seguir, torna-se evidente o quanto ainda é necessário continuar mobilizando e resistindo.

Conforme noticiaram telejornais no Brasil, como o Correio Braziliense e o jornal O Globo, em 2019 o então presidente da Fundação Palmares, Sergio Nascimento de

Camargo, diz que a escravidão foi “benéfica” e afirmou em suas redes sociais que no Brasil existe o “racismo Nutella”, defendendo a extinção do feriado da Consciência Negra (Correio Braziliense, 2019). Além disso, como informa matéria de Ingrid Soares ao Correio Braziliense¹⁸, Sergio Nascimento afirmou, ainda, que a escravidão foi benéfica para os descendentes e teceu críticas a personalidades defensoras dos direitos negros. Uma matéria de Jussara Soares e Daniel Gullino para o jornal O Globo (2019)¹⁹ mostra falas de Nascimento, onde além de afirmar que o racismo no Brasil não é real, diz ser favorável à extinção do movimento negro. Nascimento afirmou, ainda, que Zumbi dos Palmares é “um falso herói dos negros” — sendo *Zumbi dos Palmares* o nome da fundação que ele administrava.

Para além do que já foi dito, o ex-presidente da Fundação Palmares fez uso de termo pejorativo chamando de “macumba” religiões de matriz africana, definiu o movimento funk carioca como “desgraças do mundo” e afirmou que o *hip-hop* faz apologia da maconha e do crime. Finalizando seu discurso, ele opina que uma mulher negra que seja “feminista, lulista e afromimizenta não pode reclamar da “solidão da mulher negra”, porque “ninguém é louco de encarar” (O Globo, 2019).

Diante desse contexto, Sonia Amaro e Alcides Goularti Filho (2022) dissertam sobre o Movimento Negro no Brasil. Os autores revelam que o movimento não pode ser visto apenas após a abolição, mas sim com início nos primórdios do tráfico de negros para o Brasil. Nesse contexto, torna-se imprescindível considerar também as angústias decorrentes do afastamento de seu território de origem, bem como da separação de sua família e de sua cultura. Além disso, os autores discorrem

que depois de mais de trezentos anos de escravidão, passando por diversas formas de dominação por parte de quem os comprou como mercadoria. O movimento negro teve início com as fugas dos escravos e as várias formas de resistência, até a formação dos quilombos, para onde se refugiavam. Foi nos quilombos que se formaram as primeiras comunidades negras no Brasil, que posteriormente veio a ser conhecidos como “favelas brasileiras” (Amaro; Filho, 2022, p. 2).

Em vista disto, Fernando Báez (2010) afirma que em determinados momentos da colonização brasileira a população escravizada costumava ser significativamente

¹⁸ Disponível em:

https://correio braziliense.com.br/app/noticia/politica/2019/11/27/interna_politica,809699/presidente-da-fundacao-palmares-nega-racismo-e-pede-fim-do-movimento.shtml. Acesso em: 5 ago. 2025.

¹⁹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/novo-presidente-da-fundacao-palmares-nega-existencia-de-racismo-pede-fim-do-movimento-negro-1-24104072>. Acesso em: 5 ago. 2025.

maior do que a branca, como ocorreu em Salvador e Sergipe, onde, em 1824, a população escravizada somava cerca de seiscentas mil pessoas, em contraste com aproximadamente oitenta mil brancos. No século XIX, metade da população brasileira era composta por negros. No entanto, essa expressiva presença demográfica não resultou em reconhecimento ou valorização de suas expressões culturais, mesmo com o desenvolvimento de culturas sincréticas pelos escravizados. No campo musical, seus ritmos foram rotulados como primitivos, sofrendo desvalorização e exclusão, apesar de a música desempenhar um papel central tanto como forma de resistência quanto como manifestação de espiritualidade —como ocorreu no Brasil.

Esse contexto de exclusão e marginalização cultural reflete as problemáticas que o Movimento Negro busca enfrentar. Petrônio Domingues expõe que o “movimento negro é a luta dos negros na perspectiva de resolver seus problemas na sociedade abrangente” (Domingues, 2007, p. 101), destacando particularmente os vinhos dos “preconceitos e das discriminações raciais, que os marginalizam no mercado de trabalho, no sistema educacional, político, social e cultural”. O autor ainda argumenta que, para o Movimento Negro, as questões relativas à 'raça' e à identidade racial desempenham não apenas um papel mobilizador, mas também atuam como mediadoras das demandas políticas. (Domingues, 2007, p. 101).

Além disso, Domingues (2007) destaca que o Movimento Negro no Brasil pode ser compreendido em três distintos períodos históricos. O primeiro deles, denominado *Movimento Negro organizado na República*, abrange o intervalo entre 1889 e 1937, ou seja, da instauração da República ao Estado Novo. Embora a abolição da escravidão tenha ocorrido um ano antes da proclamação republicana, o novo regime político não proporcionou melhorias significativas - nem materiais nem simbólicas — à população negra. A segunda etapa se estende de 1945 a 1964, período que vai do fim do Estado Novo à ascensão da ditadura militar. Durante o Estado Novo (1937-1945), a forte repressão política impossibilitou qualquer tipo de mobilização de cunho contestatório. Já a terceira fase, situada entre 1978 e 2000, acompanha o processo de redemocratização até a consolidação da chamada Nova República. O golpe militar de 1964 representou um revés, ainda que temporário, para a organização política dos negros, interrompendo alianças que buscavam enfrentar o racismo estrutural no país (Domingues, 2007, p. 102-111).

Ainda segundo Domingues (2007, p. 110), a rearticulação política da luta contra o racismo só veio a ocorrer no final dos anos 1970, em meio ao fortalecimento dos

movimentos populares, sindicais e estudantis. Isso não implica, contudo, que durante o período mais rígido da ditadura os negros tenham permanecido inativos ou deixado de tomar iniciativas. Na visão de Domingues, os movimentos continuaram a existir e a resistir de várias formas, mostrando como exemplo o que aconteceu em São Paulo em 1972, quando um grupo de estudantes e artistas formou o Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN). Ainda na perspectiva do autor, no período:

a imprensa negra, por sua vez, timidamente deu sinais de vida, com os jornais *Árvore das Palavras* (1974), *O Quadro* (1974), em São Paulo; *Biluga* (1974), em São Caetano/SP, e *Nagô* (1975), em São Carlos/SP. Em Porto Alegre, nasceu o *Grupo Palmares* (1971), o primeiro no país a defender a substituição das comemorações do 13 de Maio para o 20 de Novembro. No Rio de Janeiro, explodiu, no interior da juventude negra, o movimento *Soul*, depois batizado de *Black Rio*. Nesse mesmo estado, foi fundado o *Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN)*, em 1976 (Domingues, 2007, p. 112).

O autor afirma, no entanto, essas ações eram dispersas e careciam de um posicionamento político direto contra o regime vigente. Foi apenas em 1978, com a criação do *Movimento Negro Unificado (MNU)*, que o movimento negro organizado retornou de forma expressiva ao cenário político nacional (Domingues, 2007, p. 112). Além dos movimentos apontados por Domingues, Djamila Ribeiro (2016), aponta para o feminismo negro brasileiro, que começou a se consolidar nos anos 1980, especialmente após o III Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe, realizado em Bertioga em 1985. A partir desse marco, mulheres negras passaram a se organizar coletivamente em busca de maior visibilidade política dentro do movimento feminista. Nesse contexto, foram criados os primeiros Coletivos de Mulheres Negras e realizados encontros estaduais e nacionais. Também surgiram organizações de grande relevância, como Geledés, Fala Preta e Criola, além de uma produção intelectual significativa.

O pesquisador completa que os movimentos no país tiveram influências externas que colaboraram para o *MNU* assumir um discurso mais radical contra a discriminação racial (Domingues, 2007, p. 112). Ainda nesse viés, Domingues segue dizendo que o protesto negro contemporâneo teve como inspiração:

a luta a favor dos direitos civis dos negros estadunidenses, onde se projetaram lideranças como Martin Luther King, Malcolm X e organizações negras marxistas, como os Panteras Negras, e, de outro, nos movimentos de libertação dos países africanos, sobretudo de língua portuguesa, como Guiné Bissau, Moçambique e Angola (Domingues, 2007, p. 112).

Domingues, deixa subentendido em seu texto, ainda, que podemos estar em uma quarta fase do Movimento Negro organizado. Na percepção do pesquisador, nos anos 2000 é possível perceber que existem dados que indicam que, com o início do terceiro milênio, uma nova etapa do movimento negro começa a se delinear (Domingues 2007, p.119). Tal apontamento feito pelo autor vem em direção à cena do movimento *hip-hop*, e isso se deve, segundo Domingues, a uma série de razões, dentre elas o fato de o *hip-hop* tratar-se de um movimento cultural inovador, que vem com o passar do tempo se empoderando e conseqüentemente adquirindo crescente dimensão nacional. Domingues pontua, também, que isso ocorre devido ao *hip-hop* ser um movimento popular, que usa da linguagem da periferia, e acaba “rompendo com o discurso vanguardista das entidades negras tradicionais” (Domingues 2007, p.119). Ainda na concepção do autor, esse movimento:

expressa a rebeldia da juventude afro-descendente, tendendo a modificar o perfil dos ativistas do movimento negro; seus adeptos procuram resgatar a auto-estima do negro, com campanhas do tipo: Negro Sim!, Negro 100%, bem como difundem o estilo sonoro rap, música cujas letras de protesto combinam denúncia racial e social, costurando, assim, a aliança do protagonismo negro com outros setores marginalizados da sociedade. E para se diferenciar do movimento negro tradicional, seus adeptos estão, cada vez mais, substituindo o uso do termo negro pelo preto (Domingues 2007, p. 119).

Com base no que foi exposto, Domingues (2007, p. 120) afirma que, embora o *hip-hop* esteja passando por um “processo de transição nas formas de engajamento e luta antirracista no país”, ainda seria precipitado afirmar que esse movimento representa uma “ruptura na plataforma do movimento negro”. O historiador aponta dois motivos principais para essa avaliação. O primeiro é que o *hip-hop* carece de um programa político e ideológico mais abrangente voltado especificamente ao enfrentamento do racismo. O segundo é o fato de que o *hip-hop*, no contexto brasileiro, não possui um enfoque exclusivamente racial, ou seja, não atua apenas em defesa dos interesses da população negra. Essa ambiguidade se reflete em seu discurso: por um lado, apresenta uma retórica de rebeldia contra o sistema — termo frequentemente utilizado de forma vaga —, mas, por outro, não explicita com clareza qual seria o foco principal da sua luta. Desde sua chegada ao Brasil, o *hip-hop* assumiu um perfil social e, apesar de ser majoritariamente adotado por jovens negros, também encontrou espaço entre jovens brancos marginalizados que vivem nas periferias dos grandes centros urbanos (Domingues, 2007, p. 120).

Nesse viés, Ana Lúcia Silva Souza (2011) descreve em sua pesquisa que o *hip-hop* vem sendo compreendido como um movimento social juvenil urbano enraizado ao segmento populacional pobre, composto grande parte por negros e jovens (Souza, Ana Lúcia, 2011, p. 21). A autora aponta que o *hip-hop* ganha força nos Estados Unidos em meados de 1970 e se espalha pelas grandes metrópoles do mundo, e é marcado:

pela reflexão e crítica que faz em relação às desigualdades sociais e raciais por meio da poesia, dos gestos, falas, leituras, escritas e imagens que tomam forma pela expressividade de quatro figuras artísticas, a saber: mestre de cerimônia - MC, disc-jóquei - DJ, dançarino ou dançarina – b.boy ou b.girl e grafiteiro ou grafiteira (Souza, Ana Lucia, 2011, p. 21).

Para Souza, Ana Lúcia (2011), a cultura *hip-hop* se destaca por sua notável habilidade de reunir um grande contingente de jovens em torno de suas diversas atividades, como festivais, oficinas e encontros que promovem a criação de grafites, apresentações de dança e música, produção audiovisual e disseminação de conteúdos por meios impressos, eletrônicos ou digitais. Ao se engajarem nessas formas de expressão - sejam orais, escritas ou visuais -, os participantes acabam inseridos em práticas de letramento. Diante de tais elementos a autora traz para reflexão social o termo encunhado por ela de *letramentos de reexistência*.

Souza afirma, ainda, que o letramento de reexistência é definido como um "conjunto de práticas sociais da língua escrita e oral mostra-se não linear, multimodal, heterogênea e crítica" que "responsivamente" questionam, contestam, criam e propõem alterações nos moldes e nos espaços já ratificados e socialmente legitimados em relação aos usos da linguagem em sociedade (Souza, Ana Lúcia, 2011, p. 36).

Em sua pesquisa de doutorado, Souza, Ana Lúcia revela tal temática ao estudar a cultura *Hip-Hop* e revela que após sua vivência na comunidade que cultiva cultura *Hip-Hop* é visível o uso dessa arte para reexistir. Posto isso, relembremos que a poesia *slam* como discorrido anteriormente, recebe grande influência da arte e cultura *Hip-Hop*. Também salientamos que esses movimentos (*slam*, *rap*, *hip-hop*) são poesia oral em movimento. Elas ocorrem de maneira organizadas e tem cunho crítico, e estão presentes na comunidade negra tanto no Brasil como fora, como vimos em nossa discussão das origens do *slam*. Esses movimentos vêm de tempos atrás, onde a

oralidade não tinha viés acadêmico, mas que hoje existe e estuda, expõe e valorizar a poesia oral.

A poesia negra no Brasil constitui-se como uma forma de insurgência estética e política que questiona a colonialidade do poder e da linguagem. Conforme destaca Sálvio Fernandes de Melo (2013), essa produção poética não apenas denuncia o racismo estrutural e a exclusão histórica da população negra, mas também afirma uma identidade afro-brasileira resistente, marcada por memórias, ancestralidades e vivências periféricas. Por meio de uma linguagem carregada de oralidade, ritmo e denúncia, a poesia negra desloca o cânone tradicional, propondo uma estética de combate e de reconstrução simbólica do sujeito negro na literatura. Assim, mais do que representação, ela é presença ativa e crítica no campo literário e social.

Aparecida de Jesus Ferreira (2015, p. 111) aponta que também deve-se levar em conta o debate sobre letramento crítico e práticas sociais, já que, nesse estudo, esses conceitos são fundamentais. A autora aponta, ainda, que o letramento crítico precisa ser entendido como um recurso para a formação de cidadãos mais reflexivos, visto que o ensino da língua pode ser compreendido como uma ferramenta voltada para a prática social.

Ao falarmos de resistência, Melo, S. (2013) traz como herança e representatividade a oralidade e a performance da capoeira. Segundo o pesquisador, a capoeira é o ritual que envolve o gestual e o lúdico, bem como os fundamentos e a religião, a luta e vitalidade física, e a recepção do público que assiste (Melo, S., 2013, p. 1). Para o autor, a capoeira é uma poesia oral em coexistência com a escrita e tem intrínseca relação com a música e a luta, seus caracteres fundamentais, e a compreensão e o aprendizado dessa poesia oral é apreendida durante a prática. Segundo Melo, S., as heranças culturais na capoeira acontecem por meio da performance do “interlocutor”, ou seja, o capoeirista. Sobre o assunto, o autor recorre à teoria de Zumthor (2012), e discorre que performance, de acordo com ele,

é um conjunto complexo de operações, que “se dá através de uma série de operações logicamente organizadas (mas nem sempre de fato distintas)” (1997, 34), são elas a transmissão e a recepção; e em caso de improvisação (muito presente nas poesias cantadas da capoeira), a produção. A poesia oral da capoeira se desenvolve a partir dessas três fases especialmente, tendo o intérprete e ouvinte como os agentes da performance (Melo, S., 2013, p. 2).

O autor afirma que a “tradição oral se apresenta como uma essencial fonte de leitura do negro dentro espaço urbano contemporâneo” (Melo, S., 2013, p. 7) e que

pode acontecer além do *aqui*, ou seja, pode ser transmitido para fora do país, por intermédio do protagonismo do capoeirista, que através de sua performance e interpretação representa uma ancestralidade e herança cultural pertencente a cultura afro-brasileira.

A poesia africana, conforme analisada por Melo, S., (2017), manifesta-se como um potente mecanismo de afirmação identitária e resistência cultural. Para o autor, as cantigas de capoeira configuram-se como fontes de saber histórico e pedagógico da cultura afro-brasileira, recriando narrativas sobre ancestralidade, escravidão e resistência, funcionando como práticas performativas integradas ao jogo corporal e musical. Assim, a poesia africana - traduzida em cantigas e performances - reforça uma poética de corpo-voz-ritmo que subverte o cânone eurocentrado e ressignifica a escrita literária como ato político e cultural, que nos faz refletir sobre a valorização da cultura e literatura do povo negro.

Diante do exposto, Ferreira, A. discute outro mecanismo que deve ser utilizado no combate ao racismo estrutural existe em nosso país, o letramento racial crítico. Em sua teoria sobre o assunto, Ferreira, A. (2025, p. 35-36) cita Lani Guinier (2004) para lembrar-nos que não por acaso o letramento racial crítico nos leva a reconsiderar a raça como um meio de controle social, territorial e econômico que afeta tanto brancos quanto negros. Ferreira, A. (2015, p. 36) coloca, ainda, o Letramento Racial Crítico como o ator de refletir sobre raça e racismo, permitindo perceber como esses temas são abordados em nosso cotidiano e compreender de que forma influenciam nossas identidades sociais e nossas vidas.

Ampliando o debate, Ribeiro, L. (2016), traz a discussão sobre o feminismo negro brasileiro, que começou a se consolidar nos anos 1980, especialmente após o III Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe, realizado em Bertioga em 1985. A partir desse marco, mulheres negras passaram a se organizar coletivamente em busca de maior visibilidade política dentro do movimento feminista. Nesse contexto, foram criados os primeiros Coletivos de Mulheres Negras e realizados encontros estaduais e nacionais. Também surgiram organizações de grande relevância, como Geledés, Fala Preta e Criola, além de uma produção intelectual significativa. A autora coloca os movimentos femininos como interseccionais, pois é desse princípio que emerge a percepção de que:

não pode haver primazia de uma opressão sobre as outras e que, sendo estas estruturantes, é preciso romper com a estrutura. É pensar que raça, classe e gênero não podem ser categorias pensadas de forma isolada, mas sim de modo indissociável (Ribeiro, L. 2016, p.101).

A autora conclui fazendo uso do pensamento de Lélia Gonzáles, que afirma existir a hierarquização de saberes como produto da classificação racial da população, uma vez que o modelo valorizado e universal é branco.

Diante, do exposto percebemos, assim, que a arte e a cultura negra se afirmam como formas vivas, permanentes e insurgentes de luta, que atravessam o tempo e se reinventam nos espaços de militância e criação coletiva dos movimentos sociais. Essa força também encontra ressonância na produção artística de pessoas negras surdas, cuja expressividade se manifesta de modo singular em práticas como o *slam*. Poetas como Edinho, Nayuda e Negabi - referência fundamental como mulher negra surda - utilizam a performance poética como instrumento de denúncia das múltiplas violências estruturais que os atravessam, tornando visíveis as intersecções entre raça, gênero e classe. Através da sinalização, da visualidade e da presença corporal, suas “vozes” poéticas desafiam os silenciamentos históricos e reafirmam a arte como um território de resistência e transformação social.

Diante do exposto, Macedo (2018), reflete e argumenta que é notável a capacidade de renovação e articulação do pensamento desses sujeitos, que está relacionada ao uso, por seus representantes, de múltiplos recursos - sonoros, visuais e escritos - para divulgar suas vozes, valendo-se de meios e suportes plenamente inseridos na contemporaneidade. Pesquisas reunidas na obra *Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileiras* evidenciam isso ao analisar estilos negros do *rap* presentes em Angola, em outras regiões da África, nas periferias urbanas brasileiras e entre jovens MCs da nação Guarani. Em todos esses contextos, as produções literárias funcionam como importantes instrumentos de expressão identitária, afirmação social e resistência cultural, ultrapassando o simples prazer estético.

Como vimos até aqui, a poesia, ao longo da história sempre oscilou entre os centros e as margens das sociedades, encontrando na exclusão e na resistência um terreno fértil para a experimentação estética e política. Em diferentes culturas e períodos, poetas se colocaram à margem dos discursos dominantes, seja por escolha, censura ou ruptura com convenções formais. No Brasil, mais um exemplo marcante

dessa marginalidade foi a *Geração Mimeógrafo*, também conhecida como *poesia marginal*, que emergiu nos anos 1970 durante a ditadura militar. Esses poetas, como Torquato Neto, Waly Salomão, Chacal e Paulo Leminski, optaram por meios alternativos de publicação e circulação, como os fanzines mimeografados, declamações em bares, saraus e performances nas ruas. Como lembra Mário Velloso, a poesia marginal “foi uma das formas mais expressivas de resistência cultural ao regime autoritário, ao propor uma nova sensibilidade urbana e subjetiva” (Velloso, 2005, p. 42). Waly Salomão, em seus escritos, já apontava que a poesia precisava “desrecalar a linguagem”, rompendo com os filtros acadêmicos e abrindo-se ao risco da rua e da voz (Salomão, 1998, p. 27). Essa produção, embora escrita, vivia na oralidade e na performance, antecipando, de certa forma, o espírito dos *slams* contemporâneos, nos quais a palavra falada retoma seu poder de expressão pública e comunitária. Assim, a marginalidade não foi apenas um espaço de exclusão, mas também de invenção e reinvenção poética.

Percebemos, portanto, que essas manifestações artísticas, ao mesmo tempo que reafirmam identidades e fortalecem lutas sociais, dialogam com outras formas de resistência cultural, como a tradição oral indígena, cuja força permanece viva na preservação da memória e na transmissão de saberes.

2.2.3 A tradição oral indígena

A tradição oral indígena constitui um dos pilares fundamentais das formas de conhecimento, memória e organização social dos povos originários. Por meio da palavra narrada, cantada e performada, transmitem-se saberes ancestrais, histórias de origem, valores coletivos e modos de relação com o mundo. A oralidade, nesse contexto, não se restringe à comunicação, mas se configura como prática estética, política e espiritual, em que a palavra assume centralidade como força criadora e orientadora da vida.

O poema de Daniel Munduruku, que abre essa seção, evidencia essa dimensão fundante da Palavra, compreendida como elemento primordial de encantamento, direção e evocação dos tempos originários, reafirmando a oralidade como eixo estruturante das cosmologias e das experiências indígenas:

As sociedades indígenas são movidas
pela poesia dos mitos — palavras que encantam
e dão direção, provocam e evocam

os acontecimentos dos primeiros tempos,
quando, somente ela, a Palavra, existia.
(Munduruku, 2004).

Os povos originários do Brasil afirmam, há muito tempo, que esse território sempre teve donos. Vivenciamos tempos difíceis em uma sociedade marcada pelo apagamento da memória histórica e pela hegemonia branca, que se autoproclama descobridora de terras já habitadas por povos profundamente enraizados em suas culturas, saberes e ancestralidades.

Neste cenário, Fernando Báez discorre sobre o “legado” dos exploradores na América Latina, dizendo que por “séculos a política frenética exercida em terras latino-americanas teve seu custo” (Báez, 2010, p. 32). Dentre eles o autor destaca que a atividade de mineração que destruiu quase metade da biodiversidade da região, e no Brasil especificamente, a exploração do açúcar e da borracha, que devastou milhares de hectares” (Báez, 2010, p. 32). O autor segue em sua exposição dizendo que houve no Brasil a violação e sequestro das filhas dos indígenas, por parte dos garimpeiros, casos que contam infelizmente com o silêncio das autoridades. Além disso, aponta que $\frac{3}{4}$ das línguas indígenas de nosso país foram extintas desde sua “descoberta” em 1500.

Outro aspecto apontado por Báez é o que ele chama de *ecocídio* das florestas na Amazônia. O autor evidencia que isso gerou a destruição cultural das comunidades originárias, que foram privadas de suas terras e enganadas (Báez, 2010, p. 44), e que diante dessa situação:

Povoados inteiros foram arrasados para edificar cidades que representavam o novo tempo: os tratores passaram por cima dos assentamentos como parte de um plano de construção baseado na deslegitimação do passado (Báez, 2010, p. 44).

Para o autor, tal ato recebe o nome de *etnocídio*. Segundo Báez, no engodo, ou ainda por meio de ataque direto, motivados pelos preconceitos raciais, ocorreu a tentativa de forçar os indígenas a obedecerem a essa nova situação posta. Nesse sentido, o autor afirma que o processo de etnocídio veio a destruir a identidade de 80% das culturas já estabelecidas, resultando em um desastre que fugiu ao controle (Báez, 2010, p. 44).

Sobre etnocídio, Pierre Clastres (2004), em sua obra *Arqueologia da Violência Pesquisas de Antropologia Política*, explica que se trata da “destruição sistemática dos

modos de vida e pensamento de povos diferentes daqueles que empreendem essa destruição” (Clastres, 2004, p. 56). Em suma, o genocídio assassina os povos em seu corpo, o etnocídio os mata em seu espírito (Clastres, 2004, p. 56). Para o sociólogo:

ambos os casos, trata-se sempre da morte, mas de uma morte diferente: a supressão física e imediata não é a opressão cultural com efeitos longamente adiados, segundo a capacidade de resistência da minoria oprimida. (...) O etnocida, em contrapartida, admite a relatividade do mal na diferença: os outros são maus, mas pode-se melhorá-los obrigando-os a se transformar até que se tornem, se possível, idênticos ao modelo que lhes é proposto, que lhes é imposto (Clastres, 2004, p. 56).

Complementando o pensamento de Clastres, Ana Lúcia Liberato Tettamanzy e Cristiana Mielczarski dos Santos (2018) trazem o etnocídio na obra *Lugares de Fala, Lugares de Escuta nas Literaturas Africanas, Ameríndia e Brasileira*, como a “função” de destituição espiritual, que atinge os pilares que sustentam a organização social, o sistema de crenças e as relações com o sobre-humano e o infra-humano. As autoras acrescentam que a desordem espiritual promovida nas últimas décadas pelo pentecostalismo evangélico contribuiu para facilitar o esbulho territorial, ocorrido aproximadamente no mesmo período, impulsionado pela ganância ecocida de setores como mineração, hidrelétricas, agronegócio e madeireiro. De forma histórica, negócios coloniais anteriores já haviam realizado práticas semelhantes, como o tráfico de indígenas escravizados, a exploração da borracha e o extrativismo predatório.

Para Báez (2010) o ambiente religioso católico fervoroso gerou impedimentos para que existisse o respeito às culturas indígenas. Diante do exposto, uma matéria conjunta entre o *The Guardian* e *O Globo* (2025) revelam que missionários tem usado dispositivos de áudio secretos em português e espanhol para evangelizar os povos isolados do Brasil. De acordo com a investigação, no Vale do Javari, no Amazonas (perto da fronteira Brasil-Peru), são utilizados dispositivos que funcionam por meio da energia solar que recitam passagens bíblicas, apesar de leis rígidas que protegem os grupos indígenas (The Guardian, 2025). Ainda segundo a publicação essa não se trata da primeira vez que isso ocorre pois antes da pandemia, relatos indicavam que um grupo de cidadãos norte-americanos e brasileiros, ligados a igrejas evangélicas, planejava estabelecer contato com o povo Korubo. Supostamente, eles teriam utilizado hidroaviões para mapear trilhas e identificar malocas.

Diante do exposto, o Jornal Tapajós de Fato²⁰, em matéria de 2021, publicou uma matéria abordando a intolerância religiosa sobre os povos indígenas. Segundo o artigo, isso corre com os povos originários desde o período colonial, primeiramente por investida da Igreja Católica e, posteriormente, o protestantismo. A publicação ainda faz menção a dados do IBGE referentes ao ano de 1991, apontando que naquele ano, 14% da população indígena era evangélica, subindo para 25% em 2010, e 32% em 2018. Corroborando esse levantamento, o ISA, Instituto Socioambiental, aponta (2025) que 1/3 dos indígenas brasileiros é evangélico de acordo com dados apresentados no último censo IBGE, de 2022 fazendo a proporção de evangélicos entre os indígenas ser maior do que em qualquer outra divisão de cor ou raça no Brasil.

Além disso, o Relatório sobre intolerância religiosa: Brasil, América Latina e Caribe do ano de 2023, de Santos, Dias e Costa aponta para o aumento da intolerância religiosa no país, bem como a pressão para aderência de outras religiões. Um dos exemplos apontado na pesquisa foi o que gerou o documentário Ex-Pajé (2018), de Luis Bolognesi. Em entrevista à plataforma Amazonia Latitude o cineasta revela que o vídeo trata do etnocídio praticado contra povos indígenas brasileiros. De acordo com o *site*:

Na trama do filme, o pajé Perpara Suruí passa a questionar sua fé depois de seu primeiro contato com os brancos, que alegam que sua religião é demoníaca. A missão evangelizadora comandada por um pastor intolerante é questionada quando a morte passa a rodear a aldeia e a sensibilidade do índio em relação aos espíritos da floresta é obrigatória (Amazonia Latitude, 2019).

Bolognesi afirma que o documentário aponta que com a chegada dos brancos nas aldeias existe o discurso que a pajelança e todo seu conhecimento das ervas medicinais são coisas do demônio. Isso reflete se na fala do pajé, que afirma que depois de o pastor ter falado que pajé é coisa “do diabo”, a comunidade virou-se contra ele e só voltaram ao contato quando passou a frequentar a igreja.

Ainda deste viés, em entrevista para Edison Veiga da BBC News Brasil (2024), o professor Daniel Massa, idealizador do projeto Biblioteca Indígena do Xingu e autor do livro *Fio d'Água* — obra que aborda a espiritualidade indígena —, expõem que o

²⁰ Disponível em: <https://www.tapajosdefato.com.br/noticia/311/evangelizacao-dos-povos-indigenas-enquanto-o-genocidio-dizimou-os-corpos-o-etnocidio-extraia-suas-almas>. Acesso em: 21 ago. 2025.

ato de deslegitimar as crenças dos povos originários, negando-lhes o status de religião, evidencia um posicionamento preconceituoso. Outro tema sobre o qual Massa reflete é o de que há indígenas que mantêm contato com outros grupos há mais de um século, aqueles que vivem em aldeias, e também os que residem em áreas urbanas. Reconhecer essas diferentes formas de existência é essencial para compreender a diversidade histórica, geográfica, espacial e cultural. Além disso, observam-se quilombos com presença indígena, assim como aldeias indígenas que contam com forte influência da população negra afro-brasileira, inclusive em suas práticas culturais (Massa, 2024).

Perante isso, Báez (2010, p. 291) afirma que a “noção de identidade é inseparável da enunciação de cultura”, e que talvez por esse mesmo motivo pode-se afirmar que a cultura funciona como uma espécie de identidade coletiva que impõe limites e orienta condutas, sendo impossível pensar o social desvinculado dela. O autor aponta, também, que no Brasil é evidente a hegemonia cultural europeia.

Sobre a cultura, Báez reflete, ainda, sobre a etimologia das palavras *colonização* e *cultura*, revelando que a etimologia das palavras deriva da expressão latina *colo*, que significa “cultivo” (Báez, 2010, p. 96). Diante do exposto, o autor afirma que a colonização tem como “própria essência, um processo de substituição de valores culturais” (Báez 2010, p. 96).

Neste viés, Alfredo Bossi, crítico da literatura brasileira, em sua obra *Dialética da Colonização* (1992), aponta que *colo* significa em latim “eu ocupo a terra e/ou eu trabalho, eu cultivo o campo”. *Colo* é matriz de *colônia*, contemplando literalmente a ocupação que se dá ao espaço, terra e povo, sendo sujeito ao trabalho.

Diante do exposto, José Rivair Macedo no prefácio da obra *Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileiras* (Tettamanzy; Santos, 2018) alerta para existência do que ele denomina de *colonialismo interno* no Brasil. Para o pesquisador isso ocorre pelo fato de os índios e negros, que constituem a base da formação, permanecerem no lugar de excluídos no que se refere ao âmbito referente a tomadas de decisões e de poder (Macedo, 2018, p.14). O autor segue pontuando que se trata de “exclusão e da condição de inferioridade social e econômica” (Macedo, 2018, p.14), pois da perspectiva no que tange à participação e atuação, os grupos que permanecem em condição de minorias atuam como protagonistas tanto nas ações reivindicatórias quanto na produção cultural.

Para Macedo, outra temática a ser discutida é o eurocentrismo existente tanto nas universidades como na estrutura curricular do ensino fundamental e médio, o que na visão do autor é consequência de demoradas construções de nossas “comunidades imaginadas” e de nossas “tradições invertidas” (Macedo, 2018, p.15),

Diante do exposto, Nuria Pérez de Lara (2003), no prefácio da obra *Pedagogia (Improvável) da Diferença e se o Outro não Estivesse aí?* De Carlos Skliar, pontua que para falar de transformação na “educação”, precisamos primeiramente:

de um profundo silêncio, uma longa espera, uma estética não tão pulcra, uma ética mais desalinhada, deixar-se vibrar pelo outro mais do que pretender *multiculturalizá-lo*, abandonar a *homodidática* para *heterorrelacionar-se*. Ainda neste âmbito a autora traz a reflexão de que devemos voltar a olhar mais para a literatura do que para os dicionários, mais para os rostos do que para as pronúncias, mas para o inominável do que para o nominado. E continuar desalinha, desencaixados, surpresos, para não continuar acreditando *que nosso tempo, nosso espaço, nossa cultura, nossa língua, nossa mesmidade significam tudo o tempo, todo o espaço, toda a cultura, toda língua, toda a humanidade* (Lara, 2003, p. 20).

À luz do que foi discutido, Báez (2010) menciona que se faz relevante o apontamento sobre o colonialismo no Brasil, no que se diz respeito a literatura, pois “se estima que a literatura do país se inaugurou com a carta de Pero Vaz Caminha, um escrivão de Pedro Álvares Cabral, que dirigiu uma missiva ao rei Manuel” (Báez, 2010, p. 121). Além disso, o autor discorre que a literatura colonial teve influências dos jesuítas, mais precisamente na pessoa de Manuel da Nóbrega (1517-1570) que foi um dos fundadores da Companhia de Jesus com Inácio de Loyola. Além disso, Bosi (1996) tece críticas à poesia produzida por outro jesuíta, José de Anchieta, alegando que a poesia está imersa na devoção católica, e com isso pode ocorrer que ela seja lida e interpretada como um todo. O autor expõe que o “trabalho de aculturação linguística é, nesses textos, a marca profunda de uma situação tradicionalmente original” (Bosi, 1996, p. 64), e que para isso o cristianismo adotava quase sempre o idioma tupi. A característica apontado por Bosi é a de que o poeta procura:

no interior dos códigos tupis, moldar uma forma poética bastante próxima das medidas trovadorescas em suas variantes populares ibéricas: com o verso redondilho forjando quadras e quintilhas nas quais se arma um jogo de rimas ora alternadas, ora simuladas. Redondilhos, quintilhas, consonâncias finais: estamos no coração das práticas métricas da península, agora transplantadas para um público e uma cultura tão diversa (Bosi, 1996, p. 64).

Como pudemos perceber, mesmo após a colonização as comunidades brasileiras vivem sofrendo tanto com a violência física quanto a simbólica. Sobre o ato da violência simbólica as pesquisadoras Renata de Almeida Bicalho Pinto e Ana Paula Paes de Paula (2022, p. 01) afirmam tratar-se de o “arrolamento do sujeito em uma realidade que o constrange”. Corroborando, Adorno (2008) revela que os chamados fenômenos da alienação se baseiam na estrutura social. Diante disso, as autoras revelam que as ações para a efetivação da violência simbólica podem ocorrer de maneira tênue e impercebível, levam em consideração para tal ação “certas predisposições, percebidas como condições sociais, ocorre por intermédio da degeneração da sua subjetividade por meio da projeção, identificação e individualidade” (Pinto; Paula, 2022, p. 01). Desse modo, alegam que o a violência simbólica faz parte de sistema social de dominação:

marcado pela violência simbólica e difusor dos interesses das classes hegemônicas, se institucionaliza e se reproduz graças à construção sócio-histórica da desigualdade e da exclusão dos dominados, por meio do trabalho de agentes e instituições específicos, tais como a família, a igreja, a escola e o Estado (Pinto; Paula, 2022, p. 04)

Desta forma, destacamos o papel da escola diante desse contexto. Pois segundo as autoras, ela “difunde o arbítrio cultural e colabora para a continuidade das relações entre os grupos ou as classes, perpetuando o preterimento das classes dominadas e a legitimidade das classes dominantes” (Pinto; Paula, 2022, p. 4). Diante disso, o Estado, torna-se o “principal responsável pelo estabelecimento de categorias oficiais, reforça a conformidade dos sujeitos às formas organizativas sociais hegemônicas utilizando-se de meios, materiais e simbolismos que garantam o conformismo lógico e moral” (Pinto; Paula, 2022, p. 4).

Perante o exposto, Adorno (2009b) na obra *Indústria cultural e sociedade* reflete dizendo que a totalidade das instituições existente vai aprisionar o corpo e alma do sujeito ao até chegar ao ponto de que ele fique sem resistência e acabem por sucumbir diante de tudo que lhes é oferecido (Adorno, 2009b, p. 16).

Diante disso, Cloris Porto Torquato e Rosana Hass Kondo (2020) revelam que as mudanças para uma educação de reexistência rumo a emancipação da população indígena vem ocorrendo na instituição escola que está ocupada por docentes indígenas. Dito isso, os autores revelam que ela vem lenta e continuamente sendo ressignificada pelos indígenas com o intuito de resistir e reexistir (Torquato; Kondo,

2020, p. 65). Os autores apontam, ainda, que uma das alternativas mais relevantes para atingir esse propósito é a educação decolonial, fundamentada no reconhecimento e na valorização dos saberes e das práticas próprias de ensino e aprendizagem dos povos indígenas (Torquato; Kondo, 2020, p. 65).

Corroborando esse pensamento, a socióloga indígena Sandra Benites, em sua dissertação *Viver na Língua Guarani Nhandewa (mulher falando)* (2018) traz o conceito de *arandu* (conhecimento). Ela afirma que não importa de onde esse conhecimento venha, os valores e concepções essenciais de cada povo - ou do grupo em que o indivíduo está inserido - são determinantes para a constituição da identidade de cada um (Benites, 2018, p. 61). No entanto, Benites destaca que qualquer conhecimento que seja, não deverá, nunca não se deve assumir uma perspectiva absoluta que imponha o universalismo ou a homogeneização cultural, como frequentemente ocorre nas escolas, pois não existe apenas uma forma de conhecimento, nem um único modo de ensinar e aprender (Benites, 2018, p. 61).

A autora segue afirmando que se ocorrer de “colocarmos um conhecimento como uma única verdade, sobrepondo-o ao conhecimento do outro, iremos cometer o mesmo equívoco de sempre (Benites, 2018, p. 61). Ou seja, é essencial reconhecer a pluralidade de saberes, evitando hierarquizações que reforcem desigualdades históricas.

Diante do exposto, Tettamanzy e Santos (2018) explicam que o recorte decolonial referente às culturas e saberes dos povos originários é “decorrente, portanto, da crítica epistêmica e da nova ordem discursiva que responde a problemas e realidades locais e dirige-se a esses públicos e contextos” (Tettamanzy; Santos, 2018, p. 22). As autoras apontam que a decolonialidade surge como forma de resistência às estruturas de dominação impostas pelo sistema de poder global sobre “os Outros”. Nas áreas de Letras e Linguística, essas questões epistêmicas se mostram urgentes e políticas. Nesse contexto, os esforços voltados à criação de modelos teóricos, metodológicos e de circulação literária, inspirados nas perspectivas pós-colonial e decolonial, permitem compreender a Literatura como arte multimodal, em que a palavra pode se integrar a práticas como canto, dança, gestos e imagens.

Assim, os processos de criação e representação de povos originários, populares e periféricos abrangem tanto expressões vocais e performáticas quanto o uso da escrita e de outros suportes de memória. Esse movimento revela os impactos da colonização, como o privilégio dado à escrita, mas também atualiza os sentidos do

mito em espaços que podem ser chamados de anticoloniais, justamente por se contraporem às práticas coloniais e às suas permanências no presente (Tettamanzy; Santos, 2018, p. 22).

Diante disso, Shirley Vilhalva (2024, p. 4) enfatiza a necessidade de garantir os direitos linguísticos, bem como o reconhecimento dos espaços culturais e de saberes indígenas. Ela ressalta, ainda, a importância de ampliar a atenção às questões que envolvem os direitos linguísticos das comunidades surdas nos territórios, considerando a diversidade e as especificidades culturais presentes tanto nas perspectivas indígenas quanto nas surdas.

Desse modo, pensar a decolonialidade implica reconhecer que os saberes e práticas dos povos originários e periféricos não apenas resistem às heranças coloniais, mas também instauram novas formas de narrar, criar e transmitir conhecimento. Ao valorizar essas expressões múltiplas — orais, corporais, visuais e escritas — amplia-se o horizonte crítico e estético da literatura, reafirmando-a como espaço de disputa simbólica e de reconstrução de identidades. Preservar e valorizar as línguas de sinais indígenas, juntamente com a Língua Brasileira de Sinais e as línguas étnicas escritas, constitui uma urgência.

2.2.3.1 Língua indígena de sinais (LIS)

A comunidade surda indígena sempre existiu, porém, com o advento da tecnologia, vem sendo vista e divulgada. No entanto, ainda carece de amparos legais, de levantamentos sobre a quantidade desses sujeitos e das condições em que eles se encontram. Segundo a professora Priscilla Sumaio, doutora em Linguística, em entrevista a Vanessa Monteiro ao site Povos Indígenas no Brasil (2024)²¹, na atualidade existem ao menos mais de 30 línguas indígenas de sinais (LIS) conhecidas e que estão em processo de catalogação, tanto por pesquisadores indígenas quanto por não indígenas no Brasil. A autora ainda revela que, de 2011 a 2018

realizou trabalhos de campo na aldeia Cachoeirinha, no Mato Grosso do Sul (MS), registrando a Língua Terena de Sinais. Ela diz que há registros de línguas de sinais entre os Sateré-Mawé, Guaraní Kaiowá, Kaingang, Paitér Suruí, Akwe-Xerente, Pataxó, entre outros (Sumaio, em entrevista a Vanessa Monteiro, 2024).

²¹ Disponível em: <https://povosindigenas.org.br/en/Not%C3%ADcias?id=231787>. Acesso em: 28 ago. 2025.

Segundo Costa, Nascimento e Prates (2021) pesquisas a respeito das línguas indígenas de sinais já ocorrem há muito tempo, sendo que o primeiro registro ocorreu no Maranhão por Kakumasu e Kakumasu em 1968, seguido por outros estudiosos. Hoje podemos adicionar os estudos David Kaique Rodrigues dos Santos (2024).

Santos, D. é professor e pesquisador indígena Pataxó Hähähãe, e em sua pesquisa de mestrado intitulada *Língua Indígena Pataxó de Sinais: um enfoque na formação escolar dos indígenas pataxós surdos*, aponta para a existência das Línguas Indígenas de Sinais (LIS) e esclarece que estas carregam elementos culturais específicos de cada grupo. Segundo levantamento do autor, na época da publicação da pesquisa (2024) havia 31 línguas indígenas de sinais. Ainda sobre a LIS, Alessandro dos Santos Inhape *et al.* (2024) trazem a afirmação em Línguas Indígenas de Sinais (LIS), pesquisa de autoria indígena pelo Ministério dos Povos Indígenas (2024), que as Línguas Indígenas de Sinais têm suas raízes nas emoções ligadas à observação da natureza:

e, ao mesmo tempo, como os povos indígenas interagem com o mundo ao seu redor. Os sinais estão presentes nos movimentos cotidianos da fauna e da flora: nos batimentos das asas dos pássaros, nos diferentes padrões de voo, na corrida silenciosa da onça ao caçar, e até nos movimentos graciosos dos peixes enquanto nadam. Cada ser da natureza tem sua própria forma de se expressar, e, assim como eles, os povos indígenas desenvolvem suas línguas de sinais inspiradas por esses movimentos, criando uma comunicação rica em simbologia, cultura e identidade. Nossas danças e a forma como nos movimentamos para tocar a pintura em nosso corpo. Todo o movimento dentro dos territórios tem uma característica específica e tudo isso está conectado à expressão para se comunicar com quem se transforma nas Línguas Indígenas de Sinais (LIS) (Inhape *et al.* 2024, p. 25-26).

Como mencionado, a cartilha intitulada *Línguas Indígenas de Sinais (LIS)* (2024) foi uma parceria do Grupo de Trabalho Nacional das Línguas Indígenas de Sinais com o Ministério dos Povos Indígenas que executaram a obra que destaca a LIS. Segue abaixo alguns sinais da LIS encontrados na obra, com sinais da Libras para que assim possamos visualizar as características distintas dos sinais.

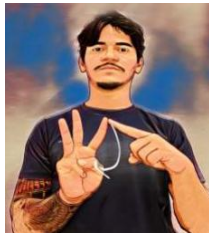
Santos e Rubim (2024, p. 27) destacam que as Línguas Indígenas de Sinais não podem ser entendidas como fenômenos recentes, pois sempre existiram indígenas surdos em diferentes povos. Os sinais, nesse sentido, são expressões de uma ancestralidade que se manifesta no território e se mantém por meio da conexão com a natureza e os modos de vida. Essa perspectiva reforça que as línguas, sejam

elas orais, escritas ou de sinais, estão intrinsicamente ligadas ao território e à memória coletiva dos povos originários.

Diante dessa compreensão, o quadro a seguir apresenta diferentes sinais provenientes de Línguas Indígenas de Sinais, bem como dois sinais em Libras — o primeiro representa o sinal para “Língua Brasileira de Sinais”, e o segundo, o sinal de “Libras” em Libras —, com o objetivo de evidenciar que as línguas de sinais não constituem um sistema único e homogêneo. Ao contrário, expressam modos distintos de significar o mundo, diretamente relacionados às culturas, aos territórios e às experiências históricas de cada povo. Assim, até mesmo o sinal que designa a própria “língua de sinais” revela diferenças culturais profundas, reafirmando que língua e cultura são indissociáveis.

QUADRO 6 - SINAIS RELACIONADOS AO TEMA NA LÍNGUA INDÍGENA DE SINAIS (LIS)

 Sinal para “indígena”	 Sinal para “Povos Originários”
 Sinal para “indígena surdo”	 Sinal para “tradutor das Línguas Indígenas de Sinais”

 Sinal para “Línguas Indígenas de Sinais”	 Sinal para “indígena surdocego”
 Sinal para “Língua Brasileira de Sinais” em Libras	 Sinal para “Libras” em Libras

FONTE: GT LIS (2024)/ARTELIBRAS (s.d.)/Brasil Escola (s.d.)/A autora (2025).

Por meio das imagens, é possível perceber que cada cultura sinaliza de acordo com seus costumes e vivências linguísticas. Além disso, Sumaio (2024) aponta que a Língua Indígena de Sinais (LIS) se distingue da Libras, uma vez que essa é influenciada pela escrita da língua portuguesa, enquanto as línguas indígenas de sinais são, em sua maioria, ágrafas e, portanto, não sofrem influência direta da escrita.

A autora também afirma que, há algumas décadas, vêm surgindo propostas de grafia para línguas orais, destacando a necessidade de registro dessas línguas por meio da elaboração de vocabulários, dicionários e gramáticas, bem como da oferta de cursos de capacitação para professores indígenas interessados em aprendê-las e ensiná-las (Sumaio, 2024).

Como pudemos perceber, as línguas de sinais levam sua própria cultura e identidade linguística em sua formação. Nesse sentido, Vilhalva e Araujo (2022) afirmam que é de fundamental importância que os estudos linguísticos sobre as línguas de sinais indígenas levem em consideração as características inerentes às línguas de sinais indígenas de cada etnia - dessa maneira, mantem-se o respeito às suas culturas. Os autores esclarecem, também, que as línguas de sinais indígenas:

também passarão pelo mesmo processo de constituição e sua validade quanto à língua natural também apresentará todas as ocorrências quanto às demais línguas (Vilhalva; Araujo, 2022, p. 352).

Complementando, Santos, D. (2024) afirma que os indígenas surdos vêm ao longo do tempo “conquistando e construindo as suas línguas através das suas identidades, tradições e das suas culturas” (Santos, D., 2024, p. 77). Posto isso, o autor abre o tema para discussão no âmbito educacional, dizendo que precisamos, portanto, “repensar o currículo para a educação de indígenas surdos, saber em qual modalidade de ensino deve ser inserido, respeitando o seu direito linguístico e cultural” (Santos, D., 2024, p. 77). Além disso, segundo o autor, existe a necessidade de formular um novo pensamento referente à “formação” docente para atender a necessidade desse público, bem como formação específica de profissionais tradutores intérpretes indígenas — o que será uma maneira de valorizar:

Os profissionais do território que conhecem e vivem em intimidade com as manifestações culturais locais. Pensar em políticas linguísticas e políticas educacionais que visem a formação escolar dos indígenas surdos, a formação específica, a produção de material didático, o mapeamento e registro das línguas e pesquisas e fomento para a difusão das línguas nas diversas comunidades originárias (Santos, D., 2024, p. 77).

Ante o exposto, Ivan de Souza (2021) traz como possibilidade de material que promove a reflexão e valorização bilíngue a história em quadrinhos (HQ). De acordo com Lais Murakami em matéria no *site* da UFPR (2021)²², a HQ de Souza apresenta de maneira inédita a língua de sinais indígena utilizada pelos surdos da etnia, e “tem o propósito de fortalecer o reconhecimento e a preservação das línguas de sinais indígenas e é apresentada em formato plurilíngue, sinalizada também na Língua Brasileira de Sinais (Libras)” (Murakami, 2021).

Corroborando o trabalho de Souza, I. (2021), Santos, D. (2024) concorda que o material ajuda a promover reflexões:

acerca da elaboração de materiais bilíngues/plurilíngues para surdos brasileiros com o intuito de promover acessibilidade linguística, divulgar, registrar e valorizar as línguas de minorias como patrimônio histórico e cultural da humanidade, em especial, a língua indígena terena oral, a Língua Indígena Terena de Sinais em concomitância com a Libras à luz da perspectiva dos estudos da Linguística Aplicada (Santos, D., 2024, p. 98).

Assim, Souza, I., (2021) relata em sua pesquisa de conclusão de curso com o nome de *HQ Sinalizada: Séno Mókere Káxe Koixómuneti* que a opção em trabalhar

²² Disponível em: <https://ufpr.br/historia-em-quadrinhos-plurilingue-retrata-lingua-indigena-de-sinais-de-forma-inedita/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

com criações de história em quadrinhos ocorreu pelo fato de se tratar de um “gênero híbrido visual e de fácil identificação com a cultura surda, já que segue os artefatos culturais do Povo Surdo” (Souza, I., 2021, p. 42). Quanto à escolha pela criação de histórias em quadrinhos sinalizadas, o autor revela que foi devido ao fato de a comunidade surda ter a predominância de comunicação viso-gestual, o que demanda o uso de narrativas visuais e a torna acessível aos surdos daquela comunidade (Souza, I., 2021, p. 42). O pesquisador afirma que a história, a narrativa cunhada trata-se de um misto ficcional e de fatos:

históricos de registros escritos e com registros orais, transmitidos ao longo das gerações na comunidade terena. A história acontece antes do século XV, quando a personagem principal Káxe, a pajé surda, é chamada para auxiliar em um parto (ritual típico) e após este pede a benção aos ancestrais. Neste momento, junto à benção, a pajé recebe a visão do futuro do povo terena por meio de imagens. Dessa forma, o desenvolvimento da narrativa perpassa os principais momentos históricos que vai desde o início do povo terena (Aruak) datado de antes do século XV, percorrendo o caminho geográfico que os terena realizaram até se fixarem, em sua maior parte, na região do Mato Grosso do Sul. Além do registro histórico, encontramos a cultura terena bem marcada através das pinturas corporais, da dança, do artesanato, das plantações e da espiritualidade que são exploradas nas imagens fazendo o menor uso possível dos elementos verbais, já que a HQ se destina a transmitir as informações via narrativa silenciosa e com exploração visual, em razão de priorizar a estrutura visual-espacial das línguas de sinais (Souza, I., 2021, p. 42).

Perante o exposto, fica evidente a existência das narrativas e a cultura da oralidade dos povos originários tanto na língua oral como nas sinalizadas. O autor, porém, nos apresenta a narrativa pelo viés do “silêncio” dos sinais, e conclui que a história em quadrinho tem a função de “transmitir as informações via narrativa silenciosa” (Souza, I., 2021, p. 42), valendo-se da exploração visual.

Sobre isso, Vilhalva (2024, p. 49) revela que a história oral, presente de forma marcante nas comunidades indígenas, constitui um meio fundamental de transmissão de saberes, valores culturais e experiências entre gerações. Nesse processo, mulheres indígenas surdas também compartilham suas vivências por meio das línguas indígenas de sinais, contribuindo para o fortalecimento da identidade cultural e para a preservação da memória coletiva.

Nesse horizonte, a poesia em Libras produzida por mulheres indígenas surdas emerge como uma extensão sensível da história oral e das práticas de transmissão de saberes descritas por Vilhalva. Ao mobilizar corpo, língua de sinais, memória e afetividade, essas produções poéticas não apenas registram experiências individuais,

mas também atualizam e preservam a memória coletiva de seus povos. É nesse entrelaçamento entre oralidade, identidade, ancestralidade e resistência que se inscreve o poema a seguir, no qual a autora transforma a experiência feminina e surda em linguagem poética e gesto de afirmação cultural.

Vilhalva, em seu artigo *Ser e estar da mulher indígena surda* (2024), assinala que, para evidenciar a relevância da arte indígena surda na vida das mulheres indígenas surdas — especialmente diante da diversidade de manifestações artísticas presentes nos territórios —, torna-se necessário incorporar um olhar voltado às produções artísticas vinculadas à natureza e às tradições dos povos indígenas.

Nesse contexto, a autora apresenta um conjunto de sugestões direcionadas a profissionais que atuam na formação e no desenvolvimento de lideranças indígenas femininas, com vistas à implementação de novos saberes e práticas:

Valorização artística: reconhecer a produção individual e coletiva, incluindo danças e expressões tradicionais, como afirmação cultural e identitária.

Autoestima e identidade: fortalecer o protagonismo das mulheres indígenas surdas por meio da criação artística.

Representatividade: possibilitar que suas experiências sejam refletidas nas obras, promovendo empoderamento e visibilidade social.

Conexões culturais: estimular a preservação de tradições, histórias e línguas de sinais, registradas em diferentes suportes.

Resgate e preservação: documentar rituais, danças e práticas culturais, garantindo a continuidade das raízes ancestrais.

Acessibilidade: promover reconhecimento e sensibilidade social às demandas linguísticas e culturais da comunidade indígena surda (Vilhalva, 2024).

Diante do exposto, Elen Karla Sousa da Silva e Dariana Paula Silva Gadelha (2025) destacam a importância de compreender as literaturas indígenas contemporâneas sob a ótica dos estudos que relacionam corpo e território. Perante isso, emerge a necessidade de pesquisas que valorizem as produções em língua de sinais. Assim como a comunidade surda brasileira a comunidade indígena pode por exemplo fazer uso de tecnologias para registros de poesia sinalizadas em LIS.

Nesse sentido, Edivaldo da Silva Costa, Erich Teles Bezerra e Leoni Ramos Souza Nascimento (2022) apontam que os estudos sobre populações surdas indígenas tendem a enfatizar o plurilinguismo, a mestiçagem, o hibridismo, as

cosmovisões, as práticas de pajelança, o misticismo tribal, o multiculturalismo e o nativismo.

2.2.3.2 A tradição oral indígena e sua resistência

A literatura indígena, assim como as demais, é carregada de simbologia inerente à sua cultura e ao seu modo de ver o mundo. Essa literatura, que antes existia na oralidade e era transmitida de geração em geração, por meio de narrativas e contação de histórias à beira de uma fogueira, hoje pode ser encontrada nos celulares, nos livros e em todas as plataformas, sem perder seu legado. Assim como Krenak, que faz uso de sua oralidade para transmitir ao mundo seus anseios e sonhos. Outro ponto que cabe destaque é que, ao falarmos em literatura indígena, devemos ter em mente que essa literatura e cultura são diversas e repletas de seres plurais.

Neste viés, Janice Cristine Thiél (2012) aponta que a “literatura brasileira é constituída por muitas literaturas, por inúmeras culturas e vozes” (Thiél, 2012, p. 5), e dentre elas as indígenas. A autora afirma, em uma entrevista cedida a Clara Almeida do *site* MultiRio em 2019, que a literatura indígena é de:

tradição oral e performática, ou seja, envolve não só a palavra dos contadores de história, sua voz, entonação, mas elementos como dança, música, ilustrações, bem como elementos de tradição ocidental de compor narrativas, poemas, entre outros gêneros literários (Thiél, 2019, citada por Almeida, C., 2019).

Ainda segundo a autora, literaturas como a indígena devem ser introduzidas na escola para estudos e discussões para que gerem conhecimento e inclusão do outro, além de poderem atuar na prática de multiletramento (especialmente letramento literário, informacional e crítico (Thiél, 2012, p. 5). Além disso, a autora enuncia que a voz indígena de muitos grupos foi silenciada e ignorada pelo colonizador por vários séculos, mas se manteve expressa e presente - primeiramente pela tradição oral. Ainda na concepção da autora, isso aconteceu desde antes do assim chamado descobrimento, e na consequência desse encontro com culturas europeias, as narrativas orais passam a ser registradas por escrito para assegurar sua memória e preservação (Thiél, 2012, p. 28).

Diante disso, Eurídice Figueiredo (2018, p. 292) revela que foi entre os anos 70 e 80 que, como parte dos movimentos em defesa das minorias tiveram início as primeiras produções escritas e filmes, documentários e gravações em áudio e vídeo,

feitos pelos ameríndios de Norte a Sul das Américas. A autora reflete, referenciando-se a Édouard Glissant, que atualmente, a tecnologia possibilita uma aproximação entre o universo letrado — que busca se reconectar com as formas orais presentes nas novas mídias — e as comunidades tradicionais, que passam a ganhar visibilidade no cenário global” (Figueiredo, E., 2018, p. 291).

A autora destaca, ainda, que as novas formas de textualidade - que abrangem desde a transcrição de narrativas orais até obras literárias moldadas segundo os parâmetros ocidentais — desempenham um papel crucial na valorização das culturas locais. Essas produções funcionam como instrumentos de preservação da memória coletiva, registrando tradições e saberes ancestrais para que não se percam com o tempo. Nesse contexto, a produção literária de autores como Eliane Potiguara e Daniel Munduruku é apontada como marco inicial dessa iniciativa de registro e transmissão cultural. Eliane, pertencente ao povo Potiguara, da Paraíba, é reconhecida como a primeira escritora indígena brasileira, autora de obras como *A terra é a mãe do índio* (1989) e *Metade cara, metade máscara* (2004) (Almeida, 2019).

Daniel Munduruku já produziu mais de 43 obras e segundo Figueiredo, E., sua obra passa a ser traduzida, o que foi um sinal de legitimação e reconhecimento de sua qualidade e importância. Munduruku publicou em 2001 um relato autobiográfico intitulado *Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória* (2001), em homenagem ao avô, que lhe ensinou a sabedoria e o respeito da natureza e da herança familiar. O primeiro capítulo da narrativa *A raiva de ser índio*, onde conta sobre sua experiência com preconceito em uma escola de brancos, onde chegou ao ponto de desejar não ser indígena.

Figueiredo, E. (2018) complementa que Daniel Munduruku faz uma revisão da história e da filosofia ocidental para apontar que indígenas não são nem selvagens nem primitivos, ao relativizar a cultura, criticando o universalismo da chamada “civilização” ocidental.

O ambientalista, escritor, poeta e filósofo Ailton Krenak foi o primeiro indígena a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras (ABL). Além disso, Krenak tem suas obras traduzidas para mais de 13 países, as obras de Ailton Krenak se dividem entre ensaios e coletâneas de entrevistas. Quando se fala da cultura oral indígena o próprio Krenak se apresenta, em entrevista para Yussef Salomão Campos, como sendo um sujeito que é da oralidade (2018, p. 385-386):

Eu sou um cara que a minha experiência, eu sou produto da tradição, eu sou produto da oralidade. Eu sou uma cria da oralidade. Tudo o que eu consigo capturar, assim, da essência de estar vivo, de experimentar as coisas, eu traduzo isso nas minhas elaborações, tipo essa fala aí. E é uma fala que não é planejada, isso é uma fala totalmente espontânea, parece que é uma coisa que caracteriza a tradição oral é falar do repente, é aquela coisa que sai do espírito, é uma conjunção assim de espírito e mente e arte da fala, uma coisa da cultura tão difícil de se capturar e talvez o último grande acervo de riqueza que nós ainda temos por reconhecer e por apreciar no mundo hoje, não só pensando no nosso continente, no Brasil, na América do Sul, mas pensando no mundo, ele esteja exatamente escondido nas franjas das tradições que ainda não escrevem, que ainda não têm outros relatos a não ser a oralidade, entendeu? (Krenak em entrevista concedida a Campos, 2018, p. 385-386)

Com o objetivo de registrar e preservar a cultura da oralidade indígena, destaca-se o trabalho do Instituto Onikoja, sediado no Rio de Janeiro. Trata-se de uma instituição sem fins lucrativos comprometida com a promoção cultural, o diálogo social, o incentivo ao diálogo inter-religioso e a preservação do patrimônio ético e simbólico de matriz africana. Nesse contexto, o Instituto fundou a Biblioteca Ailton Krenak, dedicada à valorização e à salvaguarda desses saberes.

Neste contexto, é importante citarmos também o *Slam Coalkan*, *slam* indígena que representa um acontecimento singular no cenário da poesia falada ao reunir vozes originárias de diferentes territórios da América do Sul e do Norte, afirmando a oralidade como uma prática ancestral e *contemporânea* de resistência.

Segundo reportagem da FLUP (2021), o *Coalkan* foi o primeiro *slam* indígena mundial e evidenciou a potência da palavra como arma de denúncia, cura e afirmação cultural. Para Fabiana Oliveira de Souza (2023, p. 222), o *Slam Coalkan* "se configura como um espaço de enunciação coletiva e política, que desafia o silenciamento histórico dos povos indígenas e reinscreve suas vozes na cena global da poesia falada". O evento, realizado em 2021, não apenas articula a estética performática do *slam* à cosmovisão dos povos originários, como também promove um gesto de decolonização das formas expressivas, propondo "uma escuta que acolhe as línguas indígenas, os modos de narrar, cantar, declamar e reivindicar saberes ancestrais" (Souza, F., 2023, p. 225).

Assim, a atuação de poetas como Auritha Tabajara ganha centralidade: como observam Pimentel e Costa (2022), sua poesia se constitui como ato de autorrepresentação que rompe com a representação hegemônica e colonial da mulher indígena. Para os autores, "Auritha performa sua história com orgulho, deslocando o lugar da fala indígena da marginalidade para o centro do discurso poético" (Pimentel;

Costa, 2022, p. 8). A curadoria do *Coalkan*, realizada por Renata Tupinambá e Jenifer Murrin, também reforça a diversidade linguística e cultural como elementos fundantes da proposta estética, política e espiritual do *slam* indígena. Assim, o *slam* indígena inscreve-se como prática performativa de resistência que tensiona o cânone branco e ocidental, devolvendo à oralidade sua potência ancestral e insurgente.

Leandro Raphael Nascimento de Paula e Jane Marques (2024) relatam que as práticas culturais dos povos originários não cessam, bem como as suas lutas. Segundo os autores, o “campo da arte é um terreno de disputa simbólica sobre como os povos originários vivem no contexto contemporâneo” (de Paula; Marques 2024, p. 28). Os autores pontuam que artistas, como por exemplo Katú Mirim Merikaredo, tornam-se representantes da arte contemporânea na luta por meio da arte indígena. Katú Mirim é rapper, cantora, compositora e ativista da causa indígena e utiliza sua música para questionar o garimpo desenfreado no território Yanomami e a importância da demarcação de terras, além de criticar o uso indiscriminado e trivial da cultura indígena.

É importante citarmos também o *Slam Indígena Coalkan*, que representa um acontecimento singular no cenário da poesia falada ao reunir vozes originárias de diferentes territórios da América do Sul e do Norte, afirmando a oralidade como uma prática ancestral e contemporânea de resistência. Para Fabiana Oliveira de Souza (2023, p. 222), o *Slam Coalkan* “se configura como um espaço de enunciação coletiva e política, que desafia o silenciamento histórico dos povos indígenas e reinscreve suas vozes na cena global da poesia falada.” O evento, realizado em 2021, não apenas articula a estética performática do *slam* à cosmovisão dos povos originários, como também promove um gesto de decolonização das formas expressivas, propondo “uma escuta que acolhe as línguas indígenas, os modos de narrar, cantar, declamar e reivindicar saberes ancestrais” (Souza, F., 2023, p. 225).

Nesse contexto, a atuação de poetas como Auritha Tabajara ganha centralidade: como observam Pimentel e Costa (2022), sua poesia se constitui como um ato de autorrepresentação que rompe com a representação hegemônica e colonial da mulher indígena. Para os autores, “Auritha performa sua história com orgulho, deslocando o lugar da fala indígena da marginalidade para o centro do discurso poético” (Pimentel; Costa, 2022, p. 8). A curadoria do *Coalkan*, realizada por Renata Tupinambá e Jenifer Murrin, também reforça a diversidade linguística e cultural como elementos fundantes da proposta estética, política e espiritual do *slam* indígena.

Assim, o *slam* indígena inscreve-se como uma prática performativa de resistência que tensiona o cânone branco e ocidental, devolvendo à oralidade sua potência ancestral e insurgente.

Destacamos aqui também o grupo Brô MC's, reconhecido como o primeiro grupo de rap indígena do Brasil e tem se destacado como uma das vozes mais importantes na articulação entre música urbana e ancestralidade indígena. De acordo com matéria de Túlio Paniago para o site Amazônia Nativa²³ (2022), o grupo é formado por quatro artistas — Bruno VN, CH, Kelvin Mbarete e Clemerson Batista — das aldeias Jaguapiru e Bororó, em Dourados (MS), o grupo atua há mais de 15 anos, utilizando o rap como ferramenta de expressão cultural e política. Ao longo desse período, os Brô MC's participaram de programas de grande visibilidade nacional, como Xuxa e Altas Horas, receberam reconhecimento em prêmios relevantes, como o “Sim à Igualdade Racial” em 2020, e firmaram parcerias marcantes, entre elas a canção Jarahá em colaboração com o DJ Alok, que chegou a integrar a trilha sonora da novela Pantanal.

Outro marco de sua trajetória foi a apresentação no Palco Sunset do Rock in Rio, ao lado do rapper Xamã, também ligado à representatividade indígena.

Em 2025, os Brô MC's consolidaram ainda mais sua relevância com o lançamento do álbum Retomada, dentro da Coleção Som Nativo do Instituto Alok. A obra, composta em cerca de 90% por músicas em Guarani-Kaiowá, reforça a importância da preservação linguística e da valorização cultural dos povos originários. Suas letras abordam questões centrais, como racismo, espiritualidade, demarcação de terras e resistência, unindo a potência do rap contemporâneo à memória e à ancestralidade indígena. Dessa forma, o grupo não apenas amplia a visibilidade das lutas dos povos originários no cenário musical brasileiro, mas também reafirma a língua guarani e a cultura indígena como formas vivas de resistência, arte e identidade coletiva. Destacamos aqui também Kizy Poesia, mulher indígena que vem ganhando espaço no mundo *slam* com poesias em defesa das mulheres.

²³ Disponível em: <https://amazonianativa.org.br/2022/09/01/bro-mcs-conheca-o-primeiro-grupo-de-rap-indigena-a-pisar-no-rockin-rio/>. Acesso em: 21 set. 2025.

2.2.4 O Brasil em versos de *slam*

Como pudemos observar, a poesia *slam*, é uma expressão artística que tem ganhado reconhecimento e popularidade ao longo do tempo. Essa forma de arte, que combina a oralidade e performance, oferece um meio de expressar experiências, lutas e identidades.

Como mencionado anteriormente, o *slam* ganhou dimensões mundiais, até chegar na América Latina e Brasil. Para falarmos de *slam* no Brasil, é necessário destacar o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos da Cooperativa Paulista de Teatro. Informações contidas no Portal Geledés (2021)²⁴ esclarecem que o Núcleo Bartolomeu é composto por Claudia Schapira, Eugênio Lima, Luaa Gabanini e Roberta Estrela D'Alva.

De acordo com informações da Enciclopédia Itaú Cultural (2019), a companhia faz uso de elementos presentes na “cultura hip-hop — como *breaking*, grafite e rap”, para a “realização de seus trabalhos teatrais”, sob o olhar e direção da dramaturga Claudia Schapira e do DJ e ator Eugênio Lima. Ainda conforme informa o *site* a equipe, investe no trabalho com a oralidade ritmada bem como na “poética musical”, objetivando expor “as urgências, dificuldades e contradições da vida”. Diante do exposto, Neves (2017, p. 93), traz para a cena a poesia *slam* para o Brasil. Segundo a autora, o movimento *slam* teve início com Roberta Estrela D'Alva. A *slammer* (poetisa) brasileira, como mencionamos anteriormente, tem grande trajetória no Núcleo Bartolomeu, que vem ao longo da sua história realizando trabalhos onde se evidencia a intimidade com a poesia cantada e galada. A poeta tornou-se também mais conhecida pela mídia após a conquista do terceiro lugar na Copa do Mundo de Poesia *Slam* 2011, em Paris.

Ainda nesse viés, Neves (2017, p. 93) nos chama atenção sobre o fato de D'Alva ser a fundadora do primeiro *slam* brasileiro, o Zona Autônoma da Palavra (ZAP) *Slam*, no ano de 2008, na capital de São Paulo. Neves (2017, p. 94) lembra, ainda, que Emerson Alcalde é outro personagem de importância na cena *slam* no Brasil, pois, além de ser poeta, escritor e ativista social, foi cofundador do *Slam* da Guilhermina em 2012, o segundo *Slam* do Brasil. Para o Instituto Moreira Salles (IMS), esse *slam*

²⁴ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/nucleo-bartolomeu-de-depoimentos-apresenta-hip-hop-blues-em-dezembro/>. Acesso em: 21 mai. 2025.

foi também o primeiro a ser realizado na rua. O *Slam* da Guilhermina, na percepção do IMS, cresceu e acaba agrupando ao mês por volta de trezentas pessoas na Vila Guilhermina, Zona Leste Paulistana.

Estrela D'Alva (2019) sublinha que em 2019, quando o movimento *slam* completou dez anos de existência, pode-se observar o quanto ele cresceu e vem crescendo de maneira exponencial. Para a poeta, esse crescimento se explica pelo fato:

Dessa modalidade cultural e esportiva, considerando o lugar que a tradição oral tem no país, particularmente aquela dos jogos orais competitivos, como os desafios, as peijas e o repente nordestino, para citar apenas alguns exemplos. Aliar essa tradição à produção poética popular urbana em um contexto em que as diferenças de estilos, discursos e idades é característica marcante e em que todos se reúnem em torno de um único microfone, fazendo uso da liberdade de expressão, vem ao encontro da necessidade de fala e escuta, urgente às populações das grandes cidades (D'Alva, 2019, p. 271).

Estrela D'Alva (2019) aponta que no ano de 2014 muitos *slams* já haviam surgido em vários estados do Brasil. Segundo D'Alva (2019) esses novos grupos de poesias vão surgindo de acordo com a necessidade de cada grupo envolvido, e desse modo suas identidades são construídas e suas características seguem definidas. A autora destaca que no Brasil contamos com *slams* com o formato “tradicional” e outros que se configuram com particularidades e já se destacam, tais como o *Slam* do Corpo, que é primeiro *slam* realizado entre surdos e ouvintes na América Latina, organizado e promovido pelo Coletivo Corposinalizante em parceria com o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e o Sarau do Burro. Outro destaque é o *Slam* das Minas, que segundo a autora surgiu no Distrito Federal e teve rápida expansão para diversas cidades brasileiras, como o *Sam*: voz de levante, dedicado exclusivamente ao público feminino e transgênero. Outro que se destaca é o *Slam* do Corpo, o primeiro entre *slam* de surdos e ouvintes do Brasil. Além desses a poeta afirma que existem outros como:

o Menor *Slam* do Mundo, de poemas curtos de até dez segundos (a regra oficial permite poemas de até três minutos); o *Slam* Interescolar, realizado nas escolas de ensino médio de São Paulo, que contou, em 2018, com a participação de mais de cinquenta escolas; o *Slam* Racha Coração, no qual só podem participar poemas de amor; o Rachão Poético, *slam* de “times” de poetas; e o *Slam* Nacional de Duplas, que, como seu nome diz, é voltado às duplas de todo Brasil (D'Alva, 2019, p. 272-273).

Como podemos observar, no Brasil o *slam* se multiplica rapidamente assim como aconteceu nos Estados Unidos. Na perspectiva da autora, D'Alva no ano de

2024 o país contava com mais de 400 grupos de *slam* espalhados pelo território nacional. Em entrevista à Nataly Simões do *site* Educação e Território²⁵ no ano de 2024 D’Alva afirma que em 2013, o “coletivo de literatura periférica *Slam* do 13” tornou-se um dos precursores que levou o *slam* para “dentro de escolas da zona sul de São Paulo (SP)”. Nessa esteira, Ary Pimentel (2023) apresenta um panorama do *slam* por regiões do país. Dizendo que por exemplo, no Rio Janeiro, a cena *slam* tem um circuito bastante consolidado e nele despontam:

Rio Poetry *Slam*, *Slam* das Minas RJ, *Slam* Laje, *Slam* BXD, *Slam* Negritude, *Slam* Melanina, *Slam* Poetas da Insurreição, *Slam* Grito Filmes, *Slam* Sereno, *Slam* Poético, *Slam* Maré Cheia, *Slam* Vila Isabel, *Slam* Praça Preta, *Slam* Nós da Rua, *Slam* CDD, *Slam* Granito (que ocorre na praça Granito, de Anchieta), *Slam* Marginow, *Slam* da Cule, *Slam* 188, *Slam* 4 Cantos, *Slam* do Vistão, *Slam* Orgasmo, *Slam* Mente Ativa, *Slam* da Lapa e *Slam* Caju (Pimentel, 2023, p. 169).

Seguindo nesse cenário, Pimentel (2023) apresenta o cenário no Sudeste e destaca o *Slam* Clube da Luta, criado no ano de 2014, como a primeira batalha do circuito *poetry slam* de Minas Gerais, bem como o *Slam* Manas, também destaque em Belo Horizonte. Seguindo para o estado do Rio Grande do Sul, especificamente na cidade de Porto Alegre, o autor relata que o movimento dos *slams* começou a ganhar corpo em 2016 com o grupo de poetas chamado *Slam* das Minas, coletivo que se consolidou no ano de 2017 com o surgimento do *Slam* Peleia. Segundo ele, hoje:

existem quatro grupos que promovem as competições de poesia falada na capital gaúcha, todas elas contando com edições mensais e entrada gratuita: os já citados *Slam* Peleia e *Slam* das Minas, o *Slam* RS e o *Slam* Chamego. Além desses, há também os coletivos formados no interior do estado: o *Slam* da Montanha, de Caxias do Sul, o *Slam* Liberta e o *Slam* Maria, de Esteio, o *Slam* Poesia, de Pelotas, e o *Slam* Novo Hamburgo. Base para a criação do *Slam* das Manas, o *Slam* Poetiza é um evento regular do circuito de competições poéticas que acontece, desde o início de 2018, na Praça do Trem em Caxias do Sul (RS) no penúltimo domingo de cada mês (Pimentel, 2023, p. 170).

Pimentel (2023) discorre sobre o Nordeste do país e destaca que a região conta com um circuito forte, que inclusive envia com regularidade representantes *slammers* do estado para disputar a competição nacional. Um dos destaques é a *slammer* e cantora pernambucana Bell Puã, do *Slam* das Minas de Pernambuco. Outra cena em

²⁵ Disponível em: <https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/ha-15-anos-no-brasil-slam-fortalece-voz-e-expressao-das-juventudes-perifericas/>. Acesso em: 4 mai. 2025.

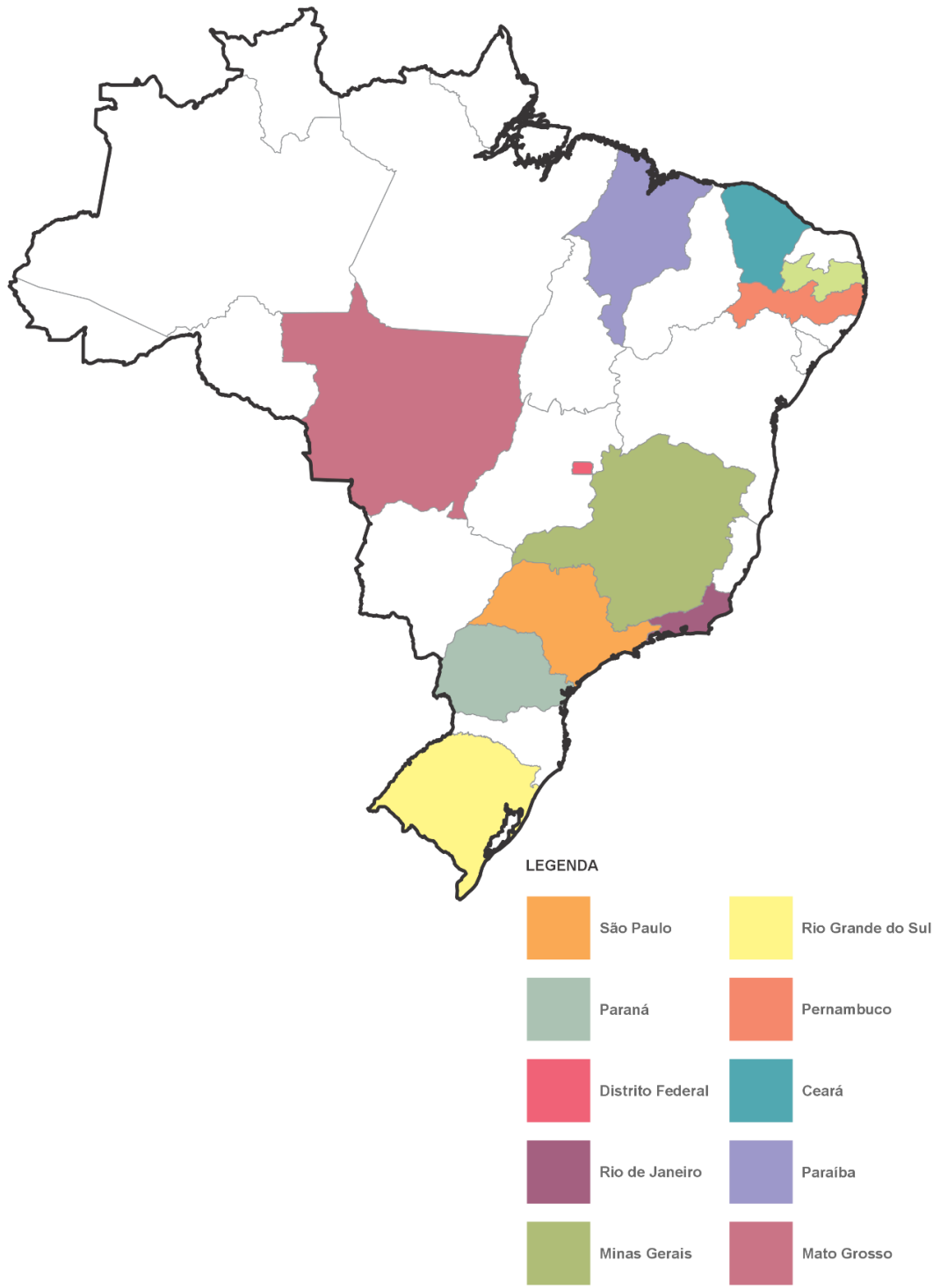
evidência para Pimentel é o *Slam* das Mãos, de Recife, onde as batalhas de poesia acontecem em Libras. Seguindo o percurso do *slam* na região:

No Ceará, o movimento começou pela cidade de Sobral. Hoje, há pelo menos 10 grupos de *poetry slam* atuando em todo o estado. A capital, Fortaleza, tem quatro coletivos que promovem competições regulares nos dez primeiros meses do ano: *Slam da Okupa*, *slam Gentil*, *slam Violeta* e *Slam Fortal*. Em São Luís, capital do Maranhão, foram criados o *Slam MA* e o *Slam Odara*, segundo *slam* do estado. O movimento *poetry slam* chegou à cidade de João Pessoa através de um coletivo de poetas e artistas que tiveram contato com as competições de poesia falada no âmbito das batalhas de hip-hop e formaram, posteriormente, o *Slam Parahyba*, primeira competição da capital paraibana nessa modalidade. A Paraíba conta também com o *Slam das Pretas*, criado pela poeta Jessica Preta, que coordena também o projeto social Batalha do Pedregal (Pimentel, 2023, p. 171).

Na sequência, o autor observa que na região do Mato Grosso, no Centro Oeste, o movimento poético *slam* teve início na capital, Cuiabá. Com início no ano de 2016, o coletivo *Slam* do Capim Xeroso é uma iniciativa organizada por “poetas ativistas e artistas de diversos segmentos que se encarregaram de promover as edições mensais da competição de poesia falada” (Pimentel, 2023, p. 171), e em seguida surge o *Slam* Rondonópolis, que leva o mesmo nome da cidade onde ele emergiu. Esse coletivo, segundo Pimentel, participa das disputas das etapas do estadual a cada ano. O autor explica que esses eventos já fazem parte do calendário de Cuiabá, contribuem para imprimir uma dimensão urbana e um perfil mais periférico à cultura local e que coletivos como o *slam* e o hip-hop são extraordinários ambientes “artísticos para a voz e o empoderamento de sujeitos subalternizados” (Pimentel, 2023, p. 171).

A seguir, apresenta-se um mapa que permite visualizar a distribuição dos movimentos de *slam* no Brasil em 2025.

FIGURA 1 - MOVIMENTOS DE SLAM NO BRASIL



FONTE: A autora (2025).

O *slam* brasileiro, segundo Simões (2023), traz consigo as origens do *slam* de Chicago nos Estados Unidos, trazido ao Brasil em 2008 por Roberta Estrela D'Alva. Sendo assim, trará a competitividade poética como foi constituído. Nesse viés, Simões (2023) cita o Campeonato Paulista de Poesia Falada, competição que ocorreu justamente graças ao ZAP! Zona Autônoma da Palavra, organizado e apresentado pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Conforme aponta a autora, é o “primeiro campeonato estadual de *poetry slam* do Brasil”, Simões também afirma que o *Slam* São Paulo (SP) é considerado o maior mais disputado do país. Corroborando Simões, o Canal Aberto Eventos e Assessoria de Imprensa²⁶ divulgou, no ano de 2023, que “o *SLAM* SP reúne poetas de *slams* da Capital, Grande SP, Interior e Litoral em quatro dias de muita emoção e poesia na disputa pelo título estadual”. Simões (2023) complementa que eram 44 poetas, divididos em 5 chaves de classificação, e os temas que emergem nas batalhas são: racismo, feminismo, política, amores e atravessamentos de quem vive realidades que nem sempre são contadas.

Além disso a autora reforça que em São Paulo o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos criou o *Slam* BR, que é considerado o maior campeonato de poesia falada da América Latina. Tendo o *SLAM* SP como modelo, cada estado começou a organizar campeonatos próprios. Com isso o funcionamento passou a ficar da seguinte maneira: poetas são classificados em campeonatos estaduais locais, de onde saem um ou mais poetas classificados para o *Slam* BR, cujo vencedor passa a representar o país na Copa do Mundo de Poesia Falada na França.

Na percepção de D'Alva (2011) a Copa do Mundo de Poesia *Slam*, na França, é o mais importante campeonato de poesia falada da atualidade. Nesse viés, o Portal Ensino Médio em Diálogo (2013)²⁷ apresenta o poeta, professor, escritor e MC mineiro João Paiva (que em 2014 foi o primeiro campeão do *Slam* BR) com o poema intitulado “DEVAGAR ESCOLA!”. Em entrevista ao Portal, Paiva declara que a poesia escrita e declamada por ele vem da sua vivência de docente, e acerca do que ele reflete sobre a escola e a educação no Brasil:

²⁶ Disponível em: <https://canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/slam-sp-faz-15-anos-e-recebe-mais-de-40-poetas>. Acesso em: 16 fev. 2025.

²⁷ Disponível em: <https://www.emdialogo.uff.br/content/devagar-escola>. Acesso em: 4 jul. 2025.

A escola quer impor um ritmo de aprendizado, mas não é todo mundo que consegue acompanhar. E muitos dos desvios de comportamento acontecem por isso também", explicou João, que inclui também na sua crítica a organização do espaço nas escolas, desde "a organização das cadeiras até a forma de passar o conteúdo. Tem uma postura de vigiar. Não só no espaço físico, mas no pensamento principalmente. Não tem que vigiar o aluno, mas fazê-lo se interessar (Paiva, 2013).

Ainda segundo o poeta, o ideal seria "mudar o sistema, mas enquanto isso tem que partir do professor mesmo. Tem que começar de dentro da sala para fora" (Paiva, 2013). Nessa perspectiva o *slammer* faz duras críticas ao ritmo acelerado ao qual os estudantes são submetidos ao longo do processo escolar, o que fica visível na execução do seu poema, pois ele o faz em ritmo acelerado e frenético.

Nesse viés, Lucimar Américo Dantas (2019) traz em sua dissertação de mestrado o poema do autor como uma intervenção poética em sala de aula em uma turma de 9º ano do Ensino Fundamental II. Tal intervenção tinha como objetivo, segundo a autora, "contribuir para com a promoção do letramento literário com o gênero poema" (Dantas, 2019, p. 7). Por meio dessa proposta os estudantes puderam ter acesso ao poema na forma visual e escrita, e uma das conclusões a qual os alunos chegaram é, de forma unânime, concordar com o poeta que faz uma crítica ferrenha à quantidade exagerada de atividades escolares entre tarefas, trabalhos e avaliações em várias disciplinas. Além disso, como aponta a pesquisadora, nessa intervenção foi possível, juntamente com os alunos, a realização da atividade de "interpretar algumas das imagens nos poemas explorando o lado "fanopeico" e imagético dos poemas e descobrindo significados diversos (Dantas, 2019, p.74).

Abaixo segue o poema na versão escrita da apresentação de João Paiva no Flupp 2015 — tendo em vista que existe mais de uma versão do poema em vídeos, tanto no *YouTube* como em outras plataformas.

DEVAGAR ESCOLA!

Escola é por isso
 História sem ofício
 Oficina sem serviço
 Rápido demais
 Quer andar e deixa pra trás
 Reclama do atraso
 Ritmo ditado
 Ditado no ritmo da ditadura
 São ditados de tortura...
DEVAGAR ESCOLA!
 É por isso que es cola
 Senão não sai da escola
 Escora lá fora
 Espera acabar a prova

A prova de bala
Depois volta pra sala
Estuda moleque
Se não quiser ir pra vala
Mas a matemática é uma má temática
Deixa as criança estática
Sem utilidade na prática
E sem contar a gramática
Que mais parece uma sátira...
DEVAGAR ESCOLA!
Senão es cola
E cê não pode reclamar
Cê faz eles de otário
Eles seguem o seu ritmo e tinha que ser o contrário
CE é lugar de formação
Informação
E que formas são
Que cê usa pra fazer??
Com métodos arcaicos,
De colorir mosaicos
Que nunca vão convencer?
E o que eles querem aprender,
Cê ta pronta pra falar?
Ou quer seguir no conteúdo
Vai não para nós estudo
Quadro cheio cópia tudo...
DEVAGAR ESCOLA!
Es cola
E cê esfola a mente da galera
Controle social
Fecha a mente de geral
Educação de verdade
Oferece liberdade
Ajuda a comunidade
Ajuda na cidadania
Na luta de cada dia
Olha os moleque e alivia...
DEVAGAR ESCOLA!
É por isso que es cola
Comunidade a sua volta
Vê se não ignora
Ensina sobre a história
Incentivando a luta de agora.
Essas mente que não explode
Escola vê se não fode
Desse jeito não pode
Os moleque pede: ACODE!
Alguma coisa que atraia,
Que nos chame a atenção,
E que nos livre da vaia
Do show da vida meu irmão
E não nos deixe que caia
Em qualquer boteco de esquina
Alimente a esperança
E o desejo de mudança
No coração das criança
Muita comida na pança
Preciso de confiança
Escola vê se avança
Mas DEVAGAR ESCOLA!

DEVAGAR ESCOLA!
 Que aí es num cola!
 E a cola vai virar uma ex-cola!
 Vai ficar de enfeite,
 Só um mero lembrete.
 Os moleque tem sede,
 De saber,
 Descobrir,
 Conhecer,
 De sorrir,
 Envolver,
 Intervir,
 Interferir,
 Saber ir,
 Saber vir,
 Saber ler,
 E saber
 Que pode contar com você, mas.... devagar!
 ESCOLA!

(Paiva, João, 2015 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YrJ-QJtrKT4>. Acesso em: mai, 2025.).



QR Code para acessar o vídeo da performance de
Devagar Escola no YouTube.

Fonte: a autora (2025)

<https://www.youtube.com/watch?v=YrJ-QJtrKT4>

Diante da fala dos estudantes na pesquisa de Dantas (2019), fica evidente que a temática abordada no poema foi de encontro à vivência dos estudantes. Sobre isso, (2017) afirma que o “poema de João Paiva ainda tem suas afinidades com todos(as) que refletem seu papel na escola e com os laços sociais que se formam no seu entorno” (Coelho, R., 2017, p. 39).

Ainda na análise o autor, mesmo sendo um poema longo, João Paiva, em sua performance torna ele, não tão longo pois ele o declama em “rapidez alucinada de sua interpretação, que busca embaralhar o conteúdo do poema com a sincronia de sua crítica ao sistema educacional do país” (Coelho, R., 2017, p. 41).

Diante do exposto, Freire (1996) em *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa* expõem que “o ato de ensinar exige respeito aos saberes dos educandos” (Freire, 1996, p. 16). Ou seja, é fundamental que o educador reconheça e valorize os conhecimentos prévios dos alunos, compreendendo que a aprendizagem não se dá de maneira unilateral, mas sim por meio de um diálogo que

respeita as experiências de vida e a cultura de cada um, promovendo assim uma prática pedagógica verdadeiramente emancipadora. Ainda nessa linha de pensamento, Freire declara que diante disso:

coloca ao professor ou, mais amplamente, à escola, o dever de não só respeitar os saberes com que os educandos, sobretudo os das classes populares, chegam a ela - saberes socialmente construídos na prática comunitária - mas também, como há mais de trinta anos venho sugerindo, discutir com os alunos a razão de ser de alguns desses saberes em relação com o ensino dos conteúdos (Freire, 1996, p.16).

Segundo o autor, quando levamos em consideração a experiência e a vivência dos educandos podemos por meio dela adentrar outras esferas que circundam a vida desse sujeito. Nesse sentido, destacamos um trecho do poema de Paiva que vem ao encontro do pensamento freiriano: *Educação de verdade/Oferece liberdade/Ajuda a comunidade/Ajuda na cidadania* (Paiva, 2015, s.p.). O *slammer* nesse trecho abre a discussão para qual é de verdade a função da escola. A educação de verdade, na concepção do poeta, é aquela que oferece liberdade, ajuda a comunidade e ajuda na cidadania. Diante do exposto, vemos que levar o *slam* para a sala de aula poderá potencializar tais saberes por meio de discussões que envolvam a arte, sendo o *slam* uma arte coletiva e denúncia. Ainda na concepção de Freire, o ato de “ensinar exige risco, aceitação do novo e rejeição a qualquer forma de discriminação” (Freire, 1966, p. 20).

Diante da discussão em torno do poema de Paiva, podemos trazer para potencializar a argumentação o poema de Paulo Freire *A Escola é*, que ressoa como o texto de Paiva, evidenciando que a preocupação com formação dos sujeitos é transdisciplinar e perdurável:

A Escola é
Escola é ... o lugar que se faz amigos.
Não se trata só de prédios, salas, quadros,
Programas, horários, conceitos...
Escola é sobretudo, gente
Gente que trabalha, que estuda
Que alegre, se conhece, se estima.
O Diretor é gente,
O coordenador é gente,
O professor é gente,
O aluno é gente,
Cada funcionário é gente.
E a escola será cada vez melhor
Na medida em que cada um se comporte
Como colega, amigo, irmão.
Nada de “ilha cercada de gente por todos os lados”

Nada de conviver com as pessoas e depois,
 Descobrir que não tem amizade a ninguém.
 Nada de ser como tijolo que forma a parede,
 Indiferente, frio, só.
 Importante na escola não é só estudar, não é só trabalhar,
 É também criar laços de amizade,
 É criar ambiente de camaradagem,
 É conviver, é se “amarrar nela”!
 Ora é lógico...
 Numa escola assim vai ser fácil!
 Estudar, trabalhar, crescer,
 Fazer amigos, educar-se, ser feliz.
 É por aqui que podemos começar a melhorar o mundo.

(Freire, A escola. [S. l.: s. n.], 1989).

Percebemos que em ambos os poemas os autores trazem a preocupação com o papel que a escola tem quanto instituição - ela é mais que muros e paredes, ela é a formadora de seres humanos. João Paiva traz para seu poema a realidade frenética a qual os estudantes e os docentes são muitas vezes submetidas para cumprir cronogramas e metas. Freire destaca em seu poema que “Importante na escola não é só estudar, não é só trabalhar, /É também criar laços de amizade/É criar ambiente de camaradagem (...) E quando tudo isso for considerado será impossível não Estudar, trabalhar, crescer, /Fazer amigos, educar-se, ser feliz.” Para o autor será “por aqui que podemos começar a melhorar o mundo (Freire, *A escola*. [S. l.: s. n.], 1989)”.

Dessa forma, os poemas nos convidam a repensar a escola como um espaço de construção de sentido, de relações humanas e de desenvolvimento integral. A educação, longe de se restringir ao cumprimento de metas e conteúdos, deve ser um processo vivo, afetivo e transformador. Refletir sobre o papel da escola é, portanto, refletir sobre o tipo de sociedade que queremos construir - uma sociedade mais justa, sensível e comprometida com a formação de sujeitos críticos, conscientes e felizes.

Segundo Coelho R. (2017, p. 39) o poema de João Paiva, “tem suas afinidades com todos(as) que refletem seu papel na escola e com os laços sociais que se formam no seu entorno”. Ainda na ótica do autor, ao longo do poema, além da “rapidez alucinada” que o Mc dá na interpretação, busca ao mesmo tempo “embaralhar o conteúdo do poema com a sincronia de sua crítica ao sistema educacional do país (Coelho, R., 2017, p. 42). Para o autor, o fato de o poeta e professor ter a vivência e a experiência como cantor de rap acaba por condicionar a performance a uma artilharia que acaba extraindo o conteúdo textual e o transforma em ação.

Nesse aspecto, Leoné Astride Barzotto (2006, p. 7) alega que em “determinadas situações, a performance da oralidade pode ter muito mais autoridade do que o discurso escrito, dependendo da intenção e da necessidade do intérprete oral”. Além do mais, para o autor, a performance presume a ideia de coletividade. Em vista disso, Barzotto reitera que existe a diferenciação entre o pensamento oral e o pensamento escrito, dizendo que a oralidade “nos constitui enquanto indivíduos culturais que somos” e que se sustenta pela “memória individual e coletiva” já a escrita segundo autor, demorou séculos para ser formada pela tradição letrada cujo suporte é a escritura (Barzotto, 2006, p. 7). Desse modo, o autor traz para reflexão a importância dos estudos culturais, dizendo que o desejo pela mudança social e recuperação das “vozes perdidas”, é elementar e intrínseco aos estudos culturais:

e com sua difusão no campo da literatura torna-se possível compreender o funcionamento de uma determinada cultura, sua formação e organização, a disposição do indivíduo e do grupo, e a manutenção ou não da identidade cultural desse povo, por meio da análise das práticas sociais e conjunto de oralidades expostas no texto literário (Barzotto, 2006, p. 4).

Além disso os estudos culturais na percepção de Barzotto (2006, p. 4), acabam abrangendo os estudos literários e suas inúmeras propostas de análise, investigando a literatura como uma prática cultural”. Nessa perspectiva, Stuart Hall (2016, p. 20) defende que a cultura não pode ser vista simplesmente como um “conjunto de coisas — romances e pinturas ou programas de TV e histórias em quadrinhos — mas sim um conjunto de práticas”. Ainda para Hall, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos, ou seja, onde ocorre o compartilhamento de significados dentre as pessoas que são membros de um grupo ou sociedade.

Em 2015 o poeta paulista Lucas Afonso MC, autor do livro *A Última Folha do Caderno e Musicoterapeuta* foi o vencedor do *Slam* BR. De acordo com Daniela Silva de Freitas (2020) o vídeo com o poema o qual o *slammer* foi consagrado campeão foi derrubado do *Facebook* por denúncias de pessoas que diziam que o conteúdo era inapropriado. Com essa classificação o poeta foi para competição na França. Em entrevista a Felipe Maia da Revista Trip (2016)²⁸, o *slammer* afirma ter sido uma experiência incrível, e que pôde perceber que “apesar das distâncias, alguns

²⁸ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/lucas-afonso-e-semifinalista-de-competicao-de-slam-em-paris>. Acesso em: 18 ago. 2025.

problemas sociais e políticos são muito parecidos em muitos lugares do mundo: os sentimentos são universais” (Afonso, 2016). De acordo com Freitas (2020) a temática pelo poeta é “sobre o golpe, o qual a Presidente Dilma sofreu e a PEC do congelamento dos gastos públicos por trinta anos e a ditadura.” Segue um trecho do poema:

Não que eu não peque,
mas essa PEC tá tirando
a favela Mais um gol contra,
que muita gente comemorou
É cada 7x1 que cai na conta do trabalhador
A mão que bateu panela
não é a mão que lava a panela
Foi pra janela cantar
o hino de camisa amarela?
E amarela e morre de medo
de encontrar Favela na lista
de aprovados no vestibular
Imagina a tortura
pra quem apoiou a ditadura
Encontrar a filha
da empregada de beca
na formatura
Aí não atura,
mas tenha calma patrão,
não dá na vista,
mas seu filhão se formou,
pedindo cola pra cotista
Parece até piada do *Sensacionalista*
O filho de chefe põe no *Face*
que vagabundo é artista, bolsista, cotista
Mais um gol contra. (...)
(Afonso, Lucas. Fanpage *Slam Resistência* no *Facebook*, São Paulo,
21 dez. Vídeo. Disponível em:
<https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1212769128805804/>
Acesso em: 28 mai. 2025).



QR Code para acessar o
vídeo da performance na
Fanpage *slam Resistência*
no *Facebook*
Fonte: a autora (2026)

[https://www.facebook.com/slamresistencia/
videos/1212769128805804](https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1212769128805804)

Diante disso, Freitas (2020) afirma que o tom do poema de Lucas é propositivo, e que o didatismo é parcialmente substituído pela ironia. A respeito disso, Elisa da Silva Ribeiro Santos (2024) frisa que é importante não perder de vista que as composições poéticas dos *slams* são baseadas nas experiências pessoais dos poetas, e que dentro dessa experiência é possível a observação que existe a

exploração dos temas como cultura, política, amor, trauma e justiça social na relação homem/mundo (Santos, E., 2024, p. 52). Além disso, a autora esclarece que se encontram se presentes a contrariedade e a aversão, bem como indignação, e isso faz que seja dispensado os “floreios e rebuscamentos o que é intrínseco a um fazer que busca causar estranhamento” (Santos, E., 2024, p. 52). A autora afirma, também, que arte é uma composição poderosa que pode ser utilizada para contestar os preceitos sociais, políticas e culturais estabelecidos e que é um potencializador para fazer questionamentos às estruturas de poder existentes, tornando-se um estímulo rumo a uma consciência crítica que instiga sujeitos a propiciar alterações sociais (Santos, E., 2024, p. 52).

Somers-Willett (2009, p. 22) relata que devido ao viés do *slam* que propicia a exploração das possibilidades políticas da identidade, a poesia *slam* não pode ser vista apenas como um movimento de poesia performática, mas sim como sugere Marc Smith, como um movimento social. Nessa mesma linha, a autora menciona que as poesias premiadas nas competições de *slam* tem sido alvo de elogios tal com poesia mais “autêntica” e com variedade de versos “autênticos” - tal reconhecimento, segundo a autora, vem de muitas fontes, incluindo os próprios poetas.

Nos anos de 2016 e 2017, *slammers* mulheres venceram o *Slam BR*: são elas Luz Ribeiro, poeta da cidade de São Paulo (2016) e Bell Puã, *slammer* de Pernambuco (2017). Assim como os *slammers*, as poetisas com o título de campeãs nacionais representaram o Brasil na França.

Em uma entrevista à Revista Philos (2020)²⁹ Ribeiro revela que foi semifinalista da Copa do Mundo de *slam* na França (*Coupe du Monde de slam de poésie*), que aconteceu em 2017. Segue trecho do poema:

Lembra?

Lembra daquele dia
você passou a mão no meu peito
sem meu consentimento?
eu não reclamei
não foi porque eu gostei
mas é porque mais uma vez
o medo paralisou minha espinha
o corpo inerte só chorou no outro dia
quando eu descia a ladeira sozinha.
eu lembro
quando pequenininha a culpa foi minha

²⁹ Disponível em: <https://revistaphilos.com/luz-ribeiro-escrevo-sonhando-que-a-linguagem-nao-seja-barreira-entre-diasporas/>. Acesso em: 4 jul. 2025.

o short um pouco curto
 ou teria sido justo, o motivo da provocação?
 ainda que tivéssemos a mesma polaridade
 eu tinha pouca idade pra compreender
 que de algum modo
 eu mexia com sua libido
 você jorrava
 enquanto eu liberava um choro inibido (...)

(Ribeiro, L. *Lembra*. In: Assunção, C. et al. (org.). *Slam da Guilhermina* – Três Ponto Zero. São Paulo: *Slam da Guilhermina*, 2016. p. 116-118).



QR Code para acessar o vídeo da performance de *Lembra?* no YouTube.

Fonte: a autora (2025)

https://youtu.be/-l3tqzXxjiw?si=Bj5xZLlpEM_p8YGc

Fabiana Oliveira de Souza (2021b) descreve que quando realizamos a leitura de imediato é perceptível que existem diferentes relatos de abusos sexuais sofridos por uma mulher e que ela não consegue encontrar coragem ou forças para reagir aos atos, como se pode ver em “eu não reclamei” e “novamente eu não permiti” (Souza, F., 2021b, p. 141). Ainda para autora, é possível perceber o motivo silêncio dessa mulher diante do abuso nos versos seguintes “não foi porque eu gostei/mas é porque mais uma vez/o medo paralisou minha espinha” e “suspeito que foi a dor que não me deixou reagir” (Souza, F., 2021b, p. 141).

Diante disso, Souza, F. (2021b, p. 141) destaca que é no *slam* que os *slammers* acabam encontrando um ambiente mais confortável para contar suas histórias, pois em sua visão o *slam* é um espaço que empodera e é onde são autorizados e se autorizam a fazer relatos tais como o de violências sofridas, como no caso da narrativa de Ribeiro. Sendo assim ainda na interpretação da autora, a narrativa de *Lembra* é marcada:

principalmente, pelos versos “eu brado pra plateia/eu encorajo mulheres”, pois marca sua posição no instante da enunciação: a de uma mulher que agora tem consciência do que aconteceu e a coragem para denunciar e alertar as outras, mesmo que alguns receios ainda a acompanhem (Souza, F., 2021b, p. 142).

Souza, F. (2021b, p. 142) reflete, ainda, sobre o primeiro verso do poema, e indica que ele foi escrito pensando em ser declamado - a poeta abre para dialogar com o público e faz alusão ao seu lugar de *slammer*, a partir do qual (re)narra e revive experiências passadas. Além de ter espaço como poeta, Luz relata que realizou alguns trabalhos na televisão, protagonizando um dos capítulos da série *Bravos* na TV Brasil e é autora dos livros *Eterno Contínuo* (2013), e *Espanca e Estanca* (2017).

Bell Puã, *slammer* de Pernambuco, venceu a competição no *Slam BR* em 2017. Em entrevista a Weudson Ribeiro do portal UOL (2022), Puã se declara poeta escritora e afirma que em 2019 venceu o Prêmio Malê de Literatura, e no mesmo ano escreveu e publicou dois livros: o primeiro chama-se *É que dei o perdido na razão* e o outro *lutar é crime* — tendo sido finalista do Prêmio Jabuti no ano seguinte. O poema que lhe agraciou com a vitória foi *O Leão do norte e seu rugido*. Segue trecho do poema:

O Leão do norte e seu rugido
 Como não estarmos adoecidos
 com o avanço do conservadorismo
 aquele velho individualismo que estimula
 pouco pensar e muito consumir (...)
 Brasil: um não aguentem se suicida
 outros morrem no fuzil
 está lá no script da nossa história (...)
 a carne mais barata é a minha
 aqui é luta a cada verso
 a carne mais barata é a minha
 e tu quer falar de racismo reverso?
 Aterriza na realidade dor
 Achou ruim te mandarem
 pegar um bronze na praia
 imagina ser teus irmãos de cor
 ser 24 horas visto como ameaça
 pela polícia que arrasta Cláudia
 atira em criança na favela
 queria eu, meu deus, que racismo
 fosse só ser chamado de “branquela”. (...)

(Puã, 2017. GICA TV. [*Slam BR* 2017 - Final] Bell Puã - *O Leão do norte e seu rugido* [vídeo]. YouTube, 17 jul. 2017. Acesso em: 9 mai. 2025).



QR Code para acessar o vídeo da performance de
O Leão do norte e seu rugido no YouTube.

Fonte: a autora (2025)

<https://www.youtube.com/watch?v=vtdcrflt52A>

O trecho em destaque no poema à primeira vista não nos parece estranho pois segundo Cassiana Grigoletto e Suelany C. Ribeiro Mascena (2022, p. 201) faz referência à música *A Carne*, interpretada por Elza Soares. Essa canção, na crítica das autoras, “remete a nossa herança colonial e escravocrata que, por mais de três séculos, subtraiu do continente africano populações inteiras para serem escravizadas no Brasil” (Grigoletto; Mascena, 2022, p. 202). Ainda na concepção das pesquisadoras, quando a *slammer* fala em seus versos “a carne mais barata é a minha” põem em um lugar de reconhecimento da sua ancestralidade. Ao assistir o a apresentação do poema não podemos deixar de perceber a questão dos movimentos realizados pela poeta no palco, bem como a performance corporal e oral de Puã. Grigoletto e Mascena (2022) afirmam que a *slammer* faz a narração do poema como se tivesse acompanhada do machado de Xangô³⁰, que corta as “falas que justificam a manutenção dos privilégios” e suas “práticas racistas”:

Desse modo, estamos diante de um poema que necessita ser oralizado, ou seja, o leitor é convocado a soltar a voz, tendo em vista as provocações tensionadas no texto. Bell Puã, como autora, vai além disso e performa, usa seu corpo como extensão e habitat de denúncias. É o seu corpo preto, assim como o de milhares de brasileiros, que carregam na pele as injustiças sociais deste país. Um lugar que extermina Cláudias³¹ e mata crianças pretas a caminho da escola. O corpo da artista se movimenta, pede ajuda e licença para ecoar no meio da multidão que a assiste (Grigoletto; Mascena, 2022).

Sobre a performance na poesia, Zumthor (2012) afirma que para que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não, depende do sentimento do poeta, bem como o que o corpo dele tem. Ainda para Zumthor (2012, p. 21), se aceitarmos que existem, de forma geral, dois tipos de práticas discursivas - uma que podemos chamar de ‘poética’, e outra diferente - a distinção entre elas está no fato de que o poético exige, de maneira profunda e essencial, a presença ativa de um corpo: um sujeito em sua totalidade psicofisiológica, com sua forma própria de existir no espaço e no tempo, que ouve, vê, respira e se abre às sensações como aromas e toques das coisas. O reconhecimento de um texto como poético depende da experiência sensorial que nosso corpo tem. Essa presença corporal é fundamental para que o texto provoque

³⁰ Na Umbanda, ele é considerado de grande poder, Orixá justiceiro. Por isso, para se pedir justiça a Xangô é necessário que seja realmente justa a situação, pois ele olhará os dois lados da situação. Seu instrumento é o Oxé (o machado de duas lâminas) (Santuário Nacional de Umbanda, s.d.)

³¹ Cláudia, auxiliar de serviços, moradora do Morro da Congonha, teve seu corpo arrastado no asfalto na caçamba de um carro da Polícia Militar em 16/03/2014 (Pędłowski, 2014)

efeitos, ou seja, para que nos proporcione prazer. Na opinião do autor, esse é um critério absoluto: quando o prazer desaparece — ou nunca ocorre — o texto deixa de ser poético e muda sua natureza.

Além disso, Zumthor descreve que a performance é a “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, transmitida e percebida” (Zumthor, 2012, p. 33). Além da performance corporal o autor ressalta que a forma de comunicação vocal tem a função de desempenhar, em um grupo social, a da exteriorização. Nesse viés, a poesia *slam* vem ao encontro com as ideias do autor pois é por meio dela que os *slammers* poderão denunciar e criticar, expondo assim a realidade na qual ele ou seu grupo vive. Diante do exposto, Carlos Felipe Moisés (2020) alega que o papel da poesia é nos ensinar:

a subverter permanentemente o já visto, no encaço da renovação e do aperfeiçoamento ilimitado, em eterno confronto com o simulacro de “perfeição” imposto pela ideia sectária e utilitarista de uma sociedade esvaziada de memória, consagrada ao consumo e à descartabilidade de todas as coisas (Moisés, 2020, p. 35).

Segundo Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da Gama (2020) as batalhas de *slam* “valorizam as periferias não apenas geográficas, mas marginalidades para além das espacialidades territoriais” (Gama, 2020, p. 38). Em consonância com Moisés (2020), a autora articula que a escrita dos *slammers*, por ser periférica, traz o discurso “a partir de lugares geográficos e sociais usualmente demarcados com sinais negativos nas narrativas hegemônicas vigentes” (Gama, 2020, p. 38).

Apesar das batalhas poéticas *slam* no Brasil serem recentes, não significa necessariamente que seja acontecimento atual na sociedade. Ao longo do texto trouxemos vários teóricos assim como Smith e Kraynak (2009, p. 39) nos dizem que as disputas literárias possuem uma trajetória extensa e legitimada historicamente, remontando às celebrações ligadas a Dionísio, divindade grega associada à fertilidade e ao vinho, e alcançando o Japão do século XV, onde o poeta de haikai Matsuo Bashō, originalmente samurai, percorreu diferentes regiões avaliando concursos poéticos dessa tradição. São inúmeras as culturas que fazem uso de “eventos literários competitivos” com o intuito de gerar ou despertar o interesse de um grupo de ouvintes para assim “melhorar a qualidade da sua arte”.

Tentamos demonstrar ao longo do texto que o *slam* é em seu tempo o novo jeito de poetizar a sociedade.

As competições de *slam* no Brasil normalmente ocorrem em lugares abertos e públicos. Sempre antes das competições há o momento “microfone aberto”, onde poetas não competidores apresentam sua poesia performática. Em seguida há a escolha dos juízes/avaliadores, que pode ser qualquer pessoa da plateia, desde que não esteja acompanhando nenhum competidor. São cinco jurados no total, que recebem as placas e canetas e após cada performance, atribuem as notas. Quando a nota é abaixo de 10 os poetas que conduzem o evento chamam o público para “gritar” a palavra “CREDO!”.

Por fim, destacamos o *Slam 188*: esse coletivo poético de poesia falada no Rio de Janeiro, segundo Dhiego Monteiro (2023)³² no *site Visão do Corre*, une arte e saúde mental em locais periféricos do Rio de Janeiro, capital:

O número que acompanha o nome é uma referência ao telefone do Centro de Valorização da Vida (CVV), associação sem fins lucrativos que presta apoio emocional e prevenção ao suicídio, atendendo de forma voluntária por telefone, chat ou e-mail (Monteiro, 2023).

O *Slam 188* faz uso da palavra *freestyle* (poesia improvisada). Nessa mesma entrevista para Monteiro, os *slammers* afirmam que o coletivo sofreu a perda de alguns poetas de grande representatividade para o suicídio, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo. Esses tristes acontecimentos chamaram a atenção dos criadores desse coletivo artístico, e o grupo passou a estimular os *slammers* e de mais pessoas que tenham interesse na poesia a cuidarem da sua saúde mental, quebrando o tabu de que ela é “coisa de rico”. Nesse sentido, os “organizadores do coletivo” destacam e alertam dizendo que “as pessoas pretas e de periferia” são as que mais precisam de atenção e cuidado em relação ao bem-estar mental.

Além disso, o *Slam 188* é considerado o precursor do estado do Rio de Janeiro em promover acessibilidade - a acessibilidade linguística promovida pelo grupo ocorre nas transmissões *online*. Segundo o coletivo, foi durante a pandemia do Covid-19 que começaram a contar com um profissional intérprete de Libras. Segundo o *slammer* Ozazuma, na matéria de Monteiro, a importância da acessibilidade para os surdos é sentida por ele pelo fato dele ter um irmão que é surdo. Segundo o poeta, “os *slams* em Libras eram muito importantes, deixavam o meu irmão dentro do meu mundo,

³² Disponível em: <https://www.terra.com.br/visao-do-corre/role-de-quebrada/slam-promove-saude-mental-nas-quebradas-do-rio-de-janeiro,af9e50400006bc8ee0ba81562d81f4292n59n9te.html>. Acesso em: ago. 2025.

melhorava nossa ligação” (Ozazuma em entrevista para Monteiro, 2023). Além disso o artista menciona que também outro objetivo dele com a Libras no *slam* é “a ideia era quebrar esse estereótipo de que não existem poetas surdos. Existe bastante, e criam um novo cenário” (Ozazuma em entrevista para Monteiro, 2023).

Diante do exposto, Perlin (2005) revela que quando o sujeito surdo fala, discursa sobre ele mesmo. Dá o sentido de se ver e se autoavaliar sem as lentes do ouvinte. Sendo assim, a poesia *slam* proporciona ao surdo discursar, sentir e refletir sobre seu ponto de vista do mundo e as coisas.

Na subção a seguir vamos discorrer sobre a oralidade no Paraná. Temos o entendimento de que se faz necessário essa discussão pois como podemos acompanhar a cultura oral sempre existiu nas culturas. Antes do *slam* no Estado do Paraná destamos que o *hip hop* já se fazia presente como arte e política nas comunidades periféricas.

2.2.5 *Slam* no Paraná

A relação entre arte, consciência política e construção identitária tem sido um dos eixos centrais das produções culturais periféricas, especialmente no rap e no *slam*. Nesses espaços, a linguagem artística opera como forma de leitura crítica do mundo, possibilitando que sujeitos historicamente marginalizados reconheçam sua condição social, racial e política. É nesse sentido que o depoimento de Renato Freitas evidencia como a música e a cultura hip-hop atuaram como dispositivos de formação subjetiva e política, conforme expresso a seguir, em entrevista para Gil Luiz Mendes da página Ponte.org:

Eu sempre fui conectado, tá ligado? Só que sem saber que era política, sem saber que era o que era um partido. (...), Mas o rap foi uma bússola para mim desde criança. (...), A música construiu uma identidade numa criança negra de um estado do Sul do Brasil. Morava em Piraquara (PR), periferia muito violenta e excludente [de Curitiba], que é o maior legado de um complexo penitenciário. (...) Foi um fascínio para mim estar ligado em ciências sociais. E eu percebi que o rap do Racionais, Sistema Negro, GOG, tinha a ver com o pensamento de grandes pensadores universais, que também falavam aquilo de outro jeito, e que esses conhecimentos se complementavam. Eu fui estudando e vi que esses autores também diziam que a sociedade não é harmônica, que não há democracia, nem racial, nem social. Na verdade, a sociedade era cindida racialmente e economicamente entre os pobres e miseráveis, os negros, contra os ricos e europeus ou descendentes de europeus. E isso tudo foi a primeira palavra que eu acho que me libertou (Freitas em entrevista para Mendes, 2022).

Segundo Vanessa Dybax (2018), no capítulo *Quilombos no Paraná: Identidade Viva da Presença Negra* da obra *Caderno Pedagógico Oralidades Afroparanaenses*, o Estado do Paraná, no sul do Brasil, é historicamente “considerado um estado europeu”. A autora explica que, assim como em outras partes do país, essa região também teve “a presença negra estereotipada e omitida em sua história oficial” (Dybax, 2018, p. 83).

A pesquisadora afirma que esse apagamento perdurou por muitos anos, o que acabou tornando invisível a participação do negro e do índio na formação social, cultural, econômica e política do Paraná.

Dybax (2018, p. 83) destaca ainda que a trajetória dos negros no Paraná não difere do que ocorreu em outras localidades brasileiras, uma vez que também buscaram formas de “resistir ao sistema escravista por meio de fugas, revoltas e formações de quilombos”. A autora relata que “esses quilombos ou comunidades negras existem até hoje” e que suas terras possuem variadas origens: doações feitas a ex-escravizados, compra de terrenos por pessoas alforriadas, pagamento por serviços prestados ao governo, heranças, ocupações e, ainda, casos específicos como terras pertencentes a ordens religiosas que foram deixadas sob administração de ex-escravizados na metade do século XVIII (Dybax, 2018, p. 84).

Dybax (2018) realça que uma das tradições preservadas nos quilombos é a oralidade. Segundo a autora, esta permanece viva graças aos moradores mais velhos, responsáveis por transmitir “seus conhecimentos aos mais novos, contando sobre a formação dos quilombos e as histórias dos antepassados” (Dybax, 2018, p. 84).

Corroborando essa perspectiva, Lucia Mathias Fernandes Coelho (2018) afirma que a tradição oral é um elemento central “presente nos espaços de interação da população negra, de modo a revigorar o espírito, alimentar a identidade e fortalecer o pertencimento” (Coelho, A., 2018, p. 99). Ainda na visão da autora as narrativas reverberam e tendem:

a trabalhar o contato entre as gerações, considerando que o passado pode efetivamente explicar o presente e contribuir para reflexões sobre o futuro. A palavra falada é a alma da narrativa e a narrativa é o caminho que a imaginação e o fazer humano percorrem para nos ensinar quem somos, como somos e porque somos. Enquanto ouvimos e contamos histórias, incorporamos valores, modos de pensar, sentir e agir, aprendemos mais sobre nós mesmos e também nos construímos como pessoa dentro de um grupo social (Coelho, A., 2018, p. 99).

Nesse contexto, Natalia Apolonia Belino Bonfim da Silva (2018) explica que, a partir de 1996, passam a surgir no Brasil políticas de identidade voltadas à incorporação, pelo Estado, de ações que buscavam valorizar as identidades negras. A autora acentua que a abertura política e o processo de redemocratização do país foram fundamentais para o fortalecimento dessas iniciativas, pois permitiram a mobilização de diversos movimentos populares, entre eles o movimento negro, como parte das lutas sociais. Além disso, ressalta que a promulgação da nova Constituição, ao tipificar o racismo como crime, representou um marco importante para desconstruir os estereótipos historicamente atribuídos à população negra — especialmente às mulheres negras, cujos corpos haviam sido profundamente marcados pelas representações construídas durante o período escravocrata:

da mulata sensual e fácil, que representa também a miscigenação do Brasil permanece no imaginário social, assim como em algumas campanhas publicitárias. Porém, o olhar do negro sobre si é outro. O corpo deixa de ser caricaturado com acentuadas curvas para ser valorizado nos modelos naturais de pluralidade estética, com modos de beleza e representação que vão além das facetas do carnaval (Silva, N., 2018, p.147).

Para a autora, o debate desloca-se da mera tentativa de inserir pessoas negras em uma “sociedade branca” para a afirmação de sua própria história, estética e identidade. Essa identidade não se submete a normas fixas: o que importa é que cada pessoa negra se reconheça a si mesma, seja qual for a forma de usar o cabelo, por exemplo. Os turbantes voltam a aparecer, agora não mais como marca de posição social, mas como expressão de identidade e pertencimento. Para Ana Lucia Coelho, o processo de reconhecimento da população negra vai além da dimensão corporal — envolve engajamento político, manifestações culturais, presença profissional — e diversas ONGs ligadas ao movimento negro atuam não só na inclusão dos negros na vida nacional, mas também na formação de uma consciência racial e na consolidação de um sentimento de pertencimento étnico (Coelho, A., 2018, p. 147).

Diante dessas considerações, a autora observa que, a partir do histórico de resistência da população negra, emergiram diversos movimentos que “visam não somente a valorização da estética negra, mas a superação do racismo, o reconhecimento e o pertencimento, ao usar a estética como estratégia de resistência e transformação” (Coelho, A., 2018, p. 147). No contexto específico de Curitiba, Tatiane Valéria Rogério de Carvalho (2011) revela que múltiplas iniciativas atuam no sentido de tensionar, complicar e subverter a identidade nacional ou regional

previamente construída. Um exemplo é o Movimento Hip-Hop que, por meio do rap, busca evidenciar realidades silenciadas e, assim, questionar a identidade curitibana (Carvalho, T., 2011, p. 18).

Segundo o pensador, descolonizar a arte requer reconhecê-la como uma forma genuína de expressão da vida, reinserindo-a no cerne das práticas, afetos e saberes que também se manifestam por meio de experiências estéticas — entendidas não apenas como aquilo que é belo, mas como tudo o que mobiliza nossos sentidos. Trata-se, portanto, de transformar as práticas e os espaços de exibição artística — ultrapassando os limites de museus e galerias — e, por fim, de modificar as lógicas que regem tanto a circulação quanto a fruição da arte.

Curitiba abriga o Centro de Estudo e Pesquisa da Arte e Cultura Afro-brasileira — o Centro Cultural Humaita — criado como resposta ao racismo institucional e às formas veladas de apagamento identitário e cultural dos afro-paranaenses. A instituição promove ações em arte, cultura, educação e *advocacy*, com o objetivo de fortalecer e conferir visibilidade aos 28% de pessoas negras do estado. Além disso, o *Humaita* atua na implementação da Lei Federal Nº 10.639/03 e organiza eventos voltados à valorização da identidade afro-paranaense, como o Festival Paranaense do Samba, o Fórum Paranaense de Capoeira sobre Ética e Responsabilidade Sociocultural, o Abolisom – Ecos da Abolição da Escravatura, o Mutirão pela Identidade Cultural Paranaense, o Seminário de Dança Afro, e a tradicional Lavação das Escadarias da Igreja Nossa Senhora dos Pretos de São Benedito, entre outros.

Segundo o *site*³³, o nome *Humaita*, de origem indígena, significa “pedra preta” ou “homem negro de pedra”, e remete a uma batalha fluvial ocorrida em 1868, no rio Paraguai, quando as forças brasileiras buscavam destruir a fortaleza de Humaitá para avançar até Assunção. A vitória brasileira nesse conflito acabou por consagrar o nome no imaginário histórico (Porte, 2017). A filosofia do Centro Cultural Humaita é sintetizada nas palavras de Muniz Sodré:

Seguir o preceito,
Salvar o respeito,
Guardar o segredo,
Manter o axé.
(Sodré, s.d..)

³³ Disponível em: <https://informativocentroculturalhumaita.wordpress.com/centroculturalhumaita/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

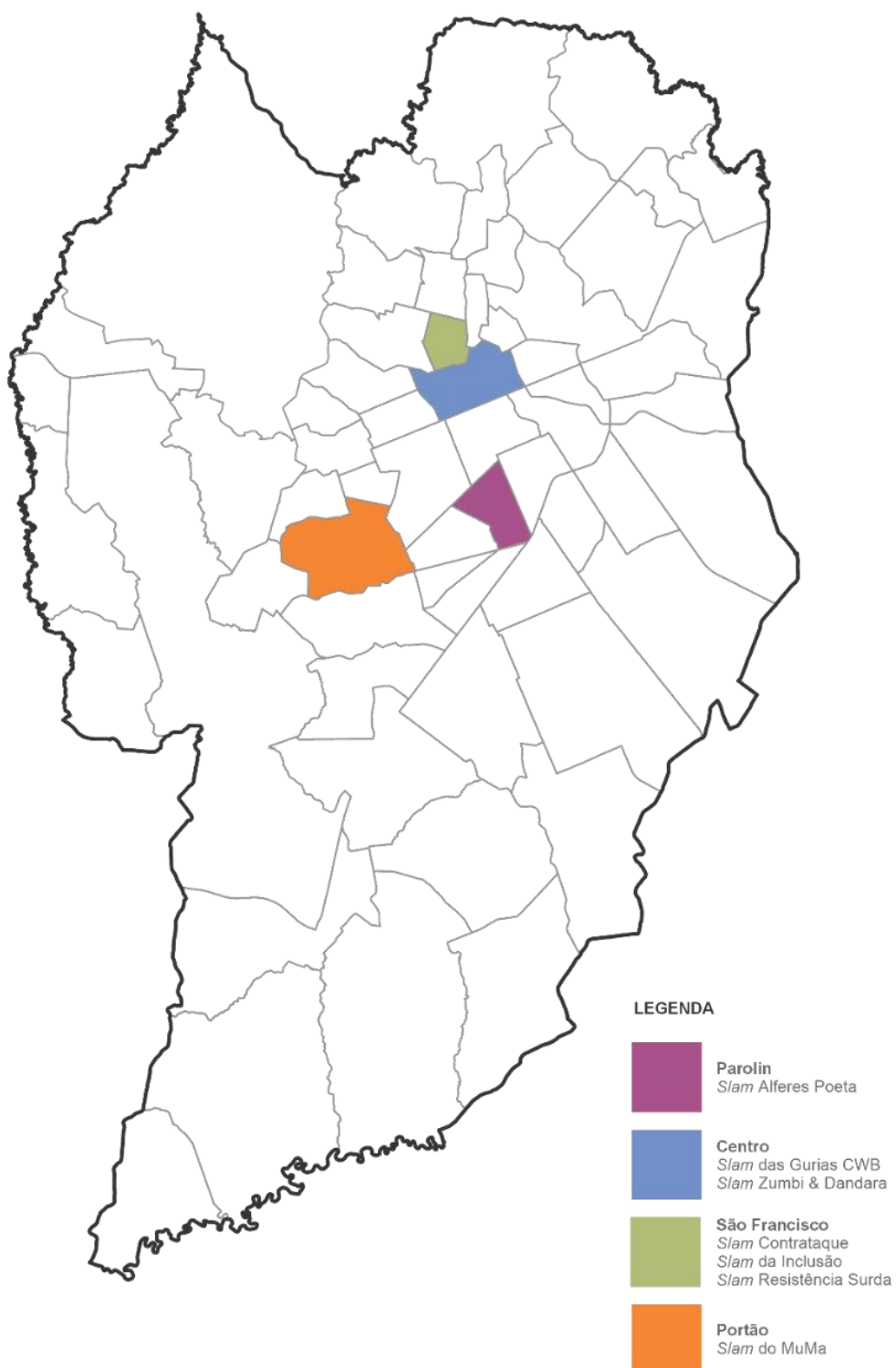
O Centro foi idealizado e fundado por Adegmar José da Silva, Mestre Kandieiro, criador também do projeto *Linha Preta*, um percurso histórico que identifica e evidencia os espaços de memória da população negra em Curitiba.

Além disso, no estado do Paraná, um dos movimentos que estão presentes e que vem se enraizando na comunidade negra e periférica é o *slam*.

No estado do Paraná, como relata Luciana Melo, em matéria para o *síte* Plural Curitiba (2024)³⁴ e Pimentel (2023), os grupos de *slams* no Paraná e em Curitiba são: o *Slam* Alferes Poeta, que é o primeiro *slam* periférico do Paraná, e acontece no bairro do Parolin; o *Slam* Resistência Surda, primeiro *slam* surdo do estado; o *Slam das Gurias CWB*, exclusivo para apresentação de mulheres e público LGBTQIA +, onde todes podem vir, ver e ouvir, mas o espaço de apresentação é exclusivo para elas (segundo Pimentel (2023), em 8 de março de 2018 (Dia Internacional da Mulher), nasce o *Slam* das Gurias CWB no pátio da Reitoria da UFPR); o *Slam* Zumbi & Dandara, cujos encontros ocorrem na região central da capital paranaense, na praça Santos Andrade, organizado pela Associação dos Rimadores, e realizado na Feira Afro da Zumbi junto com outras atividades culturais; o *Slam* do MuMa, que nasceu em abril de 2023 e acontece em frente ao Auditório Antônio Carlos Kraide, no Portão Cultural/Museu Municipal de Arte de Curitiba (MuMA); o *Slam* da Inclusão, o mais recente criado em 2024 (que acontece em diversos lugares da cidade e tem fomento da prefeitura), e o *slam* Contrataque, que é o mais antigo e em atividade no Paraná, que acontece no Cavalo Babão, em Curitiba - porém esse não é o precursor do *slam*: o primeiro é o *Slam* do Verbo Divino, que surgiu em São Jose dos Pinhais, região metropolitana de Curitiba, no ano de 2016, mas não ocorre mais como *slam*, mas sim com formato de sarau. A seguir, apresenta-se o mapa de Curitiba, no qual estão indicadas as áreas de concentração das batalhas de *slam*, com informações do ano de 2025.

³⁴ Disponível em: <https://www.plural.jor.br/elas-nao-sao-fracas-slam-das-gurias-comeca-ano-de-batalhas/>. Acesso em: 05 set. 2024.

FIGURA 2 - MOVIMENTOS DE SLAM EM CURITIBA



FONTE: A AUTORA (2025).

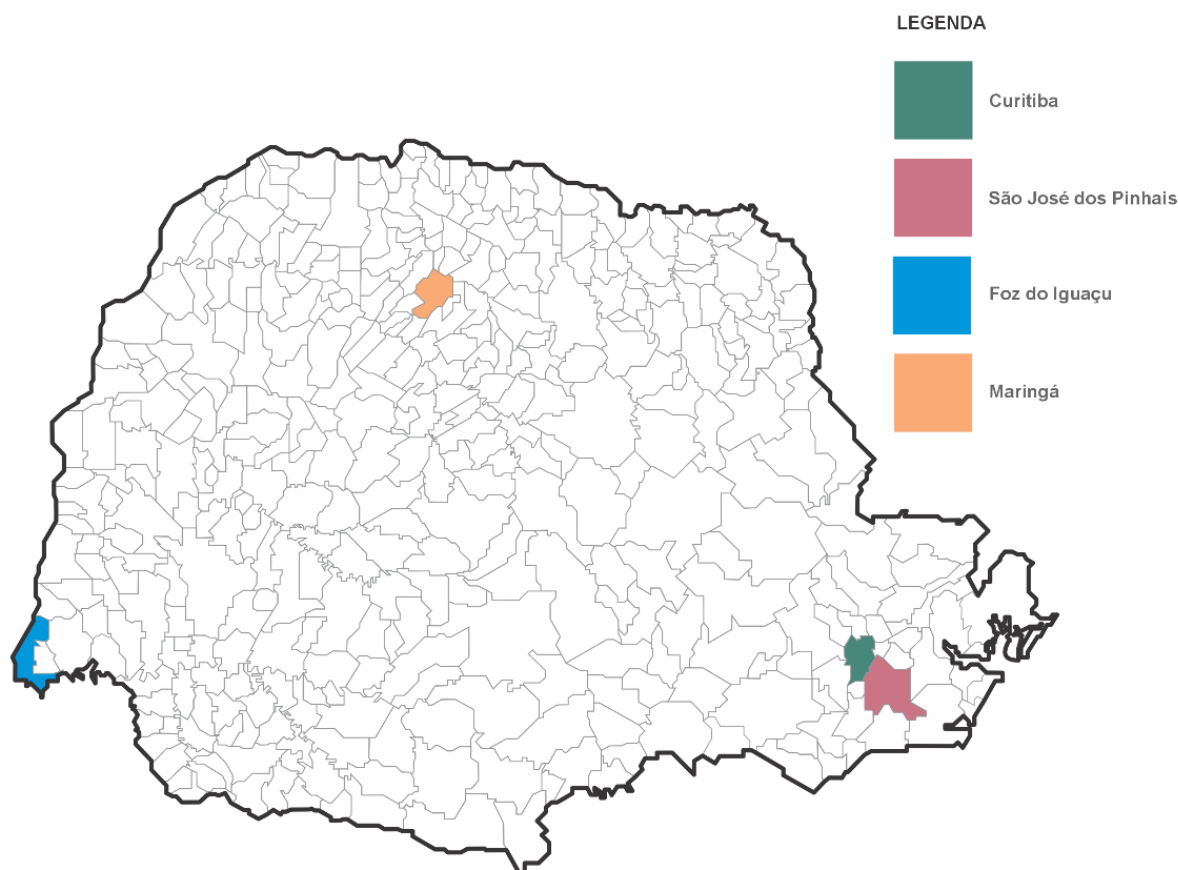
Nesse sentido, Tamires Prestes de Matos Tuchtenhagem (2023) destaca que na arte *slam* no Paraná, o nome de Vinícius Oliveira é referência, pois além de artista, ele é “cantor, compositor, produtor cultural e um dos organizadores do projeto Griot” (Tuchtenhagem, 2023, p. 48). Ainda na apuração da autora, Vinícius atuou em muitos os projetos voltados para a cultura em São José dos Pinhais — dentre eles destacam-se programas de rádio poéticos e eventos poéticos na comunidade. Conforme aponta a autora, foi por intermédio de vídeos na *internet* que Oliveira acaba conhecendo a *slammer* Mariana Félix, quando participava do *Slam* Resistência de São Paulo. Foi nesse momento que se interessou a pesquisar sobre o assunto *slam* e a projetar algo do gênero em São José dos Pinhais. Aliando ao fato de que o poeta já tinha projetos envolvendo poesia, inspirados no Cooperifa, de Sergio Vaz, e no Parada Poética, de Renan Inquérito (Tuchtenhagem, 2023, p.48). Na visão da autora, Vinicius tinha como propósito:

aproximar frequentadores da Praça Central do Verbo Divino, Vinícius convidou seus amigos Alexandre Ynoc e Allan Plínio, frequentadores da pista de skate da praça. Além desses dois amigos, também participou desse projeto a artista e fotógrafa Danielle Lima, que atualmente é uma das organizadoras do *Slam* das Gúrias, de Curitiba. A primeira edição do *Slam* Verbo Divino aconteceu em fevereiro de 2016. O evento contou com 9 poetas (Tuchtenhagem, 2023, p.48).

Quanto ao estado do Paraná, Pimentel (2023) destaca que em Curitiba (PR) arredores, existem hoje 7 *slams* em atividade, e que os primeiros grupos a surgir foram o *Slam* Verbo Divino, o *Slam* Contrataque e o *slam* Resistência Surda. O autor expõe, também, que em 8 de março de 2018 (Dia Internacional da Mulher), nasce o *Slam* das Gúrias CWB. Esse evento acontece no pátio da Reitoria da UFPR, e apenas mulheres podem ocupar tanto o palco como ser júri da competição. O autor afirma, também, que no ano de 2019, surgiu o *Slam* Alferes Poeta (ou *Slam* do Parolin), com destaque de ser o primeiro *slam* situado na periferia do Paraná, e que no mesmo ano nasce o *Slam* Zumbi & Dandara, cujos encontros ocorrem na região central da capital paranaense, na praça Santos Andrade. Pimentel (2023) e Alves C., (2024) explanam que além dos *slams* na capital do estado existem outros no interior, como o *Slam de la Frontera*, localizado na cidade de Foz do Iguaçu, que já teve a participação de poetas de vários países, com diferentes línguas (Português, Espanhol, Guarani, Criollo haitiano, Francês etc.); o *Slam* Pé Vermelho, primeiro do interior do estado, que acontece em Maringá e reúne poetas da Região Norte do Paraná (Alves, C., 2024, p.

38). A seguir, apresenta-se o mapa do estado do Paraná com o objetivo de possibilitar a visualização da distribuição dos *slams* no estado no ano de 2025.

FIGURA 3 - MOVIMENTOS DE SLAM NO PARANÁ



FONTE: A AUTORA (2025).

O *slam* no Paraná, assim como nas demais localidades do país, não se concentra apenas na Capital, e tem se movimentado por outros espaços e lugares. A esse respeito, Gabriela Bortolozzo e Alessandro Filla Rosaneli (2022) expressam que, ao fazermos uso de um determinado lugar, “esse espaço deixa de se categorizar apenas como matéria para transcender em espaços sociais e lugares onde relações e sentimentos são instigados” (Bortolozzo; Rosaneli, 2022, p. 208). Ainda a esse respeito, os autores relatam que os *poetry slams* reunidos no evento são capazes de gerar inúmeras sensações nos participantes e, por esse motivo, também passaram a desempenhar papel importante no relacionamento das pessoas envolvidas com o lugar. Além disso, para os autores, pelo fato de os poetas:

estarem alocados em espaços públicos de cidades brasileiras, temas engajados com as realidades destes meios soerguiam a relevância de cidadãs e cidadãos ocupando e se apropriando de espaços para inserir suas pautas e opiniões. O protagonismo da cidadania parecia pairar sob as luzes dos postes e sobre os monumentos das cidades nas quais insurgiam o movimento do *slam* de poesias (Bortolozzo; Rosaneli, 2022, p. 209).

Além da expansão territorial do *slam*, Bortolozzo e Rosaneli (2022) narram que o principal diferencial entre o *slam* do Brasil e o do *slam* criado por Smith é o fato de que aqui ele ocorre em espaços abertos, e o outro em bares e demais locais fechados. Complementando, Alves C., (2024) em sua Dissertação *Slam poesia: experimentações poéticas e políticas na cidade de Curitiba* relata que em sua pesquisa de campo foi visível a percepção de que a divulgação do *slam* na cidade acontece “por meio de oficinas de poesia, ministradas em escolas, universidades, equipamentos públicos, praças, igrejas, ou ainda, em plataformas digitais” (Alves, C., 2024, p. 17). Outro aspecto observado pela autora é que tais eventos são realizados com ou sem remuneração ou fomento público.

A autora relata que percebe que as oficinas de poesia são um fenômeno potente, pois o espaço acaba sendo o lugar de construção e transmissão das técnicas corporais-estéticas-éticas presentes na arte *slam*. Ainda na interpretação da autora, é possível perceber que na cidade de Curitiba “o movimento de *slam* poesia é articulado por artistas engajados em promover a arte como instrumento de transformação cultural, social e política” (Alves, C., 2024, p. 59).

Rhau de Lemos Santos, Gabriela Grigolom e Jonatas Medeiros (2020) mencionam que em Curitiba, pelo fato de o *Slam* Contrataque ser bastante ativo, acaba movimentando a cena *slam* na cidade e promove visibilidade. Para os autores, ainda, foi a partir do *Slam* Contrataque que existiu a inspiração para que outros *Slams* fossem criados na cidade, o que possibilitou a ocupação e ressignificação de espaços.

Ainda segundo os autores, no ano de 2017, na cidade de Curitiba, Paraná, foi o *Slam* Contrataque que se destacou quando teve pela primeira vez a primeira Surda Negra — a poeta/*slammer* e atriz Gabriela Grigolom — declamando sua poesia com tradução em Libras no 7º *Slam* Contrataque de Curitiba. Diante da participação iminente da poeta surda nesse evento, surgiu por parte da Negabi a questão comunicativa sobre quem faria a tradução da Libras para o português e vice-versa em um evento organizado por ouvintes. Diante dessa barreira a poeta entrou em contato com vários profissionais da tradução, que representasse a sua voz feminina poética,

mas não obteve retorno positivo. Foi então que, segundo Santos, Grigolom e Medeiros (2020), a *slammer* entrou em contato com os profissionais Rhaul de Lemos e Jonatas Medeiro, e através desta parceria a poeta pôde realizar sua participação no evento.

Para os autores, essa primeira participação da poeta no *Slam Contrataque* causou grande e boa e repercussão, que aumentou por parte dela sua ambição em construir um lugar, um espaço onde pudessem ocorrer apresentações de poetas surdos. O resultado de seu ingresso no movimento *slam* de Curitiba resultou na liderança e fundação do primeiro *slam* surdo da cidade, o *Slam Resistência Surda*. Ainda para os autores o *Slam Resistência Surda* se “revela como um significativo espaço de empoderamento surdo e da produção de narrativas poéticas sobre as vivências surdas, podendo se configurar como local de educação e formação de consciência política” (Santos; Grigolom e Medeiros, 2020, p. 32). Nesse contexto Sueli Fernandes e Jonatas Medeiros (2020) pontuam que a junção dos intérpretes e da poeta Negabi deve ser vista como o início da revolução cultural surda na cidade de Curitiba. pois na ótica dos autores esse ato foi simbólico e resultou em pesquisas publicadas, na qual a poeta inclusive teve participação no processo:

A experiência de produção e tradução dos poemas da *slammer* Negabi é narrada, refletida teórica, metodológica e também politicamente, já que os poemas sinalizados performados abordam temáticas sobre o feminismo, a língua de sinais, a luta contra o racismo e as barreiras que ela enfrenta por ser uma mulher negra surda (Fernandes; Medeiros, 2020, p. 21).

Fernandes e Medeiros destacam que Negabi com isso se torna inscrita na sua própria autoria, referindo-se ao texto no qual, com a tradução em Libras, Jonatas e Rhaul tornam-se coautores, destacando assim o que o trabalho é “(algo) lindo e autoral que transgride, também, os critérios ortodoxos de avaliação em periódicos, baseados tão somente na titulação acadêmica” (Fernandes; Medeiros, 2020, p. 22).

Sendo assim, Santos, Grigolom e Medeiros (2020) asseguram que os idealizadores de *slams*, assim como o do *Slam Contrataque*, têm como objetivo realizar eventos *slam* que sirvam de espaço de resistência e protesto e que seja também um espaço para dar voz a todos que se sentem oprimidos e que por meio da poesia possam protestar e surge “com o objetivo de ser um espaço para poetas surdos/as relatarem suas pautas políticas e narrativas de vida”. Em vista disso, Fernandes e Medeiros (2020) apontam que a poesia sinalizada em Libras no *Slam Resistência Surda*, trata-se de uma tradução artística. E que tanto nesse contexto

poético e em espetáculos teatrais essa pode ser considerada uma produção de videoguias. Que, na concepção dos autores, pode-se afirmar como uma forma de “subversão”.

Além disso, Santos, Grigolom e Medeiros (2020) descrevem os *slams* como não sendo simplesmente um lugar. Na visão deles, são espaços onde ocorrem as “políticas de resistência” e onde também se gera conhecimento — e é nesse local que os sujeitos de outros lugares da região, como subúrbios/periferia, vem cada dia mais ocupando os lugares da cidade, e acabam deixando suas vivências marcadas nela.

Além de Negabi estar presente na cena *slam* da cidade, também participa do grupo Fluindo Libras liderado por Jonatas Medeiros, Rhaul de Lemos e equipe. O coletivo cultural surdo, sediado em Curitiba (PR), atua como produtora de arte surda e estúdio de tradução artística em Libras. Fundado por tradutores surdos e ouvintes apaixonados por teatro, cinema e cultura visual, o grupo busca sinalizar o mundo por meio de projetos que priorizam a experiência estética e política da surdez, visibilizando narrativas surdas sem mediação oralista. Além de intervenções teatrais, o coletivo desenvolve traduções cinematográficas e vídeos em Libras para mídias digitais, consolidando-se como referência em tradução artística e acessibilidade cultural no âmbito da Língua de Sinais Brasileira.

No primeiro *slam* surdo ocorrido em 2024, em 18 de maio, tive a primeira experiência em ser jurada. Esse evento de poesia *slam* sura ocorreu na rua da cidadania do Portão em um evento realizado pela Prefeitura de Curitiba em 17/07/2024. Minha segunda participação além de mera expectadora ocorreu no *Slam* do MuMa, ao lado do terminal do Portão.

Lá também fui convidada a ser avaliadora dos *slammers* que estavam competindo para seleção que levaria à final do estadual, e o vencedor iria para disputa interestadual estadual. Nesse evento havia surdos presentes, e isso fez com que o evento contasse com a participação de dois profissionais intérpretes de Libras. Esses dois eventos foram sem sombra de dúvida uma experiência que unificou a teoria e a prática. Ouvir os organizadores dizerem ao vivo tudo aquilo que eu li em artigos e revistas foi magnífico. O que diferencia os dois eventos, a princípio, foi que no *slam* surdo, a contagem dos votos aconteceu com sinalização em Libras e *slam* com inclusão de surdos e ouvintes a votação ocorreu na maneira “tradicional” por meio das pranchetas. A seguir, fotografias que registram esses momentos.

FIGURA 4 - *SLAM DO MUMA* EM 17/07/2024



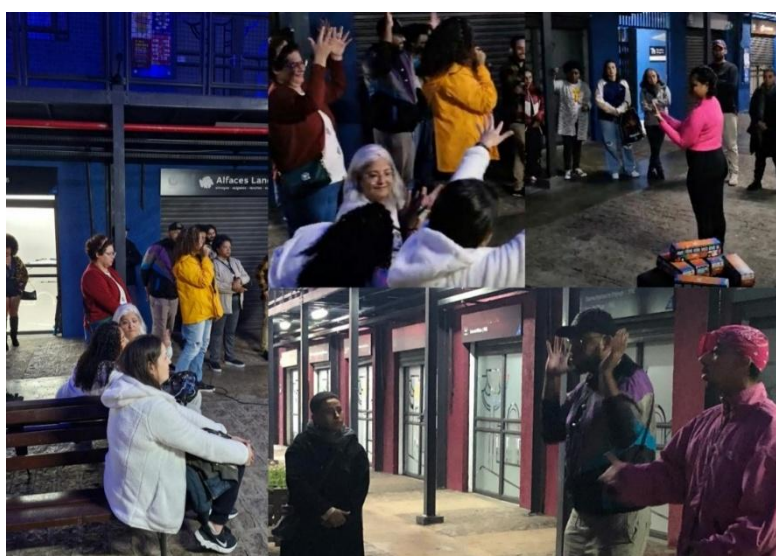
FONTE: A autora (2024).

FIGURA 5 - PARTICIPANTES DO *SLAM DO MUMA* EM 17/07/2024



FONTE: Instagram do *Slam do MuMa* (2024).

FIGURA 6 - *SLAM RESISTÊNCIA SURDA* EM 18/05/2024



FONTE: A autora (2024)

2.2.6 *Slammers* e artistas surdos destaque no Brasil: um pouco de suas histórias

No Brasil, o *slam* se popularizou na comunidade surda e ganhou destaque a partir do ano de 2010 com o grupo Corposinalizante, a partir de um curso de formação para jovens surdos denominado *Aprender para Ensinar*, realizado por Cibele Lucena e Joana Zats Mussi no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Araújo; Souza Júnior e Pereira, 2021, p. 12). Nesse sentido Bruno Abrahão (2020, p. 2) explica que o *slam* surdo e as produções surdas fazem parte de “um movimento que traz para sua poesia todas essas características contemporâneas e reforça o orgulho surdo”. O *slam* surdo é uma parceria linguística entre surdos e ouvintes, em que se fundem a língua sinalizada e a oralizada, mesmo sendo tão distintas em sua organização gramatical, pois uma é oral-auditiva, e a outra é visual-espacial. Conserva, Viveiros e Bezerra (2021, p. 112) descrevem que o *slam* realizado em Libras reúne poetas surdos e ouvintes em uma “competição de poesia falada” utilizando a Libras e o Português, sendo um espaço de manifestação cultural que reforça a identidade social e a poesia popular. Nesse sentido Conserva, Viveiros e Bezerra (2021, p. 115), afirmam que as poesias do *Slam* do Corpo apresentadas pelos surdos são carregadas de uma representação e história de seu povo, e às vezes apresentam poemas *slam* compreendendo as duas línguas envolvidas nas manifestações poéticas.

Posto isso, passamos agora para a apresentação dos representantes da poesia *slam* surda que mais se destacam na atualidade. Alguns já foram citados anteriormente, como Edinho, Nayuda e Leo Castilho.

Castilho é surdo desde os 9 meses de idade e descobriu a paixão pela arte aos 10 anos e fez da música uma parte importante da sua vida. Como resultado, o seu percurso inclui aulas de teatro musical, flamenco, sapateado e ballet, mostrando a sua ligação intrínseca à expressão artística (Silva, M., 2024, p. 34). Castilho é representante do *Slam* do Corpo, além de ser *slammer* é artista, educador e produtor cultural:

Ex-diretor de cultura da Associação de Surdos de São Paulo – ASSP, desde 2005 trabalha no setor educativo MAM-SP, onde atualmente atua como produtor de Acessibilidade e assistente do Programa Igual Diferente. Desde 2008 é integrante do Corposinalizante. Este projeto recebeu alguns prêmios, como o 1º lugar no Prêmio Darcy Ribeiro 2009 (IPHAN/MinC). Performer e ator em teatro e TV, MC do *Slam do Corpo*, idealizador e responsável pela equipe Vibração e Sencity, evento cultural e internacional que reúne em torno de mil pessoas surdas de todo o Brasil e América do Sul (Fórum Permanente, s.d.)

Na descrição de Daina Leyton (2018), Coordenadora da Acessibilidade e do setor Educativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), a balada Sencity ocorre no museu para encerrar a Semana Cultural Sinais na Arte. Nessa semana várias oficinas e cursos são ofertados para população surda, e todas as formas de arte são promovidas — dentre elas a performance *slam*. Em sua página no Instagram o poeta Leo Castilho apresenta que o Vibração é um projeto independente que surgiu do desejo de incentivar a cultura e quebrar barreiras entre a comunidade surda e ouvinte. São promovidos vários eventos com apresentação teatral, palestras e dança. O *slammer* Leo Castilho, por meio de sua arte, faz o levante contra o preconceito de gênero — pelo fato dele se reconhecer como uma pessoa LGBTQIA+.

Tiago Ruan Pereira e Silva (2025) apontam que nas discussões sobre sexualidade, observa-se a ausência de abordagens interseccionais que articulem sexualidade e surdez, especialmente entre sujeitos ouvintes. No contexto desta pesquisa, é inviável tratar da surdofobia sem considerar a homossurdofobia. Denunciar e refletir criticamente sobre os estigmas sociais que reforçam preconceitos contra pessoas consideradas desviantes da norma heterossexual e ouvinte é essencial. Tais estigmas refletem perspectivas colonizadoras que sustentam a hegemonia ouvinte ainda vigente.

Silva, T. (2025) cita Antônio Costa (2021, p. 30) para apontar que o colonialismo deixou marcas profundas sobre grupos subalternizados, atribuindo-lhes o status de “doentes” ou “pecadores”, conforme suas especificidades. No caso de sujeitos surdos LGBTQIAPN+, essa dupla subalternização resulta em múltiplas formas de exclusão. Para o autor, durante o período colonial narrativas estigmatizantes foram construídas e naturalizadas, associando tais identidades a características negativas. Silva, T. (2025) usa desse pensamento para afirmar que a condição de surdos gays exemplifica a sobreposição de opressões, intensificando suas vulnerabilidades sociais e psicológicas, e enfatiza que a permanência desses estigmas dificulta o enfrentamento das exclusões históricas que ainda persistem.

Poderemos acompanhar mais adiante estas questões que se permeiam no poema *A voz do meu corpo* apresentado por Castilho na Festa Literária das Periferias,

FLUP³⁵ (2020), por meio do *Slam Cúir*. Nesse contexto o Portal Geledés³⁶ em (2020) esclarece algumas questões sobre a FLUP, declarando que uma das atrações mais esperadas em todas as edições da FLUP desde 2014 é o Rio *Poetry Slam*:

(...) e que com o passar dos anos, tanto a forma de expressão como o perfil dos competidores foi ganhando novas formas: começando pelos jovens inspirados pelo rap de Mano Brown, passando pela forte presença da mulher negra, em seguida pela voz poderosa da mulher negra homossexual e, em 2020, destacando a emergência de uma geração de artistas Cuir nessa cena. Diferentemente dos anos anteriores, a edição traz também, além dos 16 competidores, uma banca de jurados formada por personalidades LGBTQIA+ (Portal Geledés, 2020).

Complementando, David Barbosa, em matéria do jornal O Globo (2020)³⁷, revela que Tom Grito (2020) declara em *live* da Flup Digital 2020 que o *Slam Cúir*, não poderia ficar de fora dessa festa, que acolhe todos os corpos e todas as diversidades. Ainda sobre o tema, na chamada do evento na plataforma Even3 os organizadores afirmam que em 2020 a edição do já tradicional *Slam da Flup*, foi dedicada exclusivamente à vivência da comunidade LGBTQIA+, e que as palavras de ordem na formação do primeiro *Slam Cúir* foram visibilidade e liberdade. O termo Cúir/kuiar, dentro do contexto LGBTQIA+, são carregadas de significados. Segundo Orlando Figueiredo no *site* Kuir - Cultura e inspiração Cuir, elas são variações do termo inglês *queer*, que refere-se a identidades e expressões que desafiam as normas tradicionais de gênero e sexualidade, e que era originalmente usada como um insulto para pessoas que não seguiam padrões heteronormativos.

Nesse viés, Cleiton Zóia Münchow (2021) destaca que o termo *queer* era utilizado no século XVI para se referir a alguma coisa estranha ou ilegítima (Münchow, 2021). Os autores afirmam, porém que a comunidade LGBTQIA+ ressignificou o termo partir das décadas de 1980 e 1990, que passou a ser usado como símbolo ativista de

³⁵ Segundo @FLUPRJ e esse movimento, a FLUP, “tem como missão propor outras experiências literárias; por isso, atua em territórios periféricos e centrais, abrindo caminhos para que livros, ideias e experiências antes à margem cheguem mais longe” (@FLUPRJ, 2020). Disponível em: <https://www.geledes.org.br/flup-2020-da-periferia-carioca-para-o-mundo/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

³⁶ Fundada em 30 de abril de 1988, Geledés é uma organização da sociedade civil que se posiciona em defesa de mulheres e negros por entender que esses dois segmentos sociais padecem de desvantagens e discriminações no acesso às oportunidades sociais em função do racismo e do sexismo vigente na sociedade brasileira (Geledés, 2021b).

³⁷ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/flup-reune-16-artistas-lgbtqia-em-batalhas-de-poesia-falada-24720945>. Acesso em: 13 mar. 2025.

resistência, empoderamento e fluidez identitária. Dentro desse tema, Figueiredo, O. discorre que no “contexto do Sul Global, especialmente em países da América Latina”:

o termo *queer* foi adaptado para kuir ou cuir como uma forma de descolonizar a linguagem, afastando-se das raízes coloniais do inglês. Os termos *queer*/kuir/cuir são usados para abarcar uma ampla gama de identidades que fogem às definições fixas de gênero e sexualidade e para promover um espaço de liberdade, diversidade e resistência às imposições sociais (Figueiredo, O., s.d.)

Diante disso, Sayak Valencia (2023, p. 31) alega que o “deslocamento do *queer* ao *cuir* se refere a um *locus* de enunciação com inflexão decolonial, tanto lúdica quanto crítica”. Complementando, Figueiredo, O. (s.d.) afirma que isso acaba transcendendo as identidades cisnormativas e heteronormativas.

Na plataforma Even3, Tom Grito (2020) afirma que “Leo Castilho é um dos poetas mais exuberantes que conheço. Negro, gay e surdo, tem ocupado um espaço único, cruzando todos os desvios em performances arrebatadoras”.

Isso posto, e como mencionamos, segue trecho da poesia, que compunham o vídeo apresentado na FLUP 2020 com o poema *A voz do meu corpo*, de Castilho:

A voz do meu corpo

Nasceu uma Inocência
 só queria brincar
 só sabia brincar
 brincar na Quadra
 brincar de esconde-esconde
 Brincar de polícia e ladrão
 Brincar de queimada
 Brincar no condomínio onde morava
 prédios 10 blocos
 brincar lá era demais
 mas eu surdo e eu
 não era comunicativo?
 eu me comunicava com todo mundo
 comunicava com idosas
 com as mães com os amigos
 com os seguranças com os pedreiros ixe
 Que memória tô tendo
 Uma memória tão cicatrizada
 que antes sangra vai, tudo na memória
 uma criança apaixonada pela flor
 que tem sua beleza o seu cheiro
 apaixonada por carinho atenção
 e curiosidade ixe
 eu sou culpado por que
 por que eu sou gay?
 De uniforme escolar num ponto de ônibus
 Numa noite fazia e fria
 Percebo um convite

Me fez tomar sorvete de poesia fria
Não e Não!

(Castilho, 2020. *Slam Cúir | A voz do meu corpo* [vídeo]. YouTube, 4 ago. 2020.).



QR Code para acessar o vídeo da performance de
A voz do meu corpo no YouTube.

Fonte: a autora (2025)

<https://youtu.be/VUu9u2w2U3E>

O poema se inicia com falando do seu nascimento, fala de toda inocência que só as crianças têm ao nascer, sobre como toda criança gosta de brincar e se comunicar com as pessoas e vizinhos onde mora. Dentre as pessoas com que o personagem se comunica é o pedreiro (seguida do sinal/palavra *pedreiro*) seguido de *ixe* e expressões faciais de medo e desespero — dando a entender que existe um trauma relacionado. O *slammer* traz essa denúncia e finaliza o poema deixando perceptível a não aceitação das pessoas em relação a sua identidade gay. Ele finaliza com o que parece ser mais uma denúncia de assédio sexual, quando diz “não é não” - uma das frases que utiliza para referir se ao assédio sexual.

Em suas redes sociais, Castilho se define como “surdo gay, viado, homem *cis*, mas muito viado! Sinto orgulho de ser gay, surdo e preto!” (Castilho, 2021). Ainda nessa mesma publicação, faz agradecimento aos pares que lutaram e morreram em defesa dos direitos dos LGBTQIA+:

Quero agradecer aos que morreram por LGBTfobia que tiveram oportunidade de mostrar o que ser que quiser, ser feliz e amar os outros. O país é um dos mais mata as pessoas da, triste né? Tirando a vida da pessoa que quer ser feliz!” (Castilho, 2021).

Nesse viés, Victor Techera Silveira (2022) destaca a importância da atuação de influenciadores surdos nas mídias contemporâneas, apontando Castilho como um modelo representativo desse movimento. Segundo o autor, a presença ativa desses sujeitos nas plataformas digitais contribui significativamente para a ampliação da visibilidade da comunidade surda, favorecendo não apenas o reconhecimento social dos sujeitos surdos, mas também o fortalecimento de pautas relacionadas à luta por direitos, representatividade e reconhecimento identitário. Além disso, Silveira

argumenta que essas produções possibilitam a abertura de espaços de debate acerca da “ressignificação de corpos que são transgressores do normativo padrão” (Silveira, 2022), tensionando modelos hegemônicos de corpo, linguagem e comunicação historicamente construídos a partir de uma perspectiva ouvinte e capacitista.

Ainda segundo Silveira (2022), ao abordar temáticas relacionadas à sexualidade, percebe-se uma lacuna significativa nas discussões interseccionais que articulam sexualidade e surdez, especialmente no âmbito das produções acadêmicas e dos discursos ouvintes — lacuna que também se apresenta no escopo desta pesquisa. Nessa perspectiva, o autor enfatiza que não é possível tratar da surdofobia de forma isolada, sem considerar a homossurdofobia, uma vez que ambas operam como dispositivos de exclusão e silenciamento.

Torna-se, portanto, fundamental refletir criticamente sobre a estrutura social vigente, denunciando os estigmas que sustentam e naturalizam preconceitos dirigidos a pessoas atípicas cuja sexualidade foge aos padrões normativos impostos pela heteronormatividade ouvinte. Esses marcadores sociais, oriundos de perspectivas colonizadoras, são responsáveis por sustentar a hegemonia ouvinte, ainda presente e amplamente reproduzida nas práticas sociais, educacionais e culturais contemporâneas.

No campo da poesia performática, destaca-se a trajetória de Catharine Moreira, considerada a primeira *slammer* do Brasil. Atriz, poeta e dançarina, Moreira iniciou seus estudos artísticos ainda muito jovem, mantendo desde cedo uma relação estreita e contínua com a arte. Conforme aponta Caio Matos (2019) em matéria para o *site* Creative Mornings³⁸, sua trajetória artística se desenvolve inicialmente da dança para a poesia, com intensa participação no *Slam* do Corpo, e, posteriormente, da poesia para ações performáticas que articulam corpo, língua de sinais e presença cênica. Matos (2019) também relata que Moreira atua como contadora de histórias em língua de sinais, além de exercer a função de oficinaira e brincante no grupo êBA, ampliando seu campo de atuação artística e pedagógica.

Segundo depoimento concedido pela própria artista ao *site* CreativeMornings, sua experiência com o teatro sempre foi significativa em sua formação, ganhando ainda mais força enquanto profissão a partir de sua participação na peça Todas,

³⁸ Disponível em: <https://creativemornings.com/talks/catharina-moreira-fabio-de-sa-paulo-vieira-silence/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

apresentada na Mostra de Teatro de Curitiba (2019). Essa vivência evidencia como a trajetória de Catharine Moreira se constrói na intersecção entre arte, performance, língua de sinais e resistência, reafirmando o corpo surdo como espaço legítimo de criação, expressão estética e produção de sentido. Nesse percurso, observa-se que sua atuação artística não se limita ao campo estético, mas também se insere em uma dimensão política, na medida em que tensiona normas hegemônicas e amplia as possibilidades de visibilidade da cultura surda. A poeta ganhou destaque com o poema *Eu sou surda e tenho a minha voz, não preciso falar sua língua pra ter voz!*, no qual realiza uma crítica contundente ao oralismo surdo, problematizando práticas históricas de silenciamento e reafirmando a legitimidade da língua de sinais como forma plena de expressão e existência.

Segue trecho da poesia:

**Eu sou surda e tenho a minha voz,
não preciso falar sua língua pra ter voz!**
 Nasceu surda em um mundo de ouvintes.
 Cresceu muda numa sociedade de cegos.
 Tudo o que tinha de seu não tinha lugar nem direito.
 Vivia encarcerada numa cela
 que chamavam a família de carcereira.
 Não era de muita conversa.
 “Cala a boca, Catharine.
 Para de mexer essas mãos.
 Fica parecendo um macaco de estimação.
 O que você pensa que vai fazer no futuro?
 Vai trabalhar com o que?
 Vai o quê, trabalhar num circo?
 Não, você precisa aprender a falar Português,
 mas que nem gente normal,
 entendeu?
 Você precisa ser mais normal, Catharine.
 Eu tenho vergonha de andar na rua com você.
 Você fica lá (sons de macaco),
 as pessoas ficam olhando.
 Você é preguiçosa, né?
 Você não aprende Português porque não quer.
 É burra, é por isso.
 É tão fácil, é fácil: você abre a sua boca e fala,
 abre a boca e fala.
 Não, você não usa a sua mão.
 Leia a minha boca aqui, ó, abre a boca e fala.
 Abra essa boca. Chega!
 Esse seu mundinho ridículo de normalidade,
 quem você pensa que é? Viver nessa falsa identidade.”
 Eu sou surda.
 tenho a minha voz e não preciso falar sua língua para ter voz.

(Moreira; Lima. 2020.)



QR Code para acessar o vídeo da performance de *Slam do Corpo – Voz* no YouTube.

Fonte: a autora (2026)

<https://www.youtube.com/watch?v=Xa6QRd304VU>

No poema analisado, Catharine Moreira inicia sua fala declarando que nasceu surda e cresceu “muda” em um mundo de cegos - uma condição que representa a vivência de grande parte da população surda no Brasil, uma vez que a maioria nasce em lares compostos por familiares ouvintes. Ao afirmar que “cresceu muda”, a *slammer* parece referir-se à ausência de comunicação em sua língua natural, a Libras. Essa falta de acesso linguístico a faz sentir-se silenciada, pois não consegue se expressar plenamente nem ser compreendida. Quando a língua oral lhe é imposta e sua língua de sinais desvalorizada, ela se posiciona, afirmando possuir uma língua e uma identidade próprias. Dessa forma, sua fala revela um gesto de resistência e afirmação de empoderamento enquanto mulher surda.

O próximo *slammer* é Edinho Santos. A Revista Piparote³⁹ apresenta uma matéria de Vagner Vital (2022) sobre o poeta Edinho Santos, destacando sua inovação na poesia contemporânea e seu reconhecimento no evento *ISLAM* BR em 2017. Edinho se destacou como finalista na competição de Poesia Falada, apresentando o poema *O mudinho* em Libras. A matéria explora um pouco do universo poético de Edinho, que se destaca pela sua abordagem inovadora e pela combinação da linguagem verbal com a linguagem corporal, no caso, a Libras. Junto ao seu intérprete, o poeta James Bantu, Edinho encontrou uma. Em depoimento, o artista fala sobre sua motivação: “Eu gosto do *ISLAM* porque é um espaço periférico, se afasta da poética elitista. Estamos falando sobre temas [que] impactam, [são] relevantes”, afirma. Edinho atualmente, publica a maior parte de seu trabalho inédito em redes sociais.

Edinho hoje tornou-se referência para outros poetas surdos, consolidando-se como uma figura de destaque no cenário do *slam*. É reconhecido como símbolo de resistência por meio da poesia *slam*, abordando em suas produções temáticas como

³⁹ Disponível em: <https://revistapiparote.com.br/edinho-santos-o-poeta-do-silencio-e-do-corpo/>. Acesso em: 1 jun. 2025.

a violência contra a população negra e negra surda, em diferentes esferas sociais. Sua obra evidencia não apenas denúncias, mas também processos de afirmação identitária e fortalecimento cultural. Tal reconhecimento é visível ao se realizar uma busca rápida na *internet*, na qual se avolumam vídeos, registros de performances e pesquisas acadêmicas dedicadas ao artista, indicando sua relevância tanto no campo artístico quanto no campo educacional e científico.

Atualmente, o *slammer*, juntamente com a poeta Nayuda, lidera o *Slam* de Surdes, um coletivo de poetas e ativistas surdes, negros, pessoas com deficiência (PCD), feministas, LGBTQIAPN+ e integrantes de outras lutas sociais. Esse coletivo configura-se como um importante espaço de visibilidade, expressão e articulação política. Abaixo, apresenta-se o poema Negro surdo, que evidencia características marcantes da arte do poeta, como a força performática, o engajamento político e a centralidade da identidade em sua construção poética:

Negro surdo

Vocês conhecem poesia?
 Eu trago poesia de periferia, poesia de favela.
 Identidade negro surdo.
 A cidade me alveja com seus sons,
 com suas luzes com suas faíscas
 são como estrelas caídas no chão.
 A polícia com seus (inaudível) na tradução oral da língua portuguesa, mas no vídeo o poeta sinaliza em Libras o sinal de fuzil...lá na frente,
 adora pegar amordaçar, algemar
 e se trancam minhas mãos trancam minha fala.
 Como me comunico? Como eu explico?
 Eu preciso das mãos para falar.
 A polícia não entende a comunicação não funciona,
 ela não fala nossa língua.
 Não têm referência,
 não sabem Martin Luther King,
 não sabem Mandela,
 não sabem Conceição Evaristo,
 Dandara, não sabem Zumbi dos Palmares,
 eles não sabem. Eu estou aqui,
 eu sou a referência, eu sou negro,
 eu sou surdo e eu dissemino.
 Identidade negro surdo.
 Alvejado pelos sons ogunhê,
 pela cidade a polícia persegue, não tem empatia.
 Eu pela cidade recebo sons,
 recebo tudo e me esquivo no caminho ogunhê!
 Ogum sinaliza ogunhê!
 Ogum no meu caminho vai abrindo ogunhê!
 Salve Ogum! Ogunhê! Salve!
 Sinalize negro com sua espada para eu passar!
 (Carmo, Edinho, 2018)



QR Code para acessar o vídeo da performance de *Negro Surdo* no YouTube.

Fonte: a autora (2025)

<https://www.youtube.com/watch?v=iPayPxh-h8&t>

Em um primeiro momento, acreditamos que o poema trata de uma temática diferente das que Edinho normalmente aborda. Porém, ao nos atentarmos para o texto quando se refere a “cidade me alveja com seus sons”, “com suas luzes”, “com suas faíscas são como estrelas caídas no chão”, nitidamente nos remetemos a cultura majoritária ouvinte, a violência linguística a qual os surdos são submetidos. A palavra *alveja*, poeticamente, dá a dimensão da angústia do poeta na sociedade onde vive. Os tópicos seguintes remetem a corpos alvejados e caídos no chão. Santos, N. (2018, p. 5) relata que Edinho é um poeta que constantemente afirma a sua identidade enquanto surdo e negro em suas poesias.

Araújo, Souza Jr. e Pereira (2020) analisam a performance de *O Mudinho* (publicada no YouTube), de Santos, com interpretação de James Bantu:

o poeta interage com o público ao ironizar o termo “mudinho”, que ouvintes utilizavam para se referir a ele na infância e mesmo em várias situações como adulto. Sua rejeição a tal termo se dá porque um surdo não é necessariamente mudo, seja porque suas cordas vocais funcionam perfeitamente, seja porque os surdos “falam” com as mãos. De todo modo, não são “mudos”, muito menos “mudinhos”, num diminutivo que aqui é usado para reforçar o tom pejorativo com o qual a expressão é normalmente empregada (Araújo; Souza Jr. e Pereira, 2020, p. 15).

A próxima artista é Kizy Potiguara, Indígena Surda, Tradutora de Libras, TraduAtriz, Traduartista, Multiartista, Atriz surda e Consultora Surda de acessibilidade em Libras. Aqui, conheceremos o poema *O surdo tem mãos, o surdo tem voz*:

O surdo tem mãos, o surdo tem voz

Olhe nos meus olhos
há um vermelho sangue
que escorre em meu rosto
você vê o sangue escorrendo pelo meu pescoço
você vê essas marcas no meu rosto
elas escondem a menina que um dia
fui sedenta por futuro inebriada pelos sonhos,
sonhos amassados por você destruídos
por você eu quero ser uma professora
não 4 vezes foi seu combinado
na negação por que sou surda

porque sou negra as mesmas mãos
 que me amaram me marcaram
 pela dor da agressão
 só porque não gosta da minha língua
 só porque despreza quem eu sou
 me usa me usa como uma boneca descartável como um robô
 a angústia toma conta de mim
 eu não consigo denunciar
 como lutar como me livrar dessa angústia,
 na delegacia não tem Acessibilidade
 o medo toma conta de mim, a dor a angústia,
 eu sou mulher surda,
 eu não posso desistir resistência,
 eu não vou cair resistência,
 eu vou lutar até o fim e vou conseguir.
 (Kizy Poesia, 2020).



QR Code para acessar o vídeo da
 performance de *O surdo tem mãos,
 o surdo tem voz* no YouTube.

Fonte: a autora (2025)

https://youtu.be/BxUBgfxgm_o?si=eD7TNPTu9yPaIMMz

A *slammer* inicia o poema dizendo “olha nos meus olhos”, e cabe salientar aqui que a visão e os olhos são essenciais para o surdo, já que a Libras é uma língua visual-espacial. Na sequência, o texto remete a uma denúncia sobre a violência pela qual as mulheres surdas, brancas e negras passam. Nesse contexto, a poeta ressalta, também, a falta de acessibilidade linguística para uma possível denúncia. Nessa obra pode-se interpretar, assim como na primeira, a falta de aceitação da Libras e da surdez pela sociedade ouvinte e que é por meio da arte produzida na sua língua que a artista está fazendo denúncias e se empoderando.

Santos, N. (2018, p. 5) argumenta que a poesia surda “se expressa através das mãos, do corpo, também é pensar no ato incansável de luta e resistência das populações e comunidades surdas pelo seu empoderamento linguístico e identitário”.

De acordo com matéria de Jãmarri Nogueira para o *site* Portalt5 (2020)⁴⁰, de João Pessoa-PB, a poeta Kizy apresenta o gênero poético *slam* numa perspectiva cultural surda, enfatizando angústias e lutas vividas pela comunidade surda, e aborda três temáticas de relevância social: o movimento feminista surdo, a empatia e o valor da acessibilidade.

⁴⁰ Disponível em: <https://blog.portalt5.com.br/clapeclapeclape/2020/06/10/poesia-falada-poeta-surda-mostra-slam-em-libras-hoje-no-meu-espaco/>. Acesso em: 16 dez. 2025.

Além do destaque no *slam*, os surdos brasileiros também se destacam em outras áreas da arte, como podemos acompanhar a seguir.

2.2.6.1 Artistas surdos em evidência

Diante o exposto, esclarecemos que no Brasil a comunidade surda tem também seus precursores na área artística, compreendendo a arte teatral, pintura, literatura, poesia e performance *slam*. Como poeta precursora na cidade Curitiba temos Rosani Suzin, com o poema *As Mãos dos Surdos*, do ano de 1995. Segundo o site Antologia de Libras⁴¹, a temática do poema está centrada no orgulho de ser surdo. Citamos também Nelson Pimenta, considerado o primeiro ator surdo a se profissionalizar no Brasil e a estudar na *New York National Theatre of the Deaf (NTD)*. Além disso é professor, poeta e escritor e coautor de 15 livros em Libras, e pioneiro na profissionalização de atores surdos no Brasil (Vieira, 2021).

Outro artista em destaque na cena curitibana é Diegho da Silva Lima, conhecido como Dibi Boy, reconhecido como o primeiro *rapper* surdo de Curitiba e do Estado do Paraná. Em 2025, ele assumiu o papel principal no filme *Mãos Rapper*, dirigido por Giuliano Robert. De acordo com reportagens de Mario Akira para o Jornal Bem Paraná⁴² e do site oficial do FAM — Florianópolis Audiovisual Mercosul⁴³, a produção conquistou grande visibilidade, sendo eleita como o melhor filme tanto pelo Júri Oficial quanto pelo Júri Popular na Mostra Especial Lei Paulo Gustavo, além de receber menção honrosa no Prêmio RECAM, concedido pela Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul.

A realização do filme ficou a cargo da empresa Fluindo Libras, que se consolida como referência em arte acessível na capital paranaense. O roteiro foi escrito por Jonatas Medeiros, um dos fundadores da empresa, que também atuou na coordenação da pós-produção. A acessibilidade — englobando audiodescrição, tradução de Libras para português, narração e legenda descritiva — foi desenvolvida pela própria Fluindo Libras em parceria com Raquel Carissimi.

⁴¹ Disponível em: <https://antologiaslibras.wordpress.com/2016/10/19/as-maos-dos-surdos-2/>. Acesso em: 18 mai. 2025.

⁴² Disponível em: <https://www.bemparana.com.br/cultura/filme-paranaense-maos-rapper-e-destaque-em-festival-de-cinema>. Acesso em: 22 dez 2025.

⁴³ Disponível em: <https://www.famdetodos.com.br/noticias/1542/Cinema-surdo-e-destaque-no-FAM-2025-com-Maos-Rapper>. Acesso em: 19 dez. 2025.

As reportagens destacam ainda uma fala de Medeiros sobre a importância da presença da língua de sinais no cinema brasileiro: “O cinema surdo também é cinema brasileiro. Porque Libras também é uma língua brasileira. Precisamos acreditar na língua de sinais. Precisamos valorizar a língua de sinais” (Medeiros, 2025).

Outra figura relevante no campo dos estudos sobre surdez é Shirley Vilhalva, pedagoga, indígena surda e escritora. Suas obras — *Índios Surdos: Mapeamento das Línguas de Sinais do Mato Grosso do Sul* (2019) e *As línguas de sinais indígenas em contextos interculturais* (2022) — constituem contribuições fundamentais para a compreensão da diversidade das línguas de sinais indígenas e para a defesa de seu reconhecimento oficial. Vilhalva evidencia a pluralidade linguística das comunidades indígenas surdas e discute, em perspectiva intercultural, os desafios educacionais que exigem políticas públicas sensíveis às especificidades dessas populações (Vilhalva, 2019; Gomes; Vilhalva, 2022).

Segundo Otávio Silva (2024), destaca-se também Klícia de Araújo Campos, considerada a primeira cordelista surda do país. Natural de João Pessoa e marcada pelas tradições culturais nordestinas, Klícia desenvolve uma produção artística que conecta o cordel à literatura surda contemporânea. Sua pesquisa de pós-graduação na UFSC aborda a tradução do cordel para Libras, reforçando o papel dos tradutores surdos na mediação cultural. Projetos como o canal *Cordel de Mãos Surdas* e o *Sarau de Mãos Arretadas* ampliam o acesso da comunidade surda ao universo do cordel, fortalecendo práticas poéticas e performativas em Libras.

No campo das artes cênicas, Sueli Ramalho Segala também merece destaque. Luiz Ventura, no Estadão (2013)⁴⁴, aponta que a professora, atriz, diretora e escritora defende a acessibilidade e comunica-se fluentemente em cerca de 32 línguas de sinais. Junto ao irmão, o ator Rimar Segala, fundou em 2003 a Cia. Arte e Silêncio, voltada à pesquisa da arte surda com técnicas de mímica e clown adaptadas à Libras. De acordo com o portal CulturaSurda.net (2011)⁴⁵, o trabalho do grupo busca evidenciar o talento dos artistas surdos, combatendo estigmas e preconceitos.

Por fim, destaca-se o projeto de extensão Arte de Sinalizar, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), coordenado pelo poeta surdo Cláudio

⁴⁴ Disponível em: <https://www.estadao.com.br/brasil/vencer-limites/a-sociedade-so-quer-a-perfeicao-diz-sueli-ramalho-segala>. Acesso em: 20 jun. 2025.

⁴⁵ Disponível em: <https://culturasurda.net/2011/12/12/cia-arte-e-silencio/>. Acesso em: 5 jun. 2025.

Mourão (Cacau) e pela professora Bruna da Silva Branco. O projeto incentiva a produção e o registro da literatura surda, promovendo saraus que reúnem performances poéticas, relatos e narrativas. A primeira edição, em 2017, teve grande adesão em Porto Alegre-RS (Mourão; Branco, 2018); a segunda ocorreu em 2024, em Natal-RN, após o II Seminário de Literatura Surda. Mourão integra ainda, com Ana Regina e Souza Campello, a equipe de organização do evento.

Outro destaque é Bruno Vital. De acordo com Hugo Eiji (2016) a arte de Vital é composta “por imagens e sensações nada triviais, mobilizando-o para confrontar o que é normal” (Eiji 2016, p. 255) e repleta de metáforas e estranhamentos com muitas influências de artistas contemporâneos:

como Bruce Nauman (EUA), Christine Sun Kim (EUA) e Evelyn Bencicova (Eslováquia), entre outros, suas obras quase sempre contam com a presença de formas humanas (fragmentárias) e tensionam ideias relacionadas à exclusão/inclusão, diferença, patologia, normalidade, doença, problema etc. (Eiji 2016, p. 255).

Como menciona Eiji (2016) Bruno é surdo desde os dois anos de idade, e hoje emerge em suas obras por meio de uma rica miscelânea de sua formação acadêmica e ativista. O autor destaca que isso é perceptível em vários suportes apresentados, seja por meio das pinturas, fotografias, desenhos, esculturas e instalações, o que acaba provocando o espectador.

FIGURA 7 - BRUNO VITAL



FONTE: Arte em Rede (2021).

FIGURA 8 - OBRA *DESLEALDADE* DE BRUNO VITAL

FONTE: Adaptado de Eiji (2016), Revista Espaço.

Outra artista surda que merece menção é Fernanda Machado. Nascida no Rio de Janeiro, é artista plástica, atriz e poeta. Para além disso, segundo informações do *site* Antologias Poéticas em Libras da UFSC⁴⁶, coordena como diretora o Festival Folclore Surdo, festival de arte surda que inclui vários tipos de manifestações literárias em Libras. Faz parte do grupo de Teatro Brasileiro Surdo (TBS) do Centro Integração Arte de Cultura Surda (CIACS) e do grupo de palavras invisíveis no Grupo Moitara.

FIGURA 9 - OBRA DE FERNANDA MACHADO



FONTE: CULTURA SURDA, 2011.

⁴⁶ Disponível em: <https://antologia.libras.ufsc.br/avea-letraslibras/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

De acordo com o *site* Cultura Surda⁴⁷ e Cíntia do Amaral Pereira (2019), Machado “explora em suas obras sua experiência com a surdez: pinturas, esculturas e gravuras”:

que representam grandes nomes da história da educação de surdos no Brasil (em específico Ernest Huet, professor surdo francês que, no século XIX, fundou no país o Imperial Instituto dos Surdos e Mudos, hoje INES – Instituto Nacional de Educação de Surdos) até questões relativas às barreiras encontradas e superadas por pessoas surdas (Pereira, C., 2019, p.5).

Pereira, C. enfatiza que o trabalho em telas e esculturas demonstram a sensibilidade artística por meio da “cultura visual e gestual da Língua Brasileira de Sinais (Libras), tendo como objetivo revelar ao público um pouco da experiência cultural dos surdos brasileiro (Pereira, C., 2019, p. 11). Nesse aspecto, Sacks (2010) argumenta que a língua de sinais para os surdos é:

gerada, e transmitida — culturalmente — de cima, uma viva e urgente incorporação da história, das visões de mundo, das imagens e paixões de um povo (...) mas também é, igualmente, uma corporificação da identidade pessoal e cultural dessas pessoas (Sacks, 2010, p. 64).

Ainda sobre a língua de sinais para os surdos, o autor afirma que “o corpo e a alma do sujeito que faz uso dessa língua, sua identidade humana única, expressam-se continuamente no ato de comunicar-se” (Sacks, 2010, p. 64).

Diante do exposto, para Hugo Eiji (2018) a arte em língua de sinais, a “Arte Surda” tem o dom de convidar, convocar o espectador:

à imensidão do mundo surdo, expressando de diferentes maneiras a história, as lutas, as línguas, as experiências cotidianas, os protagonismos, os marcadores culturais, as narrativas, as tensões, os desafios etc. que permeiam esse mundo, refratando os discursos ouvintistas que dia a dia seguem a apequenar a potência da diferença Surda (Eiji 2018, p.19).

Hugo Eiji também compreende a Arte Surda como todas as produções artísticas que trazem à tona em diferentes suportes os temas que se relacionam às culturas surdas. Desta maneira elas podem ser representadas pelas “pinturas, gravuras, esculturas, instalações, performances, produções audiovisuais, espetáculos teatrais etc.” (Eiji 2018, p.119).

⁴⁷ Disponível em: <https://culturasurda.net/2011/12/12/fernanda-machado/>. Acesso em: 01 mar. 2025.

O artista a seguir define a arte em uma frase: “A arte me incluiu em um mundo novo” (Rafael Santos, 2017, em matéria para Thais Rodrigues do Jornal Metrôpoles⁴⁸). Santos, conhecido por Odrus (como ele costuma mencionar, *surdo* ao contrário) fala que sua arte reflete sua identidade surda, e que por isso é possível perceber que nela sempre haverá o chamamento de atenção para mãos e orelhas, por exemplo.

De acordo com matérias publicadas no Jornal Metrôpoles (2017) e no Correio Brasiliense de (2024)⁴⁹ Rafael é um grafiteiro, o 1º Surdo Grafiteiro do Brasil, que faz uso da arte urbana para deixar a sua marca enquanto pessoa surda pelos locais por onde passa. O *site* Arte fora do Museu (s.d.)⁵⁰ afirma que o artista já participou de exposições como a Mundeiz no Museu Nacional de Brasília, e foi convidado para participar de eventos de grafite internacionais, nos Estados Unidos, França, África do Sul e Canadá. De acordo com o *site*, Odrus sempre enfatiza o “lado social de seu trabalho artístico, pregando a valorização das pessoas negras, da cultura surda e das comunidades periféricas” (Arte Fora do Museu, s.d.). O artista explica que atuante tem projetos sociais, e já atuou como oficina/oficina de grafite para crianças surdas no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e na Unidade de Internação do Sistema Socioeducativo de Planaltina, por acreditar no poder da arte de transformar vidas.

De acordo com a publicação do Jornal Metrôpoles (2017) o artista passou por muitas intempéries na escola durante a infância, pois não tinha intérprete de Libras. Com a realidade conturbada das periferias do Distrito Federal, aos 16 anos, envolveu-se com crimes, roubos e assaltos, e foi internado duas vezes em unidades socioeducativas. Em sua publicação no Instagram no ano de 2024, relata que sua influência na arte vem do grafite e Cope 2. Segundo o Blog Per Raps (2009)⁵¹ Cope 2 é considerado:

uma lenda no grafite mundial por seu clássico *throw up* e o estilo de letra *wildstyle*. Ele desembarcou no Brasil para o encontro de grafite “Meeting of Styles”, que ocorreu nos dias 14 e 15 de novembro, em São Bernardo do Campo. O grafiteiro, artista e empresário tem bagagem, por isso mantenha

⁴⁸ Disponível em: <https://www.metrolopes.com/entretenimento/exposicao/conheca-odrus-o-grafiteiro-surdo-que-faz-vaquinha-para-ir-a-franca>. Acesso em: 20 jun. 2025.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2024/06/6885963-arte-urbana-de-odrus-reflete-sobre-pessoas-com-deficiencia.html>. Acesso em: 1 jun. 2025.

⁵⁰ Disponível em: <https://arteforadomuseu.com.br/artistas/odrus/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

⁵¹ Disponível em: <https://perraps.wordpress.com/2009/11/25/entrevista-com-o-grafiteiro-cope-2/>. Acesso em: 1 jun. 2025.

bem atento os olhos sob as ruas de São Paulo e sinta a forma do grafite vindo do Bronx (Cissa Maia *aka* Ciss, Per Raps, 2009).

Porém o encantamento de Rafael Santos pela arte em grafite não ocorreu em decorrência do contato com ela na cidade de São Paulo, mas sim em Brasília. Em entrevista ao *site* Só Notícia Boa (2017)⁵², por Andréa Fassina, Odrus afirma: “Eu me apaixonei instantaneamente. Gosto dessa coisa de ser arte de rua, arte do povo. É mais democrático e inclusivo”.

FIGURA 10 - RAFAEL ODRUS



FONTE: Instagram Odrus One (2025).

⁵² Disponível em: <https://www.sonoticiaboa.com.br/2017/07/01/grafiteiro-surdo-representa-brasil-franca-ensina-festival>. Acesso em: 18 mai. 2025

FIGURA 11 - GRAFITE DE RAFAEL ODRUS



FONTE: Instagram Odrus One (2025).

Outra personalidade negra surda que queremos destacar é Priscilla Leonnor Alencar Ferreira. Ao abordar sua produção poética, destaca-se sua trajetória singular como mulher negra, surda e artista engajada na cultura surda interseccional. Formada em Letras Libras pela UFSC, licenciada em Pedagogia e com mestrado em Ensino, hoje doutoranda no programa Pós-Afro da UFBA e professora de Libras na UFRB, Priscilla Leonor mobiliza sua prática poética como forma de visibilidade política e estética, denunciando as múltiplas opressões que atravessam sua existência (mulher, negra, surda). Em entrevista *online* à Fernanda Machado (2022)⁵³ para a Revista Diálogos sobre Literatura em Libras, veiculada pelo canal TV UFSC no *YouTube*, Leonnor afirma: “A mulher negra e surda tem três identidades. Imagina... mulher negra, surda e mãe; ainda por cima mãe vai acrescentando mulher negra, surda e lésbica” — evidenciando a sobreposição de marcas identitárias que exigem espaço e representatividade na esfera cultural. Leonnor também enfatiza que é frequentemente invisibilizada pelo Movimento Negro, que “olha para mim como se a minha marca identitária fosse apenas a surdez” (Ferreira, P., 2014, citada por Santos, Rhaul, 2019), uma crítica contundente ao apagamento até mesmo dentro das lutas afirmativas. Sua estética poética em vídeo — que combina linguagem verbal, visual, corpórea e digital — se revela um gênero multissemiótico, no qual o corpo e a Libras ocupam centralidade, tensionando limites impressos da palavra escrita e falada. Nessa

⁵³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJLZsx7l8zw>. Acesso em: 29 out. 2025.

perspectiva, a poesia de Leonnor se inscreve como expressão política e poética ao mesmo tempo, evidenciando como as identidades negras surdas desafiam narrativas tradicionais e necessitam de espaços autônomos de autoprodução cultural e empoderamento coletivo.

Diante do exposto, frisamos que os surdos poetas e os artistas antecessores hoje servem de exemplo de resistência e revolução para a juventude surda, assim como os *slammers* surdos hoje poderão ser “modelo” representando essa arte tão dinâmica de resistência surda. O movimento poético e artístico surdo, por meio do *slam*, tem crescido no país, e por intermédio dele surgem as novas representatividades, que fazem levante em prol na poesia negra, LGBTQIA+, e de empoderamento feminino, por exemplo.

2.3 *Slam* E CULTURA SURDA: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA⁵⁴

Quando eu era pequeno/ diziam: ‘mudinho, mudinho, mudinho’/
 Eu já homem feito e barbado/ e eles: ‘mudinho, mudinho, mudinho’/
 Me casei, tive filho/ e eles: ‘mudinho, mudinho, mudinho’/
 Eu envelheci, me cansei, me curvei/ e eles: ‘mudinho, mudinho, mudinho’/
 Mudinho? Não, meu nome é Edinho, porra.
Mudinho do slammer Edinho Silva (2019).

A poesia *slam*, em sua constituição histórica, evidencia transformações que vão além do aspecto formal de sua produção. Se em um primeiro momento se caracterizava como prática de declamação em espaços específicos, voltada sobretudo à expressão individual e comunitária, gradualmente assumiu o caráter competitivo que hoje a define — o que revela não apenas uma mudança estética, mas também uma reconfiguração de seus sentidos sociais, culturais e políticos.

Com esse novo modo de declamar o *slam*, novos sujeitos passaram a fazer parte do cenário poético, e diferentes identidades começaram a surgir e a se afirmar.

⁵⁴ O biculturalismo e o bilinguismo mascaram normas, pois mantém a diferença cultural surda como se ela fosse incômoda. As posições bicultural e bilingual mantêm o surdo pelo meio. É como se dissesse: você é um, mas tem de ser dois ao mesmo tempo. Esta é uma exigência da “diversidade” imposta pela sociedade anfitriã ao surdo, uma definição sujeita ainda a manter cambaleante a comunidade surda (Perlin, 2005, p. 56).

Dessa maneira, o *slam* passou a alcançar lugares antes inimagináveis, incluindo sua presença e circulação na cena artística surda.

O *slam* na comunidade surda acompanhou essas mudanças e se transformou também em caráter competitivo, batalhas onde poetas surdos e ouvintes declamam suas poesias, que assim como a dos ouvintes podem vir carregas de experiências sociais. Sobre o tema, Brizola e Lourenso (2020, p. 184) afirmam que estas batalhas são compostas por poesias marginais, abordando questões sociais que podem ser às vezes visões gerais ou ainda “particulares como experiências de vida”. Mesmo com essa visão, o *slam* e a comunidade surda ainda estão afastados da sociedade ouvinte.

O *slam* surdo é uma poesia com capacidade de expressar o sentimento da comunidade surda, e de reafirmar sua cultura e identidade por meio dela — mas essa comunidade ainda não é devidamente vista linguística e culturalmente, por se tratar de uma minoria linguística. Para que essa realidade possa ser aos poucos modificada, Abrahão (2020) salienta a necessidade de que sejam produzidas muito mais obras por poetas surdos, pois segundo ele, quanto mais obras, maior deve ser a divulgação para que estes trabalhos, possam repercutir, e assim as pessoas “tomarão conhecimento das histórias de resistência de um povo que por muitos anos sofreu tentativas de ser apagado” (Abrahão, 2020, p. 42).

Surdos possuem características sociais próprias, pois assim como os ouvintes, possuem suas individualidades linguísticas e culturais próprias. À vista disso, Araújo e Nascimento (2021, p. 249) convidam o leitor à reflexão, que “mesmo com o surgimento de múltiplas identidades e sujeitos, ainda há a precarização e marginalização de culturas minoritárias e isso se reflete no âmbito estético”. Ainda segundo os autores, existem “práticas de afirmação e resistência emergindo por parte desses grupos sociais, à medida que tais indivíduos estão consolidando suas identidades por meio de suas vozes, inclusive, pela via artística” (Araújo; Nascimento, 2021, p. 249). Para a comunidade surda, a poesia *slam* é a ferramenta que vem sendo utilizada para consolidar sua cultura e identidade perante a sociedade ouvinte.

Além de ser uma forma de comunicação, o uso da língua de sinais no *slam* representa e afirma a identidade e o orgulho de ser surdo. O *slam* se torna um espaço onde a identidade surda não é apenas aceita, mas celebrada. Através desta forma de arte, a comunidade surda tem a oportunidade de expressar e afirmar sua identidade de maneira impactante. Diante disso, Santos, Grigolom e Medeiros (2020, p. 40), afirmam que os discursos contidos nos *slams* “influenciam a construção identitária de

seus participantes, mobilizando a circulação de poesias descolonizadas nesses territórios”. Ademais, o *slam* surdo serve como um meio intervir na maneira como os outros enxergam e refletem sobre a cultura surda. Através do *slam*, a comunidade surda tem uma plataforma para compartilhar suas experiências e desafios, fortalecer sua identidade e celebrar sua cultura. O *slam* em Libras, portanto, não é apenas uma forma de arte, mas um instrumento poderoso para o fortalecimento identitário da comunidade surda.

A Libras é a língua com a qual a comunidade surda sinalizante (pessoa surda que usa a Libras) do Brasil faz uso para expressar sua identidade e cultura. Partilhar uma língua comum, no entanto, não é sinônimo de pacificação de questões regionais ou idiossincráticas: pode-se afirmar que a Libras recebe diferentes lutas dentro de um mesmo grupo, tal qual pelo direito feminino, LGBT e negro, por exemplo. Assim, a Libras traz consigo aspectos como a questão do gênero, cultura, identidade e linguística inerente ao grupo. Diante disso, Hall (2006) lembra que para os Estudos Culturais a língua é vista como sistema social e não um sistema individual, portanto, o fato de o sujeito falar uma língua não é apenas expressar pensamentos individuais, mas também mobilizar os significados construídos culturalmente que ela carrega (Hall, 2006, p. 40). Complementando esse pensamento, Skliar afirma não ser possível:

compreender ou aceitar o conceito de cultura surda senão através de uma leitura multicultural, ou seja, a partir de um olhar de cada cultura em sua própria lógica, em sua própria historicidade, em seus próprios processos e produções (Skliar, 2005, p. 28).

Nesse sentido, Hall (2006) afirma que as questões/embates da linguagem ocorrem por causa da globalização à qual nós estamos submetidos, e esse movimento global acaba causando em nós e no outro a construção de uma nova identidade instituída pelo grupo majoritário ou por nós mesmos.

Além disso, a cultura surda pode ser compreendida, à luz de Hall, como um campo simbólico e identitário em constante construção, onde os sujeitos surdos produzem significados compartilhados a partir de suas experiências específicas no mundo. Para Hall (2016, p. 2), a definição de cultura é “a produção e troca de significados entre os membros de um grupo ou sociedade”, operando por meio de práticas, símbolos, linguagem e representações. Nesse sentido, a cultura surda não se reduz à ausência de audição, mas constitui uma forma de ver, sentir e interagir com o mundo, baseada principalmente na Libras, na visualidade e nas dinâmicas

comunitárias que geram pertencimento. Trata-se de uma identidade coletiva que, como Hall aponta, não é fixa, mas sim “produzida e reproduzida no tempo, no interior da representação” (Hall, 2006, p. 13), o que permite à cultura surda afirmar-se politicamente e artisticamente por meio de práticas como o *slam* em Libras, que reposicionam a surdez como diferença cultural e não como deficiência.

A cultura surda vem ao longo do tempo sendo percebida nos Estudos Culturais, e a esse respeito, Patrícia Rezende (2010), alega que o conhecimento dos Estudos Culturais abre a possibilidade de que por meio dele os surdos abram contestação perante a sociedade, pois a temática está vinculada ao campo político de contestação das batalhas e das lutas de alguns determinados grupos sociais. Esse pensamento é complementado por Karnopp (2010, p. 159), que descreve que mesmo com as legislações e incentivos de propostas educacionais direcionadas aos surdos ainda existe uma “luta histórica tentando fazer valer a diferença linguística e cultural que lhes é devida”, e que isso não está somente nos ambientes escolares e acadêmicos, mas também nos ambientes midiáticos, bem como nos diferentes artefatos culturais. Nesse sentido Strobel (2008, p. 61) reflete sobre a história da cultura dos surdos e afirma que existem dentro dela artefatos culturais particulares deste grupo, quais sejam: “a experiência visual, linguística, literatura surda, vida social, esportiva, artes, políticas e outros”. Strobel (2008, p. 22), afirma, ainda, que “é por meio da cultura que um povo se constitui, integra e identifica as pessoas e lhe dá o carimbo de pertencimento, de identidade” e a existência de uma cultura surda ajuda a construir as identidades das pessoas surdas dentro da sociedade. Complementando o pensamento de Strobel, Takahashi (2004, s.p.) afirma que é por meio da comunicação que nós indivíduos expressamos nossa identidade, “opiniões e intenções, e as confrontamos com outros indivíduos oriundos de contexto culturais distintos”. Ainda sobre essa temática Strobel, em sua tese de doutorado, discorre sobre a cultura deste grupo, afirmando que “retrata a vida que os surdos levam, suas conversas diárias, as lições que ensinam entre si, suas artes, seus desempenhos e seus mitos compartilhados, seu jeito de mudar o mundo, de entendê-lo e de viver nele” (Strobel, 2008, p. 59-60).

Diante disso, Geertz (1989, *passim*) compreende que a cultura é compreendida por meio da interpretação de símbolos e significados compartilhados. A arte, incluindo dança, música, pintura e literatura, é uma forma de expressão cultural que contém significados profundos e simbólicos. Ainda segundo o autor, ao analisar essas manifestações artísticas, é possível compreender aspectos fundamentais da cultura

de um povo. Essas manifestações artísticas são fontes de debates e reflexões sobre sua cultura.

Nesse sentido, o *slam poetry* pode ser entendido como uma dessas manifestações artísticas presentes na comunidade surda em que a palavra falada/sinalizada está carregada de símbolos e significados e atua como veículo de identidade, resistência e expressão coletiva.

Para Rezende (2010, p. 75), “o sujeito surdo não possui uma natureza dada que o determine como anormal/deficiente etc.” Ainda para a autora, é através de artefatos culturais, como as piadas surdas, aliadas ao sentimento de pertencimento a um povo, que constroem sua história e cultura. Segundo Macedo, Silva e Alves (2021, p. 05) entre a cultura surda e a arte surda existe a cultura visual “que foi desenvolvida no princípio da existência humana, pois os recursos visuais são tudo o que se possa utilizar para compartilhar algum tipo de ideia através do campo visual”.

Para Conserva, Viveiros e Bezerra (2021, p.115), a construção identitária da pessoa surda tem início a partir dos artefatos culturais surdos, como por exemplo a “literatura visual, a experiência visual, a língua de sinais e outros, com base nos processos de identificação e diferenciação bem como nas mais diversas manifestações culturais surdas”. Ainda na visão dos autores, grupos minoritários como os surdos acabam vivenciando a violência simbólica, que muitas vezes ocasionou o silenciamento de suas vozes.

Além disso, a pesquisadora Érica Alessandra Paiva Rosa acredita que o *slam* e suas características literárias podem ser uma “construtora de pontes que ligam as margens a inúmeros outros espaços, inclusive, aos centros” (Rosa, E., 2024, p.13). A autora defende, ainda, que o “revide discursivo do *slam* o configura como um movimento de perspectiva decolonial no campo literário”. Diante disso, o *slam* vem como um movimento que poderá auxiliar, por meio dos poemas surdos, o enfrentamento da violência simbólica e linguística sofrida por esse grupo. O *slam* é sinônimo de resistência.

2.3.1 Identidade e Resistência

Voz

– Chega!

Desse seu mundinho ridículo de normalidade.

Quem você pensa que é vivendo essa falsa identidade?

Eu sou surda, tenho a minha voz,

Não preciso falar a sua língua pra ter voz!

(Moreira, 2020).

Para existir no mundo como sujeito, é preciso, antes, existir como si mesmo. Embora sejamos socialmente moldados desde o nascimento, nossa essência não se submete a esse processo. A experiência de ser surdo constitui, de forma profunda, quem o sujeito é para si e como se apresenta ao mundo. Destaca-se nessa tese que temos o entendimento de que os surdos são plurais, portanto, são múltiplas suas identidades. Diante disso, o *slam* não pode ser visto como um rótulo para a construção da identidade surda.

Diante disso, Sílvia Andreis Witkoski (2009) apoia-se em Hall (2006) para afirmar que as identidades não são formadas isoladamente. Elas estão ligadas ao conceito de representação, em uma relação de interdependência, pois a construção da identidade depende, em grande parte, de determinadas representações sociais. Ao mesmo tempo, essas representações estão conectadas às identidades sustentadas pelos sujeitos. Para Witkoski, desta forma, identidade e diferença estão intrinsecamente relacionadas às representações sociais.

Diante disso, de acordo com Hall (2006, p. 12-13), à medida que os sistemas de significação e representação cultural se diversificam, os indivíduos passam a se deparar com uma variedade instável e em constante transformação de identidades possíveis, com as quais podem se identificar, ainda que de forma momentânea ou passageira. Outra alegação do autor em relação às identidades é o fato de serem definidas historicamente, e não biologicamente. Diante do exposto, o sociólogo revela que o sujeito assume:

identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (Hall, 2006, p. 12-13).

Isso mostra que a identidade está sempre mudando, sendo construída a partir das experiências e relações que a pessoa vive ao longo do tempo. Hall (2006, p. 14) explica, ainda, que identidade é algo dinâmico e em constante transformação, sendo continuamente moldada pelas formas como somos representados e influenciados pelos sistemas culturais que nos cercam.

Em relação às identidades surdas, as pesquisadoras surdas Perlin e Strobel (2014) afirmam que estas são formadas a partir das representações disponíveis no contexto da cultura surda, sendo configuradas conforme o grau de receptividade e integração cultural adotado pelo indivíduo. Além disso, as autoras relatam que dentro dessa receptividade cultural, também pode surgir uma luta política ou uma consciência crítica, por meio da qual o indivíduo afirma sua identidade e resiste à homogeneização.

Para as autoras, esse processo envolve a defesa contra situações que o fazem se sentir um corpo menos habitável, a sensação de invalidez, a inclusão apenas como pessoa com deficiência e a percepção de inferioridade social (Perlin; Strobel, 2014, p. 77-78).

Complementando esse pensamento, Márcia Vidal Nunes e Marina Gomes Portela discorrem que “os elementos culturais são formados pela mediação simbólica, que possibilita a vida em comum” (Nunes; Portela, 2017, p. 93). Ainda em suas reflexões a respeito do tema, e baseadas nos estudos de Strobel (2008), afirmam que a cultura se manifesta pela linguagem, pelos valores, pela arte e pela organização de grupos, cada um com seus próprios códigos e formas de agir.

Ainda sobre estes elementos culturais, Perlin e Strobel (2014) apontam que esse conceito vai além dos aspectos materiais da cultura, abrangendo também as produções do sujeito, que refletem seu modo particular de ser, perceber, compreender e transformar o mundo (Perlin; Strobel, 2014, p. 26).

Diante do exposto, Strobel (2008) argumenta que a cultura exerce papel fundamental na constituição dos povos, pois é por meio dela que os indivíduos se reconhecem e se integram, consolidando um sentimento de pertencimento e identidade. Nesse sentido, a autora ressalta que a cultura surda é essencial para a formação das identidades das pessoas surdas na sociedade (Strobel, 2008, p. 22).

Isto complementa a ideia de Perlin (2006), que afirma que a cultura surda reúne aspectos fundamentais que a definem e a caracterizam como parte integrante do conjunto de culturas que compõem o cenário da modernidade tardia. Além disso, conforme destaca a autora, os espaços culturais são atravessados por complexas

relações de poder, de modo que cada cultura se configura também como uma instância de autoridade. Nessa perspectiva, as culturas se distinguem entre si pelos discursos que produzem, pelas relações de poder que as atravessam e pelas narrativas que lhes dão forma (Perlin, 2006, p.138).

A autora segue em sua explanação dizendo que não podemos inferir que identidades são homogêneas e fixas, nem que pertençam a apenas a uma cultura. Nesse debate sobre identidade, a autora aponta que precisamos perceber o quão esse tema torna-se complexo e aponta que é fundamental destacar que uma identidade só pode ser compreendida em relação ao seu contexto cultural, ou seja, em sua territorialidade Perlin (2006, p.141).

Conforme aponta Bhabha (1998), na virada do século passado vivemos um “momento de trânsito” — uma condição em que espaço e tempo se entrelaçam para gerar formas complexas de diferença e identidade, atravessando dimensões como passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão — resultando em uma sensação coletiva de desorientação e em um movimento exploratório contínuo (Bhabha, 1998, p. 19).

Skliar (2003) dialoga com Bhabha ao complementar que a "desorientação cultural" e a instabilidade das referências temporais, ao menos das posições que antes eram consideradas definitivas, deram lugar a um

processo de redefinição daquilo que é cultura, em um sentido substantivo quanto epistemológico. Assim a *cultura*, geralmente entendida como sinônimo *cultural nacional*, pode ser mais bem compreendida como uma *cultura transnacional*, porque o discurso sobre ela está arraigados em histórias específicas de deslocamentos culturais e viagens para *fora* – migração, exílio etc. Cada vez mais culturas nacionais estão sendo produzidas, e interpretadas e reescrita desde a perspectiva das minorias; mas a *perspectiva das minorias* não pode ser simplificada, nas palavras de Bhabha, como uma simples proliferação de histórias alternativas dos *excluídos* (Skliar, 2003, p. 60).

Diante do exposto, Bhabha (1998) traz para a discussão a identidade Pós-colonial e a Pós-moderna. Na ótica do sociólogo, as perspectivas no tocante ao pós-colonialismo “emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das ‘minorias’ dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul” (Bhabha, 1998, p. 239). Estas perspectivas, para o autor, servem como “interventoras” ou atuam sobre os discursos ideológicos da modernidade, que procuram impor uma “normalidade” hegemônica sobre processos desiguais de desenvolvimento e as histórias distintas de nações, raças, comunidades e povos.

Além disso, Bhabha também discorre sobre a necessidade de reconstituir o discurso sobre a diferença cultural, que seria algo que demanda mais do que a simples troca de conteúdos e símbolos, já que substituir elementos dentro da mesma estrutura temporal de representação não é suficiente: isso requer uma revisão profunda da temporalidade social, permitindo que novas histórias possam ser construídas, assim como a rearticulação dos signos nos quais as identidades culturais se inscrevem (Bhabha, 1998, p. 240).

Na perspectiva de Bhabha a cultura funciona como uma “estratégia de sobrevivência”, apresentando-se simultaneamente como transnacional e tradutória. Ela é considerada transnacional porque, segundo o autor, os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural (Bhabha, 1998, p. 242). Nesse contexto, o pensamento pós-colonial se opõe à busca por explicações sociais holísticas e exige o reconhecimento de fronteiras culturais e políticas mais complexas, situadas no ponto de interseção dessas esferas frequentemente conflitantes (Bhabha, 1998, p. 242).

Skliar, alinhando-se a Bhabha, entende o “pós” como um tempo paradoxal marcado pelo surgimento de identidades, incorporando posições antes ignoradas ou silenciadas. As identidades contemporâneas se situam no “aqui e agora” e se caracterizam por ambiguidades, estando entre o ser e o não ser, nunca totalmente fixas. Para o autor, o pensamento dominante tenta capturar e controlar as identidades, mas o processo de “estar sendo” revela que estas não são estados essenciais, mas acontecimentos em constante transformação, que fragmentam o sujeito e o obrigam a refletir sobre seu próprio ser mais do que sobre o do outro (Skliar, 2003, p. 46-47).

Por outro lado, Carvalho, Luiz (2011) vê essas diferenças de outra forma. Para o autor, o conceito de “diferença” deve ser compreendido de forma a desconstruir oposições binárias, como “cultura ouvinte” *versus* “cultura surda”, evitando a reificação de construções discursivas frágeis. No campo dos estudos surdos observa-se frequentemente uma apreensão binária desse conceito, em especial entre leitores de Skliar. As reflexões pós-estruturalistas, associadas à microfísica do poder, à desconstrução e aos Estudos Culturais, permitem problematizar tais reduções. Nesse sentido, afirmar que línguas de sinais são “naturais” obscurece o caráter histórico, social, político e cultural de sua constituição, resultado da ação coletiva e simbólica das comunidades surdas. Assim, não se pode essencializar o sujeito surdo como uma

identidade fixa, mas reconhecê-lo como múltiplo e de diferentes contextos e, ao mesmo tempo, cidadão brasileiro com direitos plenos (Carvalho, Luiz, 2011, p. 25-26).

A identidade, conforme discutido ao longo do texto, é um processo dinâmico e em constante transformação, construído a partir de experiências, representações sociais e interações culturais (Hall, 2006). No contexto da comunidade surda, a identidade se fortalece por meio da Libras, da visualidade e de práticas culturais coletivas que geram pertencimento, como o *slam*. Perlin e Strobel (2014) apontam que a identidade surda nasce das representações disponíveis no seio da própria cultura surda, sendo fortalecida à medida que o indivíduo se integra a essa comunidade e reconhece seu valor cultural e linguístico.

Entretanto, Carvalho, Luiz, (2011) chama atenção para a necessidade de evitar uma visão essencialista da identidade surda, defendendo que ela deve ser entendida como múltipla, heterogênea e atravessada por contextos sociais, políticos e históricos. Assim, a identidade surda se constrói na tensão entre reconhecimento, representações e desafios impostos por uma sociedade majoritariamente ouvinte.

A resistência, por sua vez, se manifesta na forma como a comunidade surda utiliza a arte, a língua e os espaços coletivos para enfrentar a marginalização e o silenciamento histórico. O *slam*, especialmente em Libras, emerge como uma promessa potente de resistência cultural, dando visibilidade às vozes surdas e descolonizando narrativas impostas pela sociedade ouvinte (Rosa, E. 2024). Por meio de poemas e performances, os surdos não apenas expressam suas vivências, mas também contestam estigmas, reafirmam sua identidade e reivindicam direitos, criando pontes entre margens e centros.

Essa resistência vai além da esfera artística, alcançando dimensões políticas e sociais, pois, como defendem Strobel (2008) e Rezende (2010), ela é parte de uma luta histórica por reconhecimento e valorização da diferença linguística e cultural. Dessa forma, o *slam* se configura não só como manifestação estética, mas como um gênero em movimento de enfrentamento e transformação social. Ao dizer que o *slam* é um gênero em movimento, estamos o compreendido como multimodal, onde vários elementos o compõem.

3 SLAM COMO GÊNERO MULTIMODAL

São muitas as discussões em torno do *slam*; contudo, como se pode observar, trata-se de um gênero que assume múltiplas formas e faces. O *slam* é oral, performático, semiótico, manifesta-se como videopoesia, entre outras possibilidades expressivas. Diante disso, não pode ser compreendido “apenas” como um gênero literário, uma vez que atravessa e articula diversas modalidades discursivas. Por esse motivo, abre-se essa seção com o objetivo de apresentar o gênero *slam* — e, de modo particular, o *slam* surdo — como um gênero multimodal.

3.1 CARACTERÍSTICA DE UM GÊNERO

Os gêneros, ainda que muitas vezes não sejam percebidos conscientemente, fazem parte do cotidiano social. Eles se manifestam quando deixamos um recado, elaboramos uma lista de compras, lemos uma bula de remédio, enviamos mensagens por aplicativos de celular ou mesmo quando escrevemos uma tese. Essas formas de linguagem se transformam de acordo com as necessidades humanas e com os contextos sociais, assim como o *slam*. Atualmente, por exemplo, a tradicional lista de mercado pode ser elaborada em dispositivos digitais por meio de escrita, ou áudio. Com o advento da tecnologia, os gêneros também passaram por processos de adaptação e reconfiguração. Diante disso, Luiz Antônio Marcuschi (2002) defende que os gêneros textuais:

são fenômenos históricos, profundamente vinculados à vida cultural e social. Fruto de trabalho coletivo, os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa. (...) mesmo apresentando alto poder preditivo e interpretativo das ações humanas em qualquer contexto discursivo, os gêneros não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa. Caracterizam-se como eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos. Surgem emparelhados a necessidades e atividades sócio-culturais, bem como na relação com inovações tecnológicas, o que é facilmente perceptível ao se considerar a quantidade de gêneros textuais hoje existentes em relação a sociedades anteriores à comunicação escrita (Marcuschi, 2002, p. 1).

O autor prossegue em sua reflexão sobre os gêneros e aponta para a realidade contemporânea, afirmando que, na fase atual, marcada pela denominada cultura eletrônica, o computador pessoal e, sobretudo, a *internet*, produziram uma verdadeira “explosão de novos gêneros e novas formas de comunicação, tanto na oralidade quanto na escrita” (Marcuschi, 2002, p. 1). Diante desse cenário, Marcuschi destaca

que os gêneros textuais se incorporam, se situam e se organizam funcionalmente nas culturas em que se desenvolvem, revelando sua profunda vinculação com os contextos socioculturais e tecnológicos.

Nesse sentido, o *slam* dialoga diretamente com o pensamento de Marcuschi no que se refere ao seu pertencimento e à sua configuração como gênero. Atualmente, o *slam* encontra-se fortemente vinculado às plataformas digitais. Após a pandemia da Covid-19, esse gênero passou a ocorrer de forma predominantemente virtual, processo que contribuiu para sua estabilização no campo tecnológico. Mesmo com o retorno das atividades presenciais, esse legado digital permanece, especialmente para a comunidade surda, na qual o *slam* digital se revela fundamental, uma vez que é por meio dele que se tornam possíveis o registro, a circulação e a preservação dessas práticas poéticas.

Sobre esse aspecto, Marcuschi (2002, p. 11) adverte que não se deve adotar uma visão ingênua dos gêneros, compreendendo-os como “entidades naturais como as borboletas, as pedras, os rios e as estrelas”. Para o autor, os gêneros são “artefatos culturais construídos historicamente pelo ser humano”, produzidos nas relações sociais e moldados pelas práticas culturais. Nessa perspectiva, o *slam* surdo pode ser compreendido como um artefato cultural que emerge da oralidade, constitui-se como gênero oral e, ao adentrar a comunidade surda, se reorganiza para atender às suas necessidades comunicativas, culturais e identitárias.

Marcuschi ainda ressalta que os gêneros não podem ser definidos a partir de propriedades fixas, necessárias e suficientes, pois um gênero pode perder determinadas características e, ainda assim, continuar sendo reconhecido como tal. Assim, o *slam* — e, de modo particular, o *slam* surdo — evidencia essa natureza dinâmica e histórica dos gêneros, configurando-se como uma prática discursiva multimodal, socialmente situada e culturalmente construída, que se adapta aos contextos tecnológicos e às demandas da comunidade surda, afirmando-se como um gênero legítimo de expressão, resistência, memória e produção de sentidos no espaço educacional, cultural e político.

Nessa direção, Travaglia *et al.* (2013, p. 18) afirmam que “no funcionamento dos gêneros dentro das comunidades discursivas ou esferas de atividade humana há gêneros que são escritos para serem oralizados”. Ainda de acordo os autores, o “gênero oral não pode ser visto como a fala, porque esta é a própria língua usada oralmente”, mas deve ser relacionado, por exemplo, a uma conferência ou ainda a

uma comunicação científica que pode ter uma versão escrita, mas foi produzida para ser realizada oralmente (Travaglia *et al*, 2013, p. 18).

Para Mikhail Bakhtin (2011), o gênero conceitua a realidade, porque está ligado à maneira como o mundo é apresentado através da linguagem. Para o autor, os gêneros discursivos, tanto orais como escritos, proporcionam-nos um rico repertório, pois emanam das mais variadas esferas da atividade humana. Na ótica de Bakhtin, cada enunciado é particular e individual, porém elabora, em cada campo da língua em que é utilizado, tipos relativamente estáveis de enunciados, que são denominados de “gêneros do discurso”. Para José Luiz Fiorin (2006, p. 69), “os gêneros estão sempre vinculados a um domínio da atividade humana, refletindo suas condições específicas e suas finalidades”. Ainda para o autor, os gêneros estão em constante mudanças e em alguns casos desaparecem e outros vão surgindo - e esses novos gêneros proporcionam novos jeitos de ver a realidade, o que proporciona a “aprendizagem dos modos sociais de dizer os gêneros”.

Bakhtin, na obra *Os gêneros do discurso* (2016), relata que essa habilidade não necessariamente implica que o sujeito tenha pobreza vocabular: tudo se resume no fato do não domínio de repertório dos gêneros da conversa. Ainda para o autor, quanto mais dominamos os gêneros, mais desenvoltura e nitidez teremos. Sobre isso destacamos que o *slam* é um gênero novo, oriundo de outras comunidades e de outras culturas que não a surda, mas que vem ocupando espaço nessa comunidade mesmo sendo um gênero de expressividade oral, nos faz refletir sobre o trabalho de Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (2011), em que discorre sobre a linguagem como fenômeno social e cultural, onde a comunicação verbal promove a interação entre indivíduos em um determinado contexto social.

Nesse sentido, Bakhtin afirma ainda que dentro dessa criação verbal está, inclusive, a literatura, que é, segundo o autor, um diálogo entre diferentes perspectivas de um determinado contexto social e histórico. Para ele, os gêneros discursivos não são rígidos, mas suscetíveis às transformações geradas pela interação dos sujeitos:

os gêneros discursivos] refletem de modo mais imediato, preciso e flexível todas as mudanças que transcorrem na vida social. Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem (Bakhtin, 2011, p. 268).

Nessa esteira, essa abordagem influenciou profundamente os estudos literários, linguísticos e culturais, oferecendo uma perspectiva enriquecedora sobre

como compreender e analisar a linguagem e a criação verbal — e isso é visível especialmente na produção em Libras, como o *slam* surdo, em que acontece a interação entre indivíduos. Nessa ótica Sanchez (2023) alega que o *slam* é um gênero que se estrutura em uma “poética baseada na oralidade”:

composto por discurso informal, aproximando-se de um diálogo com o público. Quanto aos aspectos sonoros, há nos textos uma musicalidade e ritmo, aliada à voz que oscila a tonalidade dando ênfase ao que consideram relevante para impactar a plateia. o movimento corporal também ganha espaço na performance estruturada (Sanchez, 2023, p. 81).

Para Souza, Azevedo e Albuquerque (2022), existe a necessidade de compreensão no sentido de que “discursos surgem para atender determinadas condições de produção para gerar efeitos de sentido, de acordo com a formação ideológica. Ainda para os autores a poesia *slam* é vista como:

um acontecimento discursivo (uma vez que há uma bifurcação entre uma memória e um novo evento) da poesia oral que cresce no mundo contemporâneo como novo fenômeno, já que há uma necessidade pelo contexto sócio-histórico de um discurso que “grite”, denunciando e resistindo a conflitos sociais que perduram e ecoam há séculos e, assim, refuta sentidos petrificados pela ideologia de opressão e exclusão social (Souza; Azevedo e Albuquerque, 2022, p. 61).

Para os pesquisadores, as condições de produção na atualidade brasileira fazem com que apareça, “os discursos de resistência” que segundo eles ocorrem em todas as áreas do conhecimento. Nas áreas das artes e da literatura emerge o gênero o *slam*, que reflete muito bem isso (Souza; Azevedo e Albuquerque, 2022, p. 62). Os autores discorrem, ainda, sobre a poesia *slam* ter surgido como o “grito” de resistência de poetas, e que se trata de um gênero discursivo da oralidade. Nesse âmbito Sutton-Spence (2006) assinala que o ato de fazer uso das línguas de sinais em um gênero poético pode ser considerado como um feito de *empoderamento* para pessoas surdas.

Posto isso, Helen Gregory (2009) salienta que o *slam*, ao invés de ser um gênero homogêneo, acaba assumindo “formas distintas em cada novo contexto para o qual é trazido, pois é reconstruída de acordo com os estilos, tradições, convenções e preocupações locais” (Gregory, 2009, p. 32). Perante o exposto, Travaglia et al. (2017) concebem que os gêneros:

são instrumentos, cuja apropriação leva os sujeitos a desenvolverem capacidades e competências individuais correspondentes aos gêneros. Tais capacidades e competências são capacidades e competências linguísticas e discursivas de construção e de escolha do gênero apropriado para a ação em dada situação social localizada (Travaglia et al., 2017, p. 15).

Outro aspecto sobre os gêneros, pontuado pelos autores (2017, p. 16), refere-se ao gênero oral. Para que um gênero seja considerado oral, é necessário que ele tenha “como suporte a voz humana” e que tenha sido produzido por determinada comunidade para ter uma realização oral. Os autores ainda complementam que um artigo científico, por mais que seja lido em voz alta, não se configura como um gênero oral, pois sua produção não está vinculada à oralidade. Portanto, o “suporte do gênero oral não pode ser visto como a fala, porque esta é a própria língua usada oralmente” (Travaglia et al., 2017, p. 18). Na interpretação dos autores, os gêneros conhecidos como orais são construídos com a língua falada, e desse modo apresentam:

características dessa que podem ser específicas de um gênero ou meramente da língua falada e comuns a todos os gêneros orais. Portanto, podem ser considerados gêneros orais aqueles que têm uma versão escrita, mas que têm uma realização prioritariamente oral, usando a voz como suporte. Estariam neste caso, entre outros, gêneros tais como: conferências, representação de peças teatrais, telenovelas e filmes que têm um roteiro ou script, as notícias faladas em telejornais e no rádio que geralmente estão previamente redigidas, recontos, etc. (Travaglia et al., 2017, p. 18).

Os autores indicam também o gênero oral abrange outras práticas discursivas, que atravessam tanto a esfera do entretenimento quanto a literária, como cantiga de roda, piada, anedota (é diferente de piada):

peça de teatro (representação), parlenda, conto, comédia stand up, esquete, repente (improviso cantado ou recitado), bingo (o cantar as pedras, prêmios e vencedores), filme, narração esportiva radiofônica/televisada (de jogos, corridas, etc), telenovela, adivinhação/adivinha, desafio, locução de rodeio, música (a letra da música que só existe como música quando cantada. Fora disso tem-se um poema), entrevistas com celebridades, etc. (Travaglia et al., 2017, p. 19-20).

Como podemos observar, os gêneros são construídos e modificados de acordo com as necessidades dos grupos sociais. Diante dessa observação, o gênero *slam* também vem se transformando para servir à comunidade que faz uso dele. Com isso, afirmamos que, ao migrar para a comunidade surda, ele não perde sua essência original, que o constituiu, mas passa a incorporar elementos da cultura e das vivências

desse grupo. Ainda no tocante aos gêneros orais, os autores inserem na discussão o que denominam de “a composição dos corpora”, explicando que, para as pesquisas

sobre os gêneros orais, por força da característica dos gêneros, os corpora devem ser constituídos por gravações dos mesmos em áudio ou áudio e vídeo, conforme o gênero em questão, feitas pelos pesquisadores ou tomadas de fontes em que estas gravações estiverem disponíveis, como sites diversos, CDs entre outros. De acordo com a necessidade para a observação de determinadas características os exemplares dos gêneros precisam ser transcritos no todo ou em parte (Travaglia et al., 2017, p. 21-22).

O gênero *slam* surdo, como já mencionado, ganha maior notoriedade social após a pandemia, especialmente porque passa a adquirir visibilidade nas telas e nas plataformas digitais. Ele, portanto, como indicam Travaglia et al. (2017), passa a integrar a “composição dos corpora”, uma vez que suas produções ficam registradas nas plataformas digitais para futuras visualizações e análises.

Ressaltamos, ainda, que, ao mencionar o *slam* surdo, é fundamental compreender a língua utilizada pelos surdos para “poemar”, reconhecendo que a Libras é uma língua visual e que o corpo do *slammer* também constitui parte dessa “escrita”, desse gênero por ele produzido. Ao analisar um poema surdo, sem o acesso à dimensão visual da performance, não há compreensão plena do enunciado poético, pois é justamente nessa visualidade corporal, espacial e expressiva que o sentido se constrói.

Sobre esse aspecto, Zumthor (2012) discorre sobre a relação entre o corpo físico e o texto, afirmando que “é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão” (Zumthor, 2012, p. 14). O autor complementa, em seu entendimento, que:

o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior.” (Zumthor, 2012, p. 14).

Zumthor segue afirmando que o corpo físico, compreendido como um conjunto de “tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo”, vai além dessa dimensão biológica, pois também sofre as “pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro” (Zumthor, 2012, p. 14–15). Contudo, acabamos nos esforçando menos para apreendê-lo em sua totalidade do que para escutá-lo, sobretudo no nível do texto e da percepção cotidiana.

Ao falarmos em gênero, e especificamente em gênero oral, torna-se crucial abordar a importância que a oralidade assume na cultura africana. Segundo Eudaldo Francisco dos Santos Filho e Janaína Bastos Alves (2017), o valor da oralidade:

por parte dos africanos revela uma sabedoria humana que prioriza o indivíduo em seu potencial físico e integral. Ou seja, vai além da capacidade de um órgão físico fonador, mas permeia valores morais, tem sentido também com a consciência e a responsabilidade humana. Os registros publicados pela fala dependem diretamente da memória, da capacidade cerebral tida como uma “biblioteca” que arquiva acontecimentos e permite acesso a qualquer instante (Santos Filho; Alves, 2017, p. 58).

Desse modo, os autores afirmam que “tudo o que foi vivido fica arquivado nas mentes dos africanos e a melhor forma de transmissão é a oral”. Ao arquivar essa vivência, ela também “carrega consigo as emoções, o gestual e as expressões corporais, sendo esses elementos indispensáveis no ato de falar” (Santos Filho; Alves, 2017, p. 58).

Os autores reconhecem ainda que a escrita, ao longo do tempo, passa a integrar a cultura como forma de registro; contudo, a oralidade e a contação de histórias permanecem como dimensões ancestrais, constitutivas do próprio ser do sujeito.

Os gêneros orais assumem centralidade na sociedade, pois é por meio deles que os sujeitos narram suas histórias e constroem seus próprios pontos de vista, historicamente silenciados pelas narrativas coloniais. Assim como ocorre com os povos originários do Brasil, que preservam suas culturas orais, esses grupos também assumem seu protagonismo ao narrar sua existência e ancestralidade por meio da língua escrita, do vídeo, da oralidade e da poesia, alcançando inclusive expressões contemporâneas como o rap e o *slam*. Essas produções, materializadas em videopoemas, encontram-se hoje nas plataformas digitais, ampliando sua circulação e visibilidade.

Os gêneros orais e textuais assumem centralidade na sociedade, pois é por meio deles que os sujeitos narram suas histórias e constroem seus próprios pontos de vista, historicamente silenciados pelas narrativas coloniais. Assim como ocorre com os povos originários do Brasil, que preservam suas culturas orais, esses grupos também assumem seu protagonismo ao narrar sua existência e ancestralidade por meio da língua escrita, do vídeo, da oralidade e da poesia, alcançando inclusive expressões contemporâneas como o rap e o *slam*. Essas produções, materializadas

em videopoemas, encontram-se hoje nas plataformas digitais, ampliando sua circulação e visibilidade.

Diante do exposto, Rojo e Barbosa (2015) propõem uma concepção de gênero que abarca todas as modalidades semióticas, denominando-os de gêneros multimodais. Fazem parte dessa nova maneira de ver os gêneros, a mídia digital e todas as modalidades:

e semioses — língua oral e escrita (verbal), linguagem corporal (gestualidade, danças, performances, vestimentas), áudio (música e outros sons não verbais) e imagens estáticas e em movimento — podem entrar na composição e frequentemente encontram-se hiperlinkadas, ou seja, em hipermídia (Rojo; Barbosa, 2015, p. 111-112).

Ao abordar a temática no campo da literatura, Rojo (2020, p. 101) discute a literatura digital, destacando gêneros como a poesia hipertextual (ou ciberpoesia) e a prosa digital. A autora enfatiza a importância de inserir essas produções no debate educacional, sugerindo, por exemplo, o trabalho com hipercontos em sala de aula. Nesse contexto, retoma a reflexão de Spalding (2010), que adverte que, apesar das múltiplas possibilidades oferecidas pelo ambiente virtual — como o uso de recursos multimídia, hiperlinks, interatividade e a ruptura da linearidade —, o elemento central da literatura digital deve permanecer sendo o texto escrito, de modo a preservar seu caráter literário.

Na obra *Multiletramentos na escola*, Rojo e Moura (2009, p. 102), situam como objetivo principal a abordagem dos gêneros digitais tanto no âmbito da prática pedagógica quanto na ampliação das possibilidades de leitura e produção por estudantes do ensino médio. No que se refere à recepção, os autores propõem a exploração da natureza multissemiótica do hiperconto, entendendo que a compreensão desses aspectos pode estimular o interesse dos alunos e favorecer sua interação com o gênero, contribuindo também para sua produção.

Diante disso, no contexto escolar, torna-se fundamental que os professores partam dos letramentos já construídos pelos alunos, sem desvalorizá-los, promovendo sua ampliação a partir do contato com novas práticas e linguagens. Nesse sentido, Rojo e Moura (2009, p. 102) defendem a perspectiva dos multiletramentos, que pressupõe o reconhecimento dos letramentos das culturas locais e sua articulação com aqueles socialmente valorizados em esferas mais amplas. Tal abordagem

contribui para preparar os estudantes tanto para a recepção quanto para a apreciação e produção de hipercontos multissemióticos.

Embora os autores apresentem uma proposta de sequência didática voltada ao hiperconto, entende-se que esse modelo não se aplica integralmente ao trabalho com o *slam* surdo ou ouvinte em sala de aula. Isso se deve às especificidades desse gênero, marcado pela oralidade, pela performance e pela diversidade de experiências que o constituem. Nesse sentido, a proposta desenvolvida nesta pesquisa orienta-se pela perspectiva da interseccionalidade, buscando considerar os diferentes marcadores sociais que atravessam as produções e os sujeitos envolvidos.

Segundo Dayane N. Conceição de Assis (2019), o conceito de interseccionalidade foi sistematizado pela feminista norte-americana Kimberlé Crenshaw, sendo apresentado inicialmente em 1989, no artigo *Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas* em que a autora discute a articulação entre raça e gênero no campo jurídico. Posteriormente, em 1991, Crenshaw retoma e aprofunda o conceito em *Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres de cor* ao analisar a posição interseccional das mulheres negras e os processos de marginalização estrutural que as atravessam. Assis (2019) ressalta que a interseccionalidade emerge no âmbito das ciências jurídicas, área de formação de Crenshaw, e se consolida como um paradigma teórico-metodológico da tradição feminista negra, ao evidenciar como racismo, sexismo e outras formas de violência se sobrepõem e produzem desigualdades específicas.

No campo educacional, a autora aponta que essa abordagem pode contribuir tanto para a identificação de fragilidades estruturais quanto para a proposição de ações voltadas à redução das desigualdades e ao respeito às diferenças. Além disso, ao discutir o conceito de lugar de fala, destaca a relevância da análise do discurso para compreender os enunciados a partir de suas condições de produção. Nesse sentido, reforça-se que as perspectivas enunciativas mobilizadas nesta tese partem do lugar de uma mulher branca e ouvinte, o que implica reconhecer os atravessamentos e limites dessa posição na construção das análises.

Nesse viés, Rojo e Barbosa (2015) afirmam que a vida social não se constitui apenas por pessoas, objetos ou pelas ideias que formulamos sobre eles, mas, sobretudo, pelas ações e atividades que desenvolvemos em relação a esses elementos. Tais ações são simultaneamente objetivas e subjetivas, envolvendo

dimensões sensíveis da experiência humana. Ao dialogarem com Marx, nas Teses sobre Feuerbach, as autoras retomam o conceito de práxis para designar essas ações transformadoras, destacando que a vida social é essencialmente prática e que os questionamentos teóricos encontram sua resolução na ação humana concreta. Nessa perspectiva, Rojo e Barbosa (2015) também mobilizam Konder (2003), que compreende as práticas sociais como ações racionais atravessadas por responsabilidade e ética, nas quais teoria e prática se articulam de forma indissociável, uma vez que toda ação demanda fundamentação e justificativa consciente.

A partir desse entendimento, Rojo e Barbosa (2015) defendem a existência de uma estreita relação entre práticas sociais, interações verbais, gêneros discursivos e esferas de atividade. Cada esfera social, ao mesmo tempo em que produz, também é produzida por determinados modos de interação, o que permite compreendê-las como campos de comunicação. Nesses campos, circulam gêneros que refletem e refratam as condições sociais, os interesses e as finalidades específicas de cada contexto, ao mesmo tempo em que estabilizam formas de discurso que tornam possível o funcionamento dessas práticas.

A próxima subseção da pesquisa volta-se à análise do *slam* e do *slam* surdo a partir das perspectivas da multimodalidade, considerando as múltiplas semioses que constituem essas práticas, como a oralidade, a gestualidade, a visualidade e a performance. Busca-se, assim, compreender como esses elementos se articulam na produção de sentidos, especialmente no caso do *slam* surdo, em que a centralidade da língua de sinais potencializa dimensões visuais e corporais da expressão poética.

3.2 CARACTERÍSTICAS DO GÊNERO MULTIMODAL E *SLAM* MULTIMODAL DECOLONIAL

Diante dessas considerações sobre o *slam* como prática de resistência e expressão situada, é possível avançar para a análise das características que configuram o gênero enquanto fenômeno multimodal.

Para Simony Alves de Oliveira (2022, p. 29-30) o *Poetry Slam* “é espaço onde a voz pode ser ouvida” e cria oportunidades para que grupos socialmente marginalizados expressem suas vozes por meio de poemas autorais, contribuindo para tornar a poesia mais acessível. A autora complementa, ainda, que o *Poetry Slam*:

diz respeito às batalhas de poesia, a uma competição, a um espaço para livre expressão, à ágora, a uma forma de entretenimento, a um acontecimento poético, a um movimento social, cultural e artístico celebrado em comunidades, a um evento de poesia (Oliveira, S., 2022, p. 29).

A autora ressalta, ainda, que o *slam* não deve ser compreendido como uma categoria fixa ou unívoca, seja enquanto conceito, seja como representação restrita a um sujeito ou grupo específico — trata-se de uma prática que transcende definições fechadas, articulando-se com a cultura hip-hop, que o antecede historicamente e fornece parte de suas bases estéticas e políticas. Nesse sentido, o *Poetry Slam* consolida-se como uma manifestação cultural que tensiona e ressignifica o espaço público, transformando-o em território de expressão, resistência e visibilidade, ao mesmo tempo em que se constitui como um estilo de vida que mobiliza identidades, narrativas e pertencimentos coletivos (Oliveira, S., 2022, p. 29). O *Poetry Slam* surge, de acordo com Oliveira, do encontro com as culturas hip-hop e rap, que trazem ritmo e cadência à poesia falada. Essa conexão permite que o *slam* incorpore características do rap e se fortaleça como uma prática cultural baseada em batalhas de poesia, unindo expressão artística e participação social.

A autora também descreve o *slam* como um “movimento dos corpos”, uma vez que tanto os *slammers* quanto o público realizam deslocamentos — desde a saída de suas casas até os espaços públicos onde ocorrem os eventos, e do próprio contexto de batalha, que transforma o *slam* em mais do que um simples evento de poesia, tornando-o também uma arena competitiva. Para ela, esse movimento não se limita ao físico, mas representa uma ação em direção à evolução do pensamento artístico, histórico e filosófico, contribuindo para a constante transformação do mundo. Além disso, Oliveira destaca que, no *slam*, questões identitárias e sociais costumam ser temas centrais, tanto nos poemas apresentados quanto nos debates que eles provocam. Isso porque o *slam* se posiciona como uma forma de resistência frente às tentativas de dominação exercidas por diferentes tipos de poder — social, cultural, linguístico, entre outros (Oliveira, S., 2022, p. 30).

Ainda para Oliveira, S. (2022, p.31), os grupos que praticam o *slam* formam, de fato, uma comunidade, que apresenta uma identidade própria e, geralmente, um espaço físico que a representa. A autora explica que a identidade dessa comunidade vai além de um objetivo ou problema em comum, sendo composta por elementos como: o “grito” característico de cada grupo, as temáticas centrais trabalhadas, os

locais onde as batalhas ocorrem, a configuração geográfica da comunidade, as interações presenciais entre seus membros, as músicas utilizadas nas batalhas, bem como as entonações e gestos recorrentes durante as performances. Dessa forma, tanto a identidade quanto o espaço físico-geográfico são constitutivos dessa comunidade de *slam*, estabelecendo uma relação dialógica, em que a identidade influencia o espaço e, simultaneamente, é moldada por ele.

Perante o exposto, percebe-se que os espaços ocupados pelo *slam* são definidos por uma escolha ideológica. Oliveira, S. (2022, p. 25) ressalta, ainda, que existe uma “relação dialógica entre eu-poeta e outro-público”, na qual ocorre uma aproximação entre suas identidades. A partir dessa ideia, pode-se compreender que a escolha de um espaço específico está ligada ao público que se deseja alcançar, sendo esse processo parte constitutiva da identidade da comunidade de *slam*.

Sob essa perspectiva, recorremos a Bakhtin (2016) para refletir sobre a noção de responsabilidade “responsiva-discursiva”. Segundo o autor, ao nos inserirmos em uma arena discursiva — como ocorre no *slam*, por exemplo —, mobilizamos todos os nossos recursos discursivos com a finalidade de sermos compreendidos naquele contexto. Em *Estética da criação verbal* (2011), Bakhtin destaca que, no processo dialógico, todo enunciado é, ao mesmo tempo, ativo e responsivo, pois carrega uma atitude responsiva ativa. Nessa dinâmica, o enunciador manifesta seu ponto de vista, seus valores e posições discursivas, adequando sua fala ao interlocutor.

Assim, podemos afirmar que os sujeitos envolvidos na prática do *slam* - sejam poetas, jurados ou ouvintes — participam intensamente dessa arena discursiva, atribuindo, cada um à sua maneira, valorações e posicionamentos próprios. Os jurados avaliam, os *slammers* utilizam seu repertório discursivo para expressar-se, e o público reage, aprovando ou rejeitando as performances. Todos esses sujeitos estão impregnados de uma atitude responsiva, assumindo simultaneamente uma “posição responsiva ativa”, seja de concordância ou discordância, parcial ou total (Bakhtin, 2016, p. 24–25).

Para o autor, essa postura responsiva é construída ao longo do processo de escuta e compreensão, integrando-se ao nosso próprio processo de formação enquanto sujeitos dialógicos inseridos nas interações sociais:

(...) essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenda de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (Bakhtin, 2016, p. 25).

Bakhtin (2016, p. 12) explica que os enunciados expressam as condições e finalidades próprias de cada campo de comunicação, não apenas pelo conteúdo temático e pelo estilo linguístico — resultante da escolha de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais —, mas principalmente por sua forma composicional. Esses três elementos — tema, estilo e construção — estão intimamente relacionados dentro do enunciado e são determinados pelas particularidades de cada esfera comunicativa. Dessa forma, cada campo de uso da língua desenvolve tipos relativamente estáveis de enunciados, que Bakhtin denomina gêneros do discurso.

Segundo Roxane Rojo (2006, p. 21), os gêneros discursivos já estão presentes em nosso cotidiano e são facilmente reconhecidos, tanto pela forma de composição dos textos que os representam quanto pelos temas, funções e estilos de linguagem que possibilitam. Para a autora, são os textos vinculados a um gênero que permitem a circulação dos discursos em determinados campos ou esferas sociais. Nesse sentido, por exemplo, as notícias, editoriais e comentários veiculam as posições próprias da mídia jornalística, da mesma forma que os textos poéticos — como o *slam* — cumprem esse papel em outros contextos.

Retomando os elementos propostos por Bakhtin — forma composicional, tema e estilo — Rojo reforça que eles não devem ser entendidos de maneira isolada, já que o tema de um texto só se realiza a partir de um estilo e de uma forma de composição específica. O tema, portanto, não deve ser visto apenas como assunto ou conteúdo principal, mas como a perspectiva valorativa atribuída pelo locutor no momento de sua produção. Essa valorização dá ao texto um caráter único, provocando o público em torno de questões sociais relevantes, como política, religião e racismo, que frequentemente aparecem nas performances de *slam*. É por meio do tema que a ideologia circula.

Rojo também ressalta que a forma composicional e o estilo servem para dar corpo ao tema. No caso do *slam*, a performance do poeta soma-se ao conteúdo, acrescentando expressões corporais e recursos vocais que intensificam a mensagem. O estilo, nesse contexto, se expressa nas escolhas linguísticas — vocabulário,

sintaxe, registro formal ou informal — que revelam a intenção enunciativa do autor. Já a forma composicional diz respeito à organização global do texto, incluindo coerência, coesão e progressão temática.

Por fim, Bakhtin (2016) lembra que a diversidade dos gêneros discursivos é infinita, pois reflete a multiplicidade das atividades humanas. Cada campo de uso da linguagem desenvolve repertórios próprios de enunciados relativamente estáveis, que chamamos de gêneros do discurso. Ainda assim, cada enunciado individual é único, e há uma heterogeneidade constante entre os gêneros, sejam eles orais ou escritos.

Diante desse contexto, ressalta-se a relevância dos gêneros discursivos. Conforme Lucas Maciel (2022), na perspectiva bakhtiniana, os gêneros discursivos desempenham o papel de integrar a comunicação humana e estão inseridos nas relações sociais, sendo, portanto, um fenômeno da própria vida e não apenas um aspecto do texto em si. Além disso, permitem que indivíduos reais se expressem em situações reais de interação. O autor também enfatiza que, atualmente, é fundamental compreender que os gêneros ultrapassam as fronteiras do oral e do escrito, uma vez que convivemos com novas formas textuais presentes nas mídias sociais e digitais. Nesse sentido, entramos em contato com os gêneros multimodais e digitais, que combinam elementos de fala, imagem e texto.

De acordo com Roxane Rojo (s.d.), estamos constantemente cercados por textos, que servem como meio principal de comunicação nas diversas esferas e atividades do nosso dia a dia — seja em casa, no trabalho, nos estudos ou ao buscarmos informações por meio do jornalismo. Segundo a autora, é ao consumir, apreciar e desfrutar de obras de arte e momentos de entretenimento que produzimos e expressamos nossos próprios textos, sejam eles orais, escritos ou multimodais. Diante disso, Rojo salienta que:

Os gêneros de discurso nos servem nesses momentos, pois são as formas de dizer mais ou menos estáveis em nossa sociedade. Todos os cidadãos sabem o que são e reconhecem notícias, anúncios, bulas de remédio, cheques, livros didáticos, bilhetes etc (Rojo, s.d.).

A autora ressalta a importância de se trabalhar com textos orais, escritos e multimodais voltados à compreensão e à produção enquanto exemplares de gêneros discursivos, de modo a promover o desenvolvimento dos letramentos. A autora enfatiza que a prioridade deve estar nos temas que se manifestam por meio dos

processos estilísticos e composicionais, em vez de tratar os textos apenas como gêneros textuais, focando exclusivamente em sua forma e estilo.

Diante do exposto, Elisa da Silva Ribeiro Santos (2024, p. 18) destaca que uma das formas de compreender e trabalhar o estilo poético do *slam* é criar espaço para explorar o modo como a oralidade e a performance se entrelaçam com a poesia escrita, e assim, observa-se que o *slam* constitui uma forma de expressão simultaneamente contemporânea e enraizada em tradições antigas. Nesse contexto, há a presença de múltiplas vozes na poesia *slam*. Conforme aponta Bakhtin (2018, p. 2), todo enunciado é internamente dialogizado, pois resulta do constante entrecruzamento de vozes sociais. Essa perspectiva é essencial para a compreensão do discurso, uma vez que revela a dinâmica entre as vozes individuais e coletivas que conferem vitalidade à língua, além de mostrar que ela deve ser analisada a partir das marcas contextuais e históricas que permitem a coexistência de diferentes discursos.

Neste viés, Natália Felix *et al.* (2020, p. 210) afirmam que nas rodas de *slam* os poetas fazem uso de elementos de performance, semelhantes a uma representação teatral e que tal performance serve para abordarem e tratarem de temáticas:

ligadas ao cotidiano dos jovens de periferia – em especial, os negros, atraírem a atenção dos ouvintes. A oralidade remete à ideia de memória coletiva, de saber compartilhado, nascido a partir da pluralidade de vozes e vivências. Ao mesmo tempo, o *slam* não descarta a modalidade escrita, mas busca na fala um modo de aproximar a plateia das reivindicações e angústias dos poetas (Felix *et al.*, 2020, p. 210).

Diante de tal exposição podemos inferir que a poesia *slam* emerge de diversas vozes, culturas e ancestralidades, e por esse motivo carrega uma pluralidade de vozes, uma polifonia. Bakhtin (2018) revela que a polifonia emerge do romance polifônico desenvolvido por Dostoiévski. Segundo o autor, “dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são em realidade não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (Bakhtin 2018, p. 3). Corroborando o autor, Lucas Maciel (2016, p. 594) expõe que existem três aspectos relacionados à polifonia dentro das discussões bakhtinianas. A primeira refere-se à amplitude do diálogo, manifestada nas interações entre personagens e narrador. A segunda diz respeito às relações entre o diálogo interior, os diálogos expressos na composição e o diálogo em sentido amplo. Já a terceira trata da inconclusibilidade, isto é, do diálogo que permanece aberto. Segundo Maciel (2016, p. 586), a diferença entre dialogismo e polifonia está no fato de que o dialogismo se

vincula principalmente ao campo das ideias, enquanto a polifonia se relaciona mais à forma, estando presente apenas em determinados textos e enunciados.

Segundo Bakhtin (2016), os gêneros não são fixos nem imutáveis, pois a língua, por sua natureza dinâmica e dialógica, está em constante transformação — fazendo com que alguns gêneros deixem de ser utilizados enquanto novos gêneros discursivos surgem.

Para Fiorin (2020, p. 72), os gêneros estão em contínua modificação. O autor afirma que cada gênero passa por constantes transformações e ampliações em seu repertório, acompanhando o desenvolvimento e a crescente complexidade das esferas de atividade humana. Desse modo, alguns gêneros tendem a desaparecer, enquanto outros surgem ou adquirem novos significados. Nessa perspectiva, o gênero *slam* se destaca como uma forma recente que se transformou ao incorporar as vozes dos poetas, consolidando-se como um gênero em circulação na sociedade contemporânea.

Conforme destaca Filgueiras (2025), Bakhtin compreende que os gêneros discursivos possuem uma natureza essencialmente dialógica, sendo constituídos de acordo com finalidades comunicativas específicas que variam conforme a esfera de circulação, o contexto histórico, o suporte utilizado, o espaço e a mobilidade desses gêneros. Além disso, Para Bakhtin (2016, p. 15), os gêneros discursivos podem ser classificados em primários e secundários. Os gêneros primários se manifestam em enunciados simples e espontâneos, típicos da comunicação cotidiana, como bilhetes ou conversas informais. Já os gêneros secundários correspondem a produções discursivas mais complexas e estruturadas, próprias de contextos culturais e ideológicos mais elaborados, como romances, trabalhos científicos e peças teatrais. Ainda para o autor, os gêneros discursivos primários mantêm uma relação direta e imediata com a realidade concreta, estando profundamente ligados ao contexto temporal e espacial em que ocorrem. Em contrapartida, os gêneros secundários apresentam um distanciamento maior dessa realidade imediata, desenvolvendo-se em esferas comunicativas mais elaboradas e mediadas.

O *slam poetry* é considerado um gênero discursivo secundário porque se trata de uma produção discursiva complexa e culturalmente elaborada, distinta da comunicação cotidiana dos gêneros primários. Embora mantenha raízes na oralidade e na espontaneidade, o *slam* é uma forma planejada, performática e mediada, que ocorre em contextos artísticos e ideológicos específicos, como competições e eventos

culturais. Nessa esfera, ele reelabora gêneros primários, transformando a fala comum em expressão estética, política e social, o que o insere nas esferas comunicativas mais elaboradas descritas por Bakhtin (2016).

Diante da compreensão apresentada por Bakhtin sobre a complexidade de se discutir os gêneros discursivos, é importante reconhecer que eles estão em constante transformação, já que os enunciados não são fixos, mas se hibridizam e se modificam continuamente, especialmente com o surgimento das multimodalidades, que ampliam as formas de produção e circulação do discurso.

Perante o exposto, Fiorin revela que com o aparecimento da *internet* novos gêneros formam surgindo, como o *chat*, o *blog*, o *e-mail* etc. Ainda segundo o autor, a “epopeia desaparece e dá lugar a novos gêneros” (Fiorin, 2006, p. 73). Corroborando o autor, Rojo e Barbosa (2015, p. 7) argumentam que “a integração de semioses, o hipertexto, a garantia de um espaço para autoria e para interação, a circulação de discursos polifônicos nem mesmo ciberespaço, com a distância de um clique, desenham novas práticas de letramento na hipermídia”. As autoras alertam, no entanto, que a mudança na percepção dos letramentos não ocorre única e exclusivamente por causa das tecnologias, mas sim se relaciona com a mentalidade que poderá ou não ser praticada pelo meio destes aparatos tecnológicos. Rojo e Barbosa defende também que se os textos mudaram e se apresentam diferentes na contemporaneidade é exigido que a leitura e produção deles acompanhe esse movimento. A autora destaca, ainda, que pelo fato de estarmos em mundo globalizado e concomitantemente em meio a muitas culturas híbridas não devemos ter uma visão única de letramento.

Conforme destaca André Effgen de Aguiar (2024, p. 533), vivemos na era da digitalidade, em que os textos se tornam cada vez mais digitais, multimodais e colaborativos, integrando diferentes linguagens, como imagens, vídeos, músicas e sons. Nesse contexto, o texto passa a apresentar múltiplas camadas de significado, nas quais se entrelaçam conteúdos e formas de expressão que produzem diversos efeitos de sentido. Por isso, torna-se essencial desenvolver uma leitura crítica e adotar novas práticas de leitura e escrita, capazes de compreender e interpretar essas novas formas de construção textual.

Para tal compreensão, Aguiar, para além do trabalho com texto multimodal, traz a discussão da produção de textos na perspectiva da pedagogia decolonial, afirmando que essa tem a função de materializar-se como “via teórica e prática de desconstruir

padrões, conceitos e perspectivas impostas aos povos historicamente colonizados” (Aguilar, 2024, p. 9). A proposta de Aguilar sobre o assunto encontra-se no texto *Pedagogia Decolonial em Interface com os Estudos do Letramento: Decolonizando Monumentos Histórico*, e concorda com a ideia de Rios *et al.* (2024), que afirmam que:

decolonizar os estudos sobre os letramentos implica em conceber a língua e seus usos para além da concepção positivista e eurocêntrica que privilegia o estudo da norma culta e erudita em detrimento das práticas de leitura e escrita advindas dos diferentes contextos sociais, inclusive dos mais marginalizados e excluídos. Considerando que toda língua é, em si, uma arena de conflitos (Bakhtin, 2004), os multiletramentos críticos possibilitam trabalhar a língua entre as “rachaduras” – tomando de empréstimo a expressão de Walsh (2009) – aproveitando as brechas do sistema para transgredir e transformar as práticas (Rios *et al.*, 2024, p. 16).

Diante desse cenário apresentado destacamos o gênero *slam*, que é um gênero novo que ao longo de sua trajetória veio se modificando, trazendo para ele as vozes dos poetas brasileiros e está circulando na nossa sociedade. Para além da visão do *slam* como gênero multimodal, apresentamos nessa pesquisa a o *slam* como gênero multimodal e decolonial, já que traz características de ambos. Para Neves (2024) a decolonialidade no *slam* foi percebida por ela na Copa do Mundo de *Slam*, eventos em que pôde perceber também o tema *decolonizar*, que são temas que ousam questionar:

o passado colonial europeu, abrindo as feridas do racismo, do patriarcado, da escravização, da imigração, da xenofobia, da religião etc. provocam, consciente ou inconscientemente, um mal-estar, e as notas dos/as jurados/as – todos franceses, diga-se de passagem – refletem isso. Notadamente, os eventos de *slams* realizados em países colonizados do Sul Global se tornaram palco para os/as poetas revisitarem a história, em uma espécie de acerto de contas com o passado, visando a um futuro menos injusto e desigual, evitando, assim, novas formas de colonialidade (Neves, 2024, p. 280).

Segundo Aníbal Quijano (2005), apesar dos avanços obtidos na conquista de direitos políticos e civis - avanços que dependem de uma redistribuição do poder e têm como base a descolonização da sociedade — esse processo vem sendo desmontado pela crescente reconcentração do poder no capitalismo global, conduzida justamente pelos atores que sustentam a colonialidade do poder. Diante disso, o autor enfatiza que é necessário romper com o espelho eurocêntrico que distorce nossa autoimagem e, finalmente, abandonar identidades que não nos pertencem.

Jéssica Antunes Ferrara (2020, p. 233) também ressalta que os corpos refletem os espaços e paisagens marcados pela colonização e que, ao emergirem por meio de

vozes antes silenciadas, a *poesia slam* se torna um meio de prática decolonial, tanto para quem a produz quanto para quem a escuta.

Para Érica Alessandra Paiva Rosa e Suely Leite (2023) a presença de propostas decoloniais no *slam* emergem a partir do uso que os poetas fazem da língua para denunciar opressões e construir um conhecimento libertador. Ainda para as pesquisadoras, o fato de o *slam* acontecer de maneira coletiva, também vem de encontro a atuação a transformação é uma característica presente nas propostas decoloniais, visto que “a construção comunitária é o centro do sentir-pensar para a criação de um outro mundo” (Rosa; Leite, 2023, p. 140).

Quanto à multimodalidade, Dagmara Świerkowska-Kobus (2025), estudiosa do *slam*, revela em seus estudos que a multimodalidade da poesia falada no gênero *slam* pode ser percebida também através dos sentidos. Segundo Świerkowska, são eles que nos permitem perceber e interpretar impulsos vindos do mundo e podemos perceber, escutar, sentir, movimentar-nos e tocar o mundo ao nosso redor, estabelecendo, assim, formas de comunicação com o ambiente. Imagens, sons e objetos nos envolvem constantemente e transmitem mensagens variadas, ampliando as possibilidades de expressão. A autora afirma, ainda, que esses recursos não apenas complementam a linguagem verbal, mas também comunicam aquilo que as palavras não conseguem expressar. Todos os elementos extralinguísticos que participam e influenciam a comunicação constituem a multimodalidade. No caso dos torneios de poesia, essa característica é essencial, pois o *slammer* enriquece sua performance ao empregar recursos sonoros e visuais, como gestos, expressões faciais, entonação e movimentos corporais, além das particularidades de sua voz.

Segundo Rojo e Barbosa (2015), um texto multimodal ou multissemiótico é aquele que utiliza diversos modos de linguagem ou diferentes sistemas de signos, abrangendo tanto a oralidade quanto a escrita. Nessa linha, Wesley Henrique Avemédio Filgueiras (2025) destaca que, no *slam* poético, entendido como um gênero multimodal, o enunciado se constrói em interação com o público, que participa ativamente do diálogo - uma dinâmica intensificada pelos elementos sonoros, visuais e pelo significado das palavras.

Dentre as modalidades textuais apresentadas nessa pesquisa vemos o *slam* surdo como sendo um gênero multimodal com performance poética. Como podemos observar, o *slam* emerge da oralidade e se transformou ao longo de sua história e chegou na comunidade surda no Brasil.

Sobre gêneros, Beth Brait (2021, p. 24) afirma que não porque os sujeitos se exprimem por meio de gênero que deixam de moldá-los a partir do uso em situações específicas — se fosse dessa maneira, os gêneros seriam “camisas de força”. Nessa perspectiva, Brait (2021, p. 24) observa que, segundo a concepção do Círculo de Bakhtin, todo ato de dizer está sempre voltado a um interlocutor, de modo que o “alguém” a quem se dirige a fala influencia a própria forma de enunciação e a escolha lexical, pois “dizer é dizer-se”. A autora acrescenta que o sujeito atua como mediador entre as significações sociais possíveis - relacionadas ao sistema formal da língua (nível da *znachenie*, segundo Bakhtin) — e os enunciados concretos produzidos em contexto (nível do *smysl*), distinção que também se encontra nas reflexões de Lev Vygotsky sobre linguagem e sentido.

3.2.1 Características dos multiletramentos presentes no gênero multimodal *slam* surdo

Após a apresentação e discussão do *slam* como um gênero emergente, marcado por sua natureza multimodal e por possíveis atravessamentos decoloniais, esta subseção propõe refletir sobre o *slam* na perspectiva surda, ou seja, aquele produzido em língua de sinais pela comunidade surda brasileira. Ressalta-se, contudo, que não se pretende normatizar esse gênero como uma estrutura fixa ou prescritiva, mas compreendê-lo em sua dinamicidade, considerando que os gêneros discursivos são mutáveis e se transformam conforme as condições de produção e as situações comunicativas. Nesse sentido, os elementos aqui apresentados não configuram um modelo fechado, mas indicam características recorrentes que podem constituir o *slam* surdo enquanto prática multimodal, podendo, em alguns casos, também evidenciar aspectos decoloniais.

Destaca-se ainda que as reflexões desenvolvidas partem do ponto de vista da pesquisadora, uma mulher branca, com atuação na área de tradução e interpretação de Libras e no ensino da disciplina em cursos de licenciatura, além de uma trajetória de convivência com a comunidade surda e experiências pessoais no uso da língua de sinais no âmbito familiar. Assim, as análises aqui propostas são atravessadas por esse lugar de fala específico, construído ao longo da formação acadêmica, das vivências na comunidade e dos estudos desenvolvidos durante o doutorado. A partir desse contexto teórico e experiencial, apresenta-se, a seguir, a temática em questão.

Para tratar da multimodalidade, retomam-se as contribuições de Rojo e Barbosa (2015), que apontam caminhos para a compreensão dos gêneros discursivos, permitindo reconhecê-los em sua constituição multimodal. A partir desse referencial, avança-se para a discussão dos aspectos específicos da língua de sinais, articulando-os à perspectiva da decolonialidade, a fim de compreender em que medida esses conceitos se entrecruzam. Desse modo, busca-se evidenciar como o *slam* surdo pode ser entendido como um fenômeno que integra dimensões multimodais e decoloniais em sua constituição.

Rojo e Barbosa, na obra *Hipermodernidade multiletramentos e gêneros discursivos* (2015, p. 15), trazem o entendimento de que multiplicidade e a complexidade dos gêneros discursivos são inesgotáveis, refletindo a vastidão da atividade humana. As autoras argumentam que o repertório de gêneros é integral dentro de cada campo social e está em constante expansão e diferenciação à medida que esse campo se desenvolve e se torna mais complexo. Nesse contexto, a vasta gama de formas de comunicação inclui não apenas os textos do cotidiano, mas também as diversas manifestações científicas e todos os gêneros literários.

Além disso, as autoras apontam que hoje estamos em contato com outras formas de textos além dos impressos como conhecíamos, e atualmente as comunicações escritas e faladas não existem isoladamente, mas se combinam com elementos visuais (como fotos e vídeos) e auditivos (como trilhas sonoras e músicas). Devido a essa fusão de mídias, o conceito de "texto" se expandiu, passando a incluir essas produções híbridas — agora denominadas "textos multimodais" (que integram diversas linguagens) ou "textos orais" — como é o caso de noticiários de TV ou vídeos criados por usuários no *YouTube*. (Rojo; Barbosa, 2015, p. 25). Diante disso, devemos ter a compreensão de que:

os gêneros são constituídos historicamente, usados e experimentados socialmente, tendo existência e força na vida social, embora só se materializem em textos e enunciados e não como gêneros em si (Rojo; Barbosa, 2015, p. 27).

Rojo e Barbosa (2015, p. 27) definem os gêneros discursivos como formas de enunciação profundamente enraizadas na história e na cultura de uma sociedade. Embora os gêneros sejam um universal, circulando no saber compartilhado das pessoas, eles só se manifestam concretamente na forma de textos.

Nesse sentido, o *slam* surdo se constitui a partir de enunciados que carregam as raízes da cultura e da história das pessoas surdas. Trata-se de uma manifestação visual cuja produção pode ser registrada por meio de diferentes formas, como a escrita visual, a escrita em língua portuguesa e a semiótica presente nos vídeos. Assim, torna-se evidente que a produção textual surda acompanha a dinâmica e as transformações às quais os gêneros discursivos estão submetidos.

Dessa forma, o gênero *slam* surdo atravessa aquilo que Rojo e Barbosa (2015) denominam de esferas/campos, pois circula em múltiplos contextos - escolares ou não. Além disso, o uso do registro em vídeo, por exemplo, amplia a acessibilidade linguística para a comunidade surda, fortalecendo sua participação e expressão nos diferentes espaços sociais.

Com base nessa premissa, e reconhecendo que os gêneros não são fixos, mas sim dinâmicos e sujeitos a constantes transformações que acompanham as mudanças sociais, as autoras explicam como os gêneros se originam. Elas sugerem que os nossos variados estilos de vida e contextos, ligados às diversas esferas ou campos de comunicação, que se relacionam às atividades humanas e são, em última análise, influenciados pela organização econômica da sociedade, resultam em tipos de textos (enunciados) relativamente estáveis em termos de tema, estrutura (composição) e estilo: os próprios gêneros (Rojo; Barbosa, 2015, p. 64).

Rojo e Barbosa (2015, p. 69-70) adotam o conceito de "esferas/campo" de comunicação por considerá-lo mais flexível que o de "instituições" — visto que existem esferas não institucionais, como a familiar ou íntima — e, ao mesmo tempo, mais estruturado e claro do que as noções fluidas de "comunidade" ou "domínio".

Com essa visão flexível, as autoras defendem que uma comunidade de práticas discursivas pode transitar e atuar em múltiplas esferas. Como exemplo, citam a cultura *hip-hop*, cujos membros podem participar das esferas escolar, artística (musical, literária, de dança) e das artes visuais (como o grafite e o picho) (Rojo; Barbosa, 2015, p. 69-70). Seguindo essa lógica, e dada a relevância cultural do *slam*, esse gênero também se insere perfeitamente nesse contexto de trânsito entre esferas.

Essa flexibilidade no trânsito e na inserção de novos modos de enunciação (como vídeos e produções semióticas) cria um novo modelo textual que permite o surgimento de novos gêneros. Nesse panorama, surge o gênero *slam* surdo, um exemplo claro de gênero multimodal. Esse gênero transcende as modalidades oral e escrita tradicionais, compondo-se pela Língua Brasileira de Sinais (Libras) — que é

visual-espacial —, a escrita da Língua Portuguesa e a tradução de Libras para o Português oral. Para seu registro e circulação, o *slam* surdo recorre necessariamente aos vídeos em plataformas digitais.

Dessa forma, a nova percepção dos gêneros defendida pelas autoras abarca e explica o *slam* surdo como um gênero multimodal, devido à sua composição complexa e à série de características que ele apresenta:

texto multimodal ou multissemiótico é aquele que recorre a mais de uma modalidade de linguagem ou a mais de um sistema de signos ou símbolos (semiose) em sua composição. Língua oral e escrita (modalidade verbal), linguagem corporal (gestualidade, danças, performances, vestimentas — modalidade gestual), áudio (música e outros sons não verbais — modalidade sonora) e imagens estáticas e em movimento (fotos, ilustrações, grafismos, vídeos, animações — modalidades visuais) compõem hoje os textos da contemporaneidade, tanto em veículos impressos como, principalmente, nas mídias analógicas e digitais (Rojo; Barbosa, 2015, p.108).

Rojo e Barbosa afirmam, também, que a escolha das modalidades ou semioses (formas de linguagem, como escrita ou imagem) que compõem um texto em determinado gênero está intrinsecamente ligada às mídias em que esse texto é produzido, divulgado ou circula. Para as autoras, a mídia impressa possui limitações claras, permitindo apenas o uso da escrita e de imagens estáticas (como ilustrações ou fotos). Em contraste, o contexto da mídia digital oferece uma expansão completa das possibilidades composicionais. Nela, é possível e frequente a combinação de todas as modalidades e semioses, incluindo a língua (nas formas oral e escrita); a linguagem corporal (como gestos, danças, performances e vestuário); o áudio (música e outros sons não verbais); e as imagens (tanto estáticas quanto em movimento) (Rojo; Barbosa, 2015, p. 11).

Assim, ao analisarmos o *slam* realizado por pessoas surdas em Libras, considerando tanto suas manifestações virtuais quanto presenciais (por meio de vídeos), o ato performático, as escolhas lexicais do *slammer* e a própria construção do poema, percebemos que se trata de uma produção multimodal, que integra diferentes modos de expressão e comunicação. Nesse sentido, Joaquim Dolz, Gustavo Lima e Juliana Bacan Zani (2022) expõem que o trabalho em um poema realizado em língua de sinais por meio da multimodalidade pode ser visto como uma abertura de diferentes trilhas para a compreensão deste. Diante disso, Taynan Alécio da Silva, Giovana Cristina de Campos Bezerra e João Paulo Francisco Azevedo (2025, p. 407) argumentam que devemos ter a compreensão que na Libras a

“multimodalidade transcende a simples simultaneidade de canais comunicativos”. Os autores destacam, ainda, que esse é um regime semiótico capaz de reorganizar as formas de narrar e interpretar o mundo, estabelecendo uma estética particular própria da experiência surda. Para os pesquisadores isso torna-se ainda mais visível quando:

analisamos performances narrativas em Libras que circulam em ambientes digitais e audiovisuais, como vídeos em redes sociais, filmes com protagonistas surdos e produções artísticas visuais. Nesses contextos, a presença da câmera, da edição e da montagem interagem com a própria lógica multimodal da Libras, intensificando a polissemia e a complexidade da narrativa visual (Silva; Bezerra e Azevedo, 2025, p. 408).

Os pesquisadores alertam, porém, que a multimodalidade não deve ser vista nesse contexto surdo “como uma adaptação às limitações da ausência da oralidade, mas como um campo semiótico potente que possibilita modos outros de representar, emocionar e construir conhecimento” (Silva; Bezerra e Azevedo, 2025, p. 408).

Diante do exposto, abre-se espaço para a discussão acerca da forma como a sociedade, em sua maioria, percebe o sujeito surdo, articulando esse debate à perspectiva da decolonialidade do ser. Nessa direção, Regina Carla de Jesus Barbosa, Cláudia Chesini e Gilvan Charles Cerqueira de Araújo (2025, p. 16522), compreendem a decolonialidade como um movimento que propõe uma ruptura tanto epistemológica quanto prática com os padrões que sustentam o colonialismo, destacando que suas marcas ultrapassam a esfera da dominação explícita e se instauram de maneira estrutural, afetando modos de pensar, agir e produzir conhecimento. Os autores também apontam que, nas últimas décadas, diferentes estudiosos, oriundos de variados contextos culturais e geográficos, têm contribuído para o aprofundamento dessas discussões, ampliando as possibilidades de enfrentamento das lógicas coloniais.

No campo educacional, essa perspectiva revela-se especialmente relevante, uma vez que a educação é entendida como um espaço privilegiado para a problematização das desigualdades e para a construção de práticas mais equitativas. Barbosa, Chesini e Araújo (2025, p. 16524) indicam que é nesse âmbito que se podem tensionar as discrepâncias historicamente constituídas entre diferentes grupos sociais, ao mesmo tempo em que se evidenciam limitações ainda presentes, como currículos distantes das realidades locais, a predominância de narrativas eurocentradas e a centralidade de línguas e saberes do colonizador. Além disso, destacam desafios relacionados à formação docente, frequentemente marcada por

referenciais ocidentais que dificultam a incorporação de perspectivas críticas sobre o colonialismo, o que reforça a necessidade de revisão das práticas e concepções no interior das instituições educacionais. Nesse sentido, pensar a decolonialidade do ser implica também reconhecer os sujeitos surdos como protagonistas na produção de saberes, valorizando suas experiências, suas línguas e suas formas próprias de existir e significar o mundo.

Diante disso, poderemos abrir discussões que tragam para a sociedade a quebra do entendimento de que o surdo seja um sujeito doente e que necessita de cura. Nesse viés, Oliveira e Oliveira (2024) argumentam que a colonialidade impõe uma visão clínico-terapêutica de normalidade que marginaliza as pessoas com deficiência, marcando-as pela falta - sensorial, física ou intelectual - e colocando-as em posição de subalternidade. No caso da Pessoa Surda, essa colonialidade se manifesta especialmente na imposição da oralização e na lógica monolíngue, que deslegitima sua própria forma de existir no mundo. Nesse contexto, o *slam*, enquanto gênero multimodal e decolonial, atua como uma prática crítica que rompe com esses paradigmas, valorizando outras linguagens, corpos e modos de expressão historicamente silenciados.

Desta maneira, enfatizam que ao pensarmos nesse viés, o da ausência de algo, iremos de encontro ao modelo clínico-patológico que compreende o sujeito surdo — o fato de não ouvir como uma doença, uma deficiência a ser corrigida, e deste modo centra-se em “práticas de reabilitação e normalização do sujeito surdo e que, historicamente, marginalizou a experiência” (Silva; Bezerra e Azevedo, 2025, p. 408). Isso posto, os autores argumentam que no contexto das multimodalidades, quando trabalhadas com surdos, deve-se ter em mente ver as pessoas surdas com o olhar e perspectiva crítica — enxergar esses sujeitos como pessoas que possuem língua e cultura próprias. Essa reflexão à multimodalidade, nesse sentido, é também política: um campo de afirmação de subjetividades e narrativas que resistem ao silenciamento epistêmico das línguas minoritárias (Skliar, 2005).

Neste viés, Daniele Silva Rocha e Gilmara dos Reis Ribeiro (2021) apontam que as práticas de multiletramentos na vida dos surdos possibilitam que “construam seus sentidos a partir de múltiplos textos e imagens” (Rocha; Ribeiro, 2021. p. 05), ou seja, possibilitam aprendizagens contextualizadas e efetivas na prática cotidiana.

Diante disso, Rojo (2019) e Freire (1996) reforçam que para uma prática educativa efetiva existe a necessidade de que se leve em consideração as práticas

diárias dos sujeitos que fazem parte desse contexto. Nesse sentido, Souza, Azevedo e Albuquerque (2022) destacam que o *slam*, entendido como um gênero ou acontecimento discursivo, manifesta-se com características particulares, voltadas à produção de discursos que contestam e desconstroem sentidos naturalizados pela ideologia dominante. Dessa forma, o *slam* atua como instrumento de denúncia social, buscando romper com ecos ideológicos que perpetuam e sustentam preconceitos (Souza; Azevedo e Albuquerque, 2022, p. 63), aspectos que também são observados no *slam* produção surda.

Diante desse contexto, enfatizamos ainda que no *slam* surdo não estamos apenas falando da tradução de um poema da língua portuguesa para a Libras, mas sim de uma prática, a criação de uma obra, na qual o *slammer* tem uma língua visual e que como pudemos perceber, se manifesta em múltiplas dimensões. Além disso, a Libras é rica e expressiva e os sinais formulados aliados às expressões faciais e corporais bem, como o espaço onde acontecem fazem parte da forma poética, no ato em que o poeta pretende transmitir o conteúdo e as emoções do poema *slam*.

Perante isso, Carlos Alberto Faraco (2011) assegura que para a teoria bakhtiniana quando falamos de práticas culturais, a grande força que move esse universo das práticas culturais:

são precisamente as posições sócio avaliativas postas numa dinâmica de múltiplas inter-relações responsivas. Em outras palavras todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de inter determinações responsivas e isto é em todo o ato cultural assume-se uma posição valorativa viva frente às outras posições valorativas conforme se pode ler em seu ensaio o problema do conteúdo do material e da forma na criação literária (Faraco, 2011, p. 21).

Quando pensamos no *slam* surdo entendemos que essa atmosfera axiológica vai estar presente nas escolhas enunciativas, performáticas e temática feita pelo poeta, e qual a valoração que se pretende formar no enunciado poético.

Menegassi e Cavalcanti (2013, p. 435) apontam que de acordo com a teoria de Volóchinov e Bakhtin, o enunciado constitui um todo de sentido formado por dois componentes: um realizado e perceptível nas palavras, e outro presumido. O primeiro abrange os elementos verbais, as marcas linguísticas e até mesmo os aspectos visuais - aquilo que se pode chamar de verbo-visual. Já o segundo componente corresponde ao extraverbal, isto é, aos fatores sociais, históricos e discursivos que permeiam a interação. Trata-se de conhecimentos que não aparecem explicitamente

na materialidade do texto, mas que se inscrevem nos implícitos socio-histórico-ideológicos e contextuais que atravessam sua produção, articulando-se às duas dimensões já mencionadas.

Diante do exposto, Faraco (2011, p. 24) segue enunciando que para o Círculo de Bakhtin, os processos semióticos — quaisquer que sejam — ao mesmo tempo em que refletem, sempre refratam o mundo. Em outras palavras, a semiose não é um processo de mera produção de um mundo “objeto”, mas de missão a um mundo múltipla e heterogeneamente interpretado (isto é, aos diferentes modos pelos quais o mundo entra no horizonte apreciativos dos grupos humanos em que cada momento de sua experiência histórica).

Outro aspecto essencial à produção do gênero multimodal *slam* em Libras é o próprio corpo do poeta, que acaba sendo mais do que seu próprio corpo, ele pode ser compreendido uma “tela em movimento”. Sobre o assunto, Abrahão (2020) exprime que as experiências do surdo acontecem através da perspectiva visual, e dessa maneira na poesia surda, assim como *slam*, o surdo acaba explorando sua expressividade e corporalidade. Como já mencionado os gestos/sinais, as posturas, os olhares e as expressões faciais são elementos cruciais que complementam, intensificando o sentido, a emoção e a dramaticidade da performance. É através desses elementos que a “voz” do surdo se manifesta plenamente. Lima e Alves (2024, p. 9) colocam o *slam* como um gênero transgressivo, capaz de tornar corpos antes silenciados em potências coletivas.

Diante disso, Santos H., (2024, p. 52) acrescenta que, ao performarem, os *slammers* surdos acionam seu “dispositivo linguístico” para criar diversas possibilidades expressivas nas produções poéticas. Segundo a autora, esses artistas constroem sentidos por meio dos múltiplos recursos oferecidos pela língua gestual - como o uso do corpo enquanto instrumento e as técnicas específicas de composição poética. A performance, portanto, configura-se como um processo complexo que envolve simultaneamente quem comunica e quem recebe a mensagem.

As apresentações analisadas têm como objetivo provocar emoção no público a cada declamação, fazendo com que o corpo do poeta adquira intensidade expressiva e que os sinais se tornem movimento vivo. Além disso, conforme destaca Santos H., (2024, p. 52–53), as variações de expressão e de entonação gestual permitem uma comunicação direta e sensível entre o poeta e sua audiência.

Ademais, a autora enfatiza que o *slam* surdo, em sua dimensão literária, se constitui como uma forma de performance poética. Nesse contexto, a ação de performar representa uma necessidade expressiva dos corpos e das subjetividades, sendo o movimento corporal a principal ferramenta de mobilização e resistência (Santos, H., 2024, p. 53). Assim como no *slam* ouvinte, o *slam* surdo tem um espaço cênico, que onde ele ocorre. Ele utiliza esse espaço tanto para construir a narrativa quanto para a metáfora do poema *slam* a ser apresentado. Além disso, o poeta tem a liberdade em se movimentar, criar distâncias e proximidades, e utilizar o ambiente para reforçar as ideias e sentimentos expressos em Libras. Nesse viés, Santos, H. (2024) aponta que o evento poético *slam* surdo é realizado predominantemente em espaços públicos abertos, como praças e outros ambientes de caráter democrático, configurando-se como formas de expressão da poesia popular urbana, que se manifesta de maneira falada, sinalizada e performática (Santos, H., 2024, p. 51).

Em consonância com essa perspectiva, Lima e Alves (2024, p. 6) afirmam que no gênero *slam* a escuta constitui um elemento essencial, pois sua estrutura composicional se baseia em uma troca dialógica entre todos os participantes - desde os *slammers* que se apresentam até o público que os acompanha e reage às performances. Com base nisso, Wesley Henrique Avemédio Filgueiras (2025, p. 32) explica que, ao analisar o *slam* poético sob a perspectiva da multimodalidade, é possível compreender como os diversos modos semióticos se integram e se articulam na construção de sentidos, resultando em uma performance marcante e envolvente.

Como podemos observar, o *slam*, em sua essência, já é uma manifestação artística que abraça a multimodalidade, e quando realizado por pessoas surdas, essa característica se amplifica. Nesse contexto, é fundamental reconhecer a relevância e o papel inclusivo dos tradutores e intérpretes de Libras que atuam nas traduções de eventos de *slam* surdos. Em complemento, Raffaella Fernandez (2021, p. 103) afirma, em *Comunhão Decolonial no slam de Mulheres Latino-Americanas*, que a interação com o interlocutor constitui um exercício de reciprocidade, em que há pertencimento mútuo: o leitor interpreta o texto-corpo, mas esse texto-corpo também interpreta o leitor, tanto durante as performances de saraus ou *slams* quanto nas formas de produção e difusão desses em redes e mídias digitais.

A existência das características multimodais no *slam* surdo celebram e fortalecem a identidade e a cultura surda, pois mostram que a comunicação vai muito

além da oralidade, e que a língua de sinais é completa e vibrante. Além disso, o letramento multimodal na poesia *slam* surda proporciona uma nova forma de experimentar a poesia e a linguagem — é um convite para "ler" além das palavras, percebendo a arte em sua totalidade visual, corporal e espacial.

Outras temáticas que ficam visíveis no poema *slam* nesse contexto são a *resistência* e *reexistência*, uma vez que os poemas *slam* surdos abordam questões de opressão, preconceito e a luta por reconhecimento. A multimodalidade, nesse contexto, torna-se uma ferramenta poderosa de resistência, permitindo que as vozes surdas ecoem de forma impactante e visceral. Para a educação dos surdos esse conceito de letramento multimodal é fundamental, pois reconhece que o aprendizado e a compreensão de textos não se limitam à modalidade escrita do português, mas se expandem para incluir outras linguagens e modos de expressão.

Conforme destaca Fiorin (2006, p. 76-77), para que um gênero discursivo possua sentido, é necessário haver correlação entre suas formas e as atividades sociais nas quais se insere, pois ele não pode ser compreendido como um simples conjunto de características formais desvinculadas do contexto em que ocorre. Os gêneros, segundo o autor, são formas de apreender a realidade, e cada novo modo de compreender o mundo gera o surgimento de novos gêneros ou a transformação dos existentes. Da mesma forma, o aprendizado das práticas sociais de agir implica também o aprendizado das formas sociais de dizer. Assim, a multimodalidade no *slam* poético surdo representa o reconhecimento de que a poesia ultrapassa a palavra falada, ganhando expressividade visual, corporal e espacial por meio da Libras, o que transforma a performance em uma manifestação artística, cultural e de resistência.

Diante disso, vemos que a multimodalidade ou multissemiose presente nos textos contemporâneos, como o *slam* surdo, demanda o desenvolvimento de multiletramentos, capazes de abranger as diversas formas de linguagem e expressão que compõem essas produções. Desse modo, podemos afirmar que os textos contemporâneos são formados por diferentes linguagens, modos ou sistemas de signos, e exigem do leitor habilidades e práticas específicas de leitura e produção em cada uma dessas linguagens - os chamados multiletramentos - para que possam construir significados (Rojo; Moura, 2012, p. 19). Para Rojo e Barbosa (2015) essa discussão sobre a produção de textos na contemporaneidade é essencial pois os textos e gêneros estão cada vez mais multimodais, multi ou hipermidiáticos.

Rojo e Moura (2012, p. 111-112) enfatizam que, na análise, leitura e produção de textos contemporâneos, é essencial considerar a multimodalidade ou multissemiose, pois os efeitos de sentido e os temas estão diretamente relacionados às diferentes formas de composição e estilos - verbais, visuais, sonoros ou digitais - que integram essas produções.

De acordo com Rojo (2019, p. 14-19), o conceito de multiletramentos envolve duas dimensões fundamentais da multiplicidade que caracterizam as sociedades contemporâneas, sobretudo as urbanas: a diversidade cultural das populações e a multiplicidade semiótica dos textos, que se manifestam por meio das diferentes formas de comunicação e circulação de informação. A autora também destaca a função social e a intencionalidade desses textos, observando que as mídias e as novas tecnologias são escolhas conscientes das esferas de circulação discursiva, influenciando as formas composicionais e os estilos dos enunciados. Para Rojo, essa perspectiva possibilita superar visões fragmentárias da linguagem, ao analisar a forma em busca de significação. Assim, o gênero multimodal se consolida como um instrumento semiótico inovador, que tem transformado as interações sociais e se tornado um objeto relevante de estudo nos campos linguísticos atuais.

Percebemos, assim, que os novos estudos sobre letramento têm evidenciado que as práticas de leitura e escrita são essencialmente socioculturais, pois envolvem os diferentes usos da língua em variadas práticas sociais. Assim, os múltiplos letramentos abrangem diversas mídias e semioses, em contextos culturais heterogêneos. Nessa perspectiva, Rojo (2019, p. 199) ressalta que os textos multimodais também englobam gêneros oriundos de espaços fora das culturas tradicionalmente valorizadas pela escola, como aqueles presentes nas ruas e nas manifestações culturais populares — expressões que, muitas vezes, são vistas como incômodas ou até violentas, mas que fazem parte do cotidiano urbano, especialmente do universo juvenil.

Diante disso, não podemos deixar de mencionar que diante dessa pluralidade cultural, e produção as quais as Rojo menciona, e as quais mencionamos ao longo da tese como a produção da arte *slam* permeia a comunidade surda, e dentro dela encontramos *slammers* de vários corpos. Como Catherine Moreira, Tamara Silva, mais conhecida como Kizy Poeta ou Kizy Poesia e Gabriela Grigolom (Negabi).

Sobre a produção de *slam* por mulheres, Raffaella Fernandez (2021) afirma que esse *slam* mobiliza diferentes sistemas de linguagem — verbal, visual e sonoro —

além de formas híbridas de expressão que transitam entre as artes e as manifestações intermediáticas. Essas produções questionam a formação histórica das relações sociais na América Latina, marcada pelo silenciamento do Outro, pela subalternização das subjetividades e pelos conflitos sociais que afetam povos originários, afrodescendentes e mulheres, evidenciando problemáticas como violência, genocídio e discriminação enfrentadas por grupos marginalizados.

Outro ponto essencial é a concepção de uma literatura cidadã, voltada a temas transversais que abordam os espaços subalternizados latino-americanos e suas relações contemporâneas entre sociedade, indivíduo e território. Entre os assuntos que compõem esse diálogo estão as literaturas, as linguagens, as migrações, as diásporas, a globalização, a educação, os direitos humanos, as identidades, a alteridade, as subjetividades e a decolonialidade - com destaque para a “explosão feminista” ocorrida a partir de 2013, que impulsionou o surgimento dos *slams* de mulheres em diversas regiões do Brasil.

Conforme destacado por Sutton-Spence (2021, p. 6), enquanto a rima na poesia tradicional é percebida principalmente pela sonoridade pelos ouvintes, na poesia surda ela se manifesta através de repetições de sinais, seja em movimentos lentos ou rápidos, nas configurações de mão ou nos locais de sinalização no corpo e no espaço. A autora ressalta que a repetição nos poemas em língua de sinais, e em muitas outras narrativas, funciona como um recurso rítmico, permitindo a criação de padrões sequenciais com sinais de vocabulário, classificadores e incorporações. Além disso, Sutton-Spence explica que o poeta define o encadeamento dos elementos, podendo organizar sequências como “sinal - incorporação - classificador”, “sinal - incorporação”, “sinal – classificador” ou “incorporação – classificador”.

À luz dessas considerações, torna-se possível sistematizar os elementos constitutivos do *slam* surdo multimodal decolonial, compreendendo-o como um gênero que articula ritmo, repetição, corporeidade e organização espacial dos sinais. As contribuições de Sutton-Spence (2021) permitem identificar princípios formais e expressivos que orientam a composição poética em língua de sinais e que, quando observados no contexto do *slam* surdo, evidenciam sua natureza multimodal e performática. Nesse sentido, o quadro a seguir apresenta as principais características do gênero, considerando seus aspectos linguísticos, corporais e visuais.

QUADRO 7 - CARACTERÍSTICAS PERCEBIDAS NO GÊNERO *SLAM* SURDO MULTIMODAL

Características do gênero <i>slam</i> surdo multimodal	
Situação de comunicação	• Realizado em contextos culturais, artísticos, escolares ou comunitários. • Acontece em língua de sinais e língua portuguesa. • Participação de plateia e avaliadores, com destaque para poeta surdo e o tradutor intérprete de Libras, destaque para visibilidade, iluminação e posicionamento dos corpos. • Forte interação visual com o público. • Performances para denunciar, reivindicar e afirmar identidades surdas.
Conteúdo temático	• Temas diversos, frequentemente relacionados a opressões linguísticas; • Barreiras comunicacionais; experiências da comunidade surda; questões sociais contemporâneas. • Exploração da visualidade como forma de resistência e emancipação.
Planificação/ Construção composicional	• Estrutura flexível, mas construída a partir de organização visual dos sinais; uso expressivo do espaço; sequências rítmicas de movimento; • Pode incluir: narrativas visuais, metáforas espaciais, mudanças de perspectiva e construções icônicas.
Estilo	• Ênfase na expressividade corporal e facial, incluindo ritmo manual e corporal; uso de classificadores; iconicidade; variações de movimento (rápido/lento, amplo/restrito); expressões não manuais (sobrancelhas, boca, tensão muscular). • Possibilidade de criar “efeitos poéticos” por meio do corpo: aliteração visual, rimas de movimento, paralelismos, simetrias etc.
Componentes não linguísticos da comunicação visual-cinésica	• Olhar, direcionamento do rosto e foco visual. • Expressões faciais marcadas. • Uso do espaço tridimensional (em frente ao corpo, lateral, acima/abaixo). • Postura, deslocamento no palco, uso de níveis (agachar-se, levantar-se, inclinar-se). • Intensidade e fluidez do movimento. • Pausas visuais e respiração corporal como recurso de ênfase.
Textualização: unidades multimodais	• Construções imagéticas que combinam classificadores; mapeamento espacial; • metáforas visuais; alternância de papéis; narração simultânea com o corpo. • Sequências que funcionam como “versos visuais”, criando padrões repetitivos de movimento. • Performance e Visual Vernacular. Construções imagéticas que combinam classificadores; mapeamento espacial;
Suporte visual e preparação	• Preparação prévia da performance em Libras. • Ensaios para coordenação entre mãos, corpo e expressões faciais. • Atenção à clareza dos sinais e ao enquadramento visual para o público. • Controle do ritmo corporal em vez de ritmo vocal. • Memorização de transições e posicionamentos espaciais.

FONTE: A autora (2025).

Diante dessa perspectiva, que compreende o *slam* como um gênero multimodal decolonial, torna-se visível a necessidade de trabalhar o gênero tanto com estudantes surdos quanto com ouvintes para além de uma abordagem restrita ao letramento visual. Isso porque o letramento na perspectiva surda abrange múltiplas modalidades textuais, articulando corpo, gesto, espaço, imagem e língua de sinais na construção dos sentidos. E a flexibilidade desse gênero, bem como sua dimensão interseccional, podem tornar o aprendizado mais significativo, crítico e inclusivo, ao possibilitar que diferentes experiências, identidades e formas de expressão sejam reconhecidas e valorizadas no contexto educacional.

A próxima subseção trará o debate acerca dos aspectos que compõem o letramento visual, tema que suscita recorrentes discussões no campo da educação de surdos. Além disso, essa abordagem será articulada à perspectiva da multimodalidade, de modo a contemplar a diversidade presente nesse público. Assim, ao trabalhar com elementos visuais e multissemióticos, busca-se atender tanto surdos sinalizantes quanto não sinalizantes, ampliando as possibilidades de acesso, participação e construção de sentidos no processo de aprendizagem.

3.3 DO LETRAMENTO VISUAL AO MULTIMODAL: UMA NOVA PERSPECTIVA PARA O ENSINO DOS SURDOS

Afinal, o que é o letramento visual, e por que ele é importante no processo de letramento das pessoas surdas? Segundo Célia Belmiro (s.d) “o letramento visual tem a ver com o entendimento de que as imagens devem ser tratadas como um bem cultural”. Ainda conforme a autora, muitos têm a percepção de que imagens diminuem a capacidade imaginativa e impedem múltiplas formas de representação, porém essa é uma maneira errônea de enxergar o letramento visual, pois “o letramento visual não se limita a uma série de condições para o desenvolvimento da competência de leitura de imagens” — ao contrário disso, sua dinâmica pode nos ajudar “a lidar com uma multiplicidade de linguagens visuais, seja a fotografia, ou a pintura, a escultura, a gravura, o desenho, entre outras”, além de “fortalecer o entendimento consciente dos usos de diferentes mídias, como o impresso, o digital, a mídia televisiva, os museus interativos” (Belmiro, s.d.). E é justamente para dar conta dessas multiplicidades de linguagens visuais que Barbosa e Araujo (2014) defendem que o letramento visual está inserido em um conjunto denominado de “novos letramentos”. Para as autoras, essa modalidade de letramento surge “diante da necessidade de devolvermos à

imagem o papel de produzir sentidos em eventos comunicativos, assim como o texto verbal”.

Chaves e Alves (2024) compreendem que o letramento visual se trata de uma hipótese que pode contemplar o trabalho pedagógico centrado na visualidade. Sendo assim, as autoras defendem que o letramento das crianças surdas tenha início por meio da promoção da capacidade de ler visualmente (Chaves e Alves (2024, p. 4). Nessa ótica as pesquisadoras assumem que o trabalho didático que faz uso da imagem necessita proporcionar ao estudante a aptidão para compreender e decodificar e ler a imagem de forma contextualizada. Seguindo nessa percepção, ainda declaram que para a efetiva leitura de uma imagem nesse contexto é imperativo que os estudantes tenham o conhecimento e contexto ao qual tal imagem pertence.

Nessa perspectiva Rêgo, Dantas e Nascimento (2023) apontam que o letramento visual integra o emprego de recursos visuais, como imagens, vídeos, gráficos e materiais multimídia, de maneira a promover a comunicação/interlocução, bem como a promoção dos conhecimentos para os alunos surdos. Nessa esteira Silva e Seabra (2022) apontam, assim como Rosado e Taveira (2019), para práticas do letramento visual juntamente com uso das tecnologias digitais. Silva e Seabra (2022) repercutem que ante os “recursos multimodais e multissemióticos”, o uso de textos pode ser tanto escrito como videograções — o que Rosado e Taveira nomeiam de “surdo-memória”. Fernandes (2024) afirma que a incursão no mundo da escrita pelos surdos não acontecerá por meio da oralidade, mas sim pelos processos visuais de apropriação, sendo que o elemento principal e fundador que mediará essa incursão está na língua de sinais. A autora ainda pontua que:

adotar o letramento como o percurso de apropriação da escrita na educação de surdos nos impõe no mínimo, um duplo desafio: por um lado, nos incita a promover práticas que permitam acesso e aquisição da Libras como primeira língua em atividades sociais de uso e reflexão linguísticos pelo acesso à leitura de gêneros textuais sinalizados registrados em vídeo [...]. (Fernandes, 2024, p. 54).

Continuando o raciocínio de Fernandes, no tocante ao segundo desafio por ela pontuado, é pertinente afirmar que ele conduz ao desenvolvimento de encaminhamentos metodológicos que considerem a vivência visual das pessoas surdas na aprendizagem. Assim, devemos utilizar as palavras em um “contexto de uso de diferentes gêneros e tipologias textuais para a abordagem do sistema de escrita,

como uma unidade mínima no processo de letramento desde a educação infantil” (Fernandes, 2024, p. 54).

Nesse sentido, a autora expõe que tanto as crianças como os jovens surdos encontram-se em meio um “contexto social” ocupado por escritos que, segundo a autora, são inatingíveis. Para Fernandes os surdos sozinhos e de maneira espontânea não terão avanços significativos em rumo ao conhecimento do universo da escrita. Sendo assim a figura do professor bilíngue e de outros pares sinalizantes na mediação em uma língua que agencie a interação verbal será imprescindível. Com isso as práticas de letramento bilíngues nos ambientes escolares permitirão atribuir sentidos a esse mundo desconhecido (Fernandes, 2024, p. 54).

Com isso, a pesquisadora acende um alerta para que não se reduza o processo da experiência visual do surdo — que é pelo qual ele constrói o conhecimento — para um simples reconhecimento mecânico da forma externa do desenho de letras e palavras. Nesse viés, o conhecimento prévio na língua do aluno surdo, no caso a língua visual que faz parte da sua cultura, mais a junção de outros elementos da linguagem não verbal pode auxiliar na melhor leitura dos signos expressos no texto escrito (Fernandes, 2024, p. 59).

Quando falamos em letramento visual para surdos, Lebedeff afirma que para a comunidade surda o letramento visual precisa ser compreendido, também, a partir de práticas sociais e culturais de leitura e compreensão de imagens. Além disso a autora salienta que ao discutir letramento para a surdez faz-se necessário refletir as práticas culturais e sociais, pensando em como os surdos leem e interpretam o mundo a partir de suas singularidades linguísticas e culturais (Lebedeff, 2010, p. 174). A autora ressalta a falta de “reflexão de como os sujeitos surdos utilizam social e culturalmente a língua escrita” (Lebedeff, 2010, p. 179). Quando trazemos o debate para a esfera escolar, Taveira e Rosado (2017) argumentam que o “letramento da pessoa surda, ou o que significa ser letrado para um surdo, está em jogo diante do discurso e da prática didáticas visuais diferenciadas” (Taveira; Rosado, 2017) — e para isso precisamos da compreensão do que é o letramento visual no contexto da surdez.

Quando abordamos o letramento, fazemos referências aos sujeitos e às culturas. Schelp (2008, p. 18), nesse ponto, enfatiza que ao discutirmos letramento, identidade, diferença surda e língua de sinais, precisamos refletir sobre a “constituição” destes sujeitos.

Silva e Seabra (2022) discorrem que tanto o tema *letramento* como a apropriação da língua escrita pelos sujeitos surdos são alvo de inquietação e preocupação para vários pesquisadores da área de educação de surdos. Uma das inquietações apontadas pelas autoras é o fato de que o letramento na educação de surdos está diante das especificidades do “jeito surdo de ser”, além das questões referentes a linguística e cultura que envolvem os sujeitos surdos. Diante do exposto Lodi, Bortolotti e Cavalmoreti (2014) discorrem que comunidade surda convive linguisticamente com duas línguas — uma oral-auditiva, e a outra visual-espacial.

Lodi, Harrison e Campos (2015) afirmam que pelo fato de os surdos serem usuários de uma língua distinta da língua da maioria ouvinte, a Língua Brasileira de Sinais (Libras), ainda não é tão utilizada por todos os surdos (Lodi; Harrison e Campos, 2015, p. 13). Segundo os autores, a vivência vem mostrando que o uso dela ainda não se estende a todas as pessoas surdas, e que o conhecimento e uso da Libras se apresenta em diferentes níveis de domínio e conhecimento — o que para os autores pode ocasionar um entendimento errôneo de que a Libras é meramente uma mistura de sinais com a língua portuguesa. Com isso os autores afirmam que a aprendizagem referente a escrita deve ser “relativizada” e considerada segundo as necessidades de cada grupo social (Lodi; Harrison e Campos, 2015, p. 13).

Nessa perspectiva Lodi, Harrison e Campos (2015) descrevem que o significado do que é “ser letrado” não pode simplesmente “ser reduzida, então, à aprendizagem da escrita como código de representação da fala, impondo uma dicotomização entre oralidade e escrita” (Lodi; Harrison e Campos, 2015, p. 13). De acordo com os autores esse ainda é um costume que é vivido e prevalece dentro das instituições de ensino e caracteriza-se como se somente existisse um único um tipo de letramento que se restringe somente ao uso da escrita e ao âmbito escolar. Assim, os autores argumentam, ainda, que para sermos letrados devemos ter participação ativa nas práticas discursivas orais e escritas, uma vez que estamos em contato com os múltiplos materiais de circulação social proporcionados pelas agências de letramento (Lodi; Harrison e Campos, 2015, p. 13).

Porém os pesquisadores alertam que nem sempre todos os diferentes grupos socioculturais se oportunizam de todas as práticas discursivas (Lodi; Harrison e Campos, 2015, p. 13). Ana Regina e Souza Campello (2007) aponta que para que exista o acesso do surdo ao conhecimento em sala de aula, por exemplo, a pedagogia visual é uma possibilidade, e tal pedagogia está pautada no uso extensivo da

visualidade na educação e ensino dos estudantes surdos. A proposta pedagógica fundamenta-se no uso da língua de sinais e na valorização dos elementos culturais da comunidade surda, como a contação de histórias, práticas lúdico-educativas, integração da cultura artística e visual, incentivo à produção criativa nas artes visuais e a adoção de uma pedagogia crítica. Essa perspectiva compreende o conhecimento como construído a partir da articulação entre subjetividade e objetividade, mediada pelas experiências visuais (Campello, 2007, p. 129).

Ante o exposto, Miranda e Amorim (2019) trazem a fala de que desenvolvimento do letramento visual deve aparecer como mais um objetivo a ser atingido através das práticas educacionais na educação dos surdos, e o papel do professor é fundamental nesse processo, pois o docente em sala de aula possui, ainda, o papel de favorecer os alunos na compreensão da cultura visual. Com uso de incentivos o estudante poderá adquirir seu desenvolvimento de competências relacionadas ao letramento visual (Miranda; Amorim, 2019). Para as autoras é a partir de uma prática de ensino somada ao letramento visual que podemos obter resultados melhores e a efetiva inclusão dos alunos. Nessa linha de pensamento Miranda e Amorim (2019) alegam que na perspectiva visual devemos ter em mente que para os alunos surdos, o letramento visual deve ser concebido com base nas “práticas sociais e culturais de leitura e compreensão de imagens” (Miranda; Amorim, 2019, p. 2).

Miranda e Amorim (2019) citam também a ideia de Kress (2003) sobre um texto multimodal surgir como produto de uma prática social, manifestando-se por meio de qualquer modo de comunicação ou pela combinação entre eles. As imagens, assim como a linguagem verbal e os demais recursos semióticos, são construções sociais. Por fim, citam a perspectiva de Callow (1999, 2005), acabe aos professores incentivar os estudantes a: i) compreender imagens como representações do que vemos ou imaginamos; ii) utilizar as imagens para acessar conteúdos de áreas como ciência, literatura, religião, história e cultura; e iii) refletir sobre as imagens, seus significados e os sentidos explícitos ou implícitos que transmitem.

Ao abordar o letramento visual e multimodal na educação de pessoas surdas, é possível situá-lo no âmbito da educação bilíngue, que considera a Libras como língua materna e a língua portuguesa, em sua modalidade escrita, como segunda língua. Nesse contexto, a inserção da poesia *slam* mostra-se pertinente, especialmente por se tratar de um gênero multimodal, flexível e passível de adaptação aos diferentes níveis de ensino. O *slam* surdo, ao articular múltiplas semioses, dialoga

diretamente com os princípios da educação bilíngue, favorecendo práticas que valorizam a língua de sinais e ampliam as possibilidades de expressão e aprendizagem. Ressalta-se, contudo, que não se pretende aprofundar a discussão sobre a educação bilíngue de surdos nesta tese, uma vez que tal temática extrapola seu escopo e, pela sua relevância, demanda investigações específicas mais aprofundadas.

Dito isso, a próxima subseção direciona-se à discussão dos aspectos relacionados à estética poética e às técnicas de construção do *slam* em língua de sinais, buscando compreender como esses elementos se organizam na produção poética e performática nesse contexto.

3.4 POESIA *slam*: ESTÉTICA, POÉTICA E TÉCNICAS DE CONSTRUÇÃO

Ao longo desta tese, adotou-se como referencial teórico, no que se refere ao surgimento do *slam* em formato competitivo e à sua difusão global, as contribuições de Marc Kelly Smith e Joe Kraynak, ambos autores brancos e ouvintes. Kraynak atua como escritor e editor, enquanto Smith, que se apresenta como ex-trabalhador da construção civil, é reconhecido por suas produções sobre poesia *slam* e por suas próprias coleções poéticas, frequentemente associadas a uma tradição de poesia operária inspirada em Carl Sandburg. Ao explicitar esse recorte teórico, evidencia-se também a necessidade de ampliação das discussões e pesquisas na área, de modo a incorporar outras perspectivas e experiências. Torna-se fundamental, portanto, avançar na compreensão desse fenômeno a partir dos olhares de sujeitos historicamente marginalizados, como pessoas surdas — especialmente surdos negros —, além de outras identidades que atravessam o movimento, como sujeitos LGBTQIA+, ampliando assim a pluralidade de vozes e interpretações no campo.

Uma matéria do *The Junction Journal* (2017)⁵⁵ aponta uma tensão importante no interior do movimento *slam*, especialmente no que diz respeito à sua origem e às disputas de narrativa sobre pertencimento e representatividade. Embora o *slam* tenha sido criado por Marc Kelly Smith, um homem branco norte-americano, há um movimento crítico dentro da própria comunidade que questiona a centralidade dessa autoria, como demonstram reações recorrentes em eventos em que o público

⁵⁵ Disponível em: <https://thejunctionjournal.wordpress.com/2017/04/17/14928>. Acesso em: 17 mar. 2026.

relativiza essa informação. Essa postura pode ser compreendida como uma forma de deslocamento do foco da figura do criador para a coletividade e para as vozes que hoje constituem o *slam*, muitas delas oriundas de grupos historicamente marginalizados. Assim, o *slam* se configura como um espaço em disputa, no qual questões de raça, poder e legitimidade são constantemente tensionadas, revelando que, embora tenha uma origem específica, seu desenvolvimento e significado são construídos de maneira coletiva, dinâmica e, muitas vezes, crítica em relação às estruturas hegemônicas.

Na perspectiva de Smith e Kraynak, a poesia *slam* é performática, e a união “de um texto com a apresentação artística de palavras poéticas no palco para um público que tem permissão para responder e informar ao artista se ele ou ela está se comunicando de maneira eficaz” (Smith; Kraynak, 2009, p. 26). Com isso, os autores revelam que a poesia performática objetiva concilia o “melhor texto com a melhor performance possível”. Diante do exposto Smith e Kraynak (2009) acrescentam que para a construção da poesia, os textos a serem declamados precisam de alguns cuidados na produção feita pelo *slammer*/poeta, já que devem envolver e entreter uma audiência. Por isso:

suas palavras, frases, versos e estrofes devem ser elaboradas com um ouvido afinado ao cânone dos princípios poéticos testados pelo tempo. Ignorar esses princípios gera texto que evoca um mar de rostos inexpressivos, uma onda de risadinhas ou o terrível “hã?” comunitário (Smith; Kraynak, 2009, p. 65-66).

Seguindo nessa perspectiva, os autores mencionam ainda que a estrutura tradicional de uma narrativa requer o começo, meio e fim básicos — e que ela existe desde os primórdios com mitos, lendas, e contos populares bem como os exageros contidas nelas, no decorrer da trama. De tal modo “um bom poema, uma boa história envolve, entretém e impacta o público, tornando-se um meio perfeito para o *slam*” (Smith; Kraynak, 2009, p. 68).

Quando falamos do *slam* outros elementos podem contribuir favoravelmente para a construção do poema. Diante disso, eles apontam alguns dos elementos para a criação de um bom personagem, como o tempo e o lugar onde tal personagem se situa, pois na ótica dos autores, qualquer história que vai acontecer, será em algum lugar, e por isso o tempo e lugar enquadram os personagens e a história em si. Além disso, os autores apontam que a ação e o obstáculo têm extrema importância pois a

ação abrange, nesse conceito, o movimento do personagem, bem como o propósito e a direção que ele vai seguir. Dessa forma a cena vai ficando mais clara conforme a história desenrola dentro da poesia. Nesse contexto, ainda, o poeta deve deixar claro ao público “porque, por quem o personagem está lutando, e para onde o personagem está indo ou o que o personagem quer desde o início” (Smith; Kraynak, 2009, p. 67-68). Já os obstáculos, bem como os conflitos, vêm no sentido de que não existe história sem ao “menos que uma heroína lute contra algum dilema psicológico ou injustiça social” (Smith; Kraynak, 2009, p. 67). Ainda nessa concepção, os autores afirmam que para o básico de uma boa escrita no poema *slam* é a linguagem concreta: se seu texto for rico em imagens, seu público as sentirá.

Além disso, para os autores, os *slammers* devem evitar o uso descomedido tanto de palavras como de frases abstratas, e ter em mente que “um verso não deve se dissipar apaticamente no ar”, mas sim ter o efeito de um soco no estômago do público (Smith; Kraynak, 2009, p. 70). Quanto ao uso dos “versos ativos”, o poeta deve, segundo os autores, seguir duas regras básicas rumo a uma boa escrita, evitando a voz passiva e “verbos fracos”, pois segundo os autores a “voz passiva não coloca ninguém no comando da ação”. Outra atenção que os autores pedem aos poetas na construção de seus poemas é dar ao público algo concreto:

Dê ao seu público algo claro e concreto para se segurar, não verborragia extraída de poéticas passadas para fazer você parecer mais inteligente do que todos os outros, mesmo que você seja (Smith; Kraynak, 2009, p. 75).

Ao mesmo tempo, porém, se pede que os *slammers* não sejam simplórios em seus trabalhos, já que o conhecimento de quem é o público e as suas “ideias e dicção” é que vão dar ao poeta o poder de usar tais informações para se comunicar efetivamente com eles”. Concomitantemente, deve-se evitar tornar-se pretensioso ou excessivamente simplista com sua linguagem (Smith; Kraynak, 2009, p. 76). Além disso, para os pesquisadores, a poesia deve soar bem também, pois os sons na poesia são o que a cor é para a arte visual, e “a boa poesia obriga o ouvido humano a ouvir; isto é, é sonoramente rica” (Smith; Kraynak, 2009, p. 76).

Diante disso Smith e Kraynak (2009) alegam que os sons encontrados nos poemas são a aliteração oculta, a assonância, a consonância, a onomatopeia e a eufonia. Para os pesquisadores, o poeta que ignorar isso provavelmente não estará escrevendo poema. Smith e Kraynak (2009) alertam que o “diferencial da poesia de

outras formas de escrita são os “padrões rítmicos e as estrofes salpicadas com dispositivos poéticos recorrentes” (Smith; Kraynak, 2009, p. 77). Quando ouvimos reconhecemos padrões rítmicos por meio do uso dos comprimentos de linha, métrica, sintaxe, sentido e imagens.

Na perspectiva do *slam*, os pesquisadores apontam que as formas de linha fixa e a métrica não são marcas predominantes. Mas nem por isso, para os autores, os *slammers* abandonaram completamente as formas tradicionais poéticas. O que ocorre de fato, segundo eles, é que a comunidade vem fazendo uso de uma das mais fortes e comuns formas tradicionais no mundo do *slam*, que é ao mesmo tempo considerada uma das mais antigas, de padrões rítmicos semelhantes às usadas nas escrituras do Antigo Testamento (Smith; Kraynak, 2009, p. 79). A menção dos autores é em relação os Livros Poéticos e Sapienciais existente no Antigo Testamento. Complementando, Hilma Barreto Holanda (2014) afirma que na produção da “poesia bíblica” a qual os autores fazem referência, raramente se usa a rima, sendo assim o verso é essencial.

Na compreensão da autora a “linguagem simbólica” presente nos Salmos/poesia bíblica é algo que seduz de maneira muito rápida o leitor, e assim se torna um “elemento de grande importância na poesia”. Ao fazer o uso da linguagem simbólica com “palavras do dia a dia”, o autor/escritor torna-se capaz de sugerir muito mais do que o cotidiano. Portanto “a linguagem simbólica de Salmos é nitidamente simples, mas nem por isso será ingênua” (Holanda, 2014, p. 35). Adicionalmente, a autora explana que:

Os poemas eram cantados ou, como era tradição, recitados em voz alta. Assim, os autores usavam de diversos efeitos sonoros como aliterações, assonâncias, algumas rimas, as repetições de sons semelhantes ou destacando sons e ideias diferentes (Holanda 2014, p. 35).

Smith e Kraynak (2009) reiteram que para cativar um público as palavras, bem como as frases, versos e estrofes devem ser elaborados com um “ouvido afinado ao cânone dos princípios poéticos testados pelo tempo.” Perante o exposto, na perspectiva de Freitas e Silva (2023), quando falamos de poemas de origem orais, eles já são por si mesmos naturalmente “dinâmicos, interativos, performativos” e trazem uma dinâmica que a poesia impressa não tem. Ainda conforme as autoras, o aspecto e aparência física de quem performa, o som e o uso da voz, os barulhos da plateia ou da rua do lado de fora, o cenário da performance, a rede de indivíduos cuja existência torna a performance possível — tudo isso trabalha, aparentemente, para

assegurar que o poema no palco seja uma entidade totalmente diferente do poema na página (Freitas; Silva, 2023, p. 209). Garcia e Vieira (2018, p. 215) destacam que quando “recorremos à noção de performance para pensar o lugar do poema, necessariamente, estamos considerando o corpo e suas potências.” Ainda para as autoras, a performance pode ser vista como um “ato de comunicação”, que está ligada ao período que estamos vivendo. Ainda nessa ótica, elas relatam que:

As leituras vocalizadas podem se constituir como uma primeira abordagem performativa, como ponto de partida dialógico na relação com poemas, no lugar de leituras silenciosas, que tendem a ser individuais e, por mais que comportem uma dimensão performativa, não alcançam os jogos temporais e espaciais que o corpo na produção da palavra dita alcança. O corpo, como produtor de sentidos, opera um jogo entre sons e movimentos, atualiza as palavras no tempo e no espaço, em modo imersivo e rumo ao coletivo (Garcia; Vieira, 2018, p. 219).

Nesse sentido, concluem as autoras que não devemos deixar de lado a relação intrínseca existente entre o poema e a escrita, pois na contemporaneidade é perceptível nossa relação com o poema e o engendramento “nesse trânsito entre letra e performance” (Garcia; Vieira, 2018, p. 220). Já para Zumthor (2012, p. 44) quando a performance é uma “audição acompanhada de uma visão global da situação de enunciação” vem a ser a performance completa para o autor, pois ela se opõe fortemente e, é “irredutível, à leitura de tipo solitária e silencioso”. O autor conclui dizendo que a poesia é “uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (Zumthor, 2012, p. 7). A vista disso, Adorno (2008, p. 11) afirma que a “arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente”. O autor defende, também, que a definição do que é a arte:

é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá, talvez tornar-se. (...) Muitas obras, por exemplo, representações culturais, metamorfoseiam-se em arte ao longo da história, quando o não tinham sido; e muitas obras de arte deixaram de o ser (Adorno, 2008).

Sobre isso, Marisa Lajolo alega que as cantigas, canções de amigos e canções de amor, composições medievais portuguesas, eram em escritos que se liam cantando e dançado por trovadores e bailadeiras. A autora sugere que a poesia era, então, voz, e afirma que “essa produção oral, no entanto, só se incorpora à literatura

a partir do momento em que é recolhida e registrada em belos e imensos livros, chamados cancioneiros (Lajolo, 2018, p. 32).

Além disso, a autora faz menção de que ocorrem certos casos de literatura como “prática da liberdade” para o escritor do começo do século XIX (Lajolo, 2018, p. 91). Essa prática acaba assumindo também a função de denunciar injustiças e reivindicar uma nova ordem social - tais manifestações eram praticadas por meio das poesias de protesto, que segundo Lajolo, eram as poesias para praças públicas, comícios e assembleias, uma forma de participação política praticada e vivida nos limites possíveis (Lajolo, 2018, p. 91). A autora evidencia também que a sociedade globalizada e tecnológica acaba nos trazendo “a incrível sucessão e simultaneidade de técnicas de comunicação e de reprodução” (Lajolo, 2018, p. 114-115) — com a promessa de que iríamos encontrar os escritos e a literatura nos mais inesperados suportes. Sobre isso ela historiza, então, que nós saímos:

do manuscrito ao impresso e ao xerox, dos livros aos jornais e revistas, ao rádio e à televisão. Às fitas, discos, CDs e CD-ROMs, vídeos, DVDs... E internet. Mas uma nova linguagem, um novo suporte não liquida os anteriores. (...). Os espaços da literatura são também o ar livre dos espaços públicos. As mais incríveis engenhocas – e até celulares – trazem para nossa companhia na rua, no metrô ou na praia histórias e poemas que até há pouco tempo só ouvíamos e líamos no chamado recesso do lar (Lajolo, 2018, p. 114-115).

Corroborando Lajolo, Zumthor (2012, p. 62) afirma que a era da civilização tecnológica ou pós-industrial está em vias de sufocar o permanece das demais culturas. Para o autor, a sociedade tecnológica contemporânea, marcada pela lógica do consumo, tende a suprimir as expressões culturais diversas, impondo um modelo homogêneo de vida. No entanto, paradoxalmente, é no avanço dessa mesma cultura dominante que emergem formas de resistência. Essas resistências manifestam-se, muitas vezes de maneira não intencional ou declaradamente contrária, por meio das mídias, das artes, da poesia e das práticas sociais — como a publicidade e a política —, especialmente nas expressões corporais animadas pela voz (Zumthor, 2012, p. 62). O autor afirma, ainda, que:

Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva (Zumthor, 2012, p. 62)

Nesse sentido, Rosa (2025, p. 132) entende que a escolha por abordar questões sociais por meio de um discurso direto e acessível, aliado a um cuidadoso trabalho com ritmo, rimas, figuras de linguagem e reflexões, configura uma estratégia intencional de escrita e de oralização no âmbito da poética do *slam*. Para a autora, essa liberdade de experimentação com a linguagem — em diálogo com Prado (2024) — pode ser compreendida como um movimento de decolonização da língua e da produção de conhecimento, na medida em que permite à juventude se apropriar do texto poético como forma de expressão e de construção de si. Assim, o *slam* se apresenta como um espaço em que a linguagem deixa de operar apenas como instrumento herdado de estruturas coloniais e passa a ser ressignificada como meio de resistência, criação e reescrita de narrativas.

Perante o exposto, Smith e Kraynak (2009) ressaltam que as redes sociais têm sido uma ferramenta de extrema importância para tornar o movimento da poesia performática *slam* cada vez mais popular, pois segundo os autores, todos os caminhos levam à *internet*, e mais cedo ou mais tarde a maior parte dos *slams* chegam lá - um espaço para o *slammer* criar biografias, programações, fotos, clipes de áudio e vídeo, histórias e diários ao vivo:

A *Internet* tem sido essencial para o crescimento do movimento *slam*. Por meio de salas de bate-papo, *sites* pessoais, blogs, home pages de locais, *sites* de redes sociais (como *MySpace* e *Facebook*) e *sites* de compartilhamento de vídeos, incluindo o YouTube, a palavra sobre *slam* e performance de poesia se espalhou por toda parte (Smith; Kraynak, 2009, p. 220).

Ou seja, as redes sociais não apenas ampliam o alcance do *slam*, mas também fortalecem a construção de comunidades e a disseminação cultural em escala global.

Sobre essa questão, Daniela Silva de Freitas, Miriane peregrino e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2022, p. 10) compreendem o *slam* como um fenômeno que escapa a definições simplificadoras, caracterizando-se por sua natureza híbrida e multifacetada. Para os autores, trata-se de uma prática que transita entre o oral e o escrito, entre o improviso e a elaboração, articulando tradição e inovação, corpo e tecnologia. O *slam* se manifesta tanto em espaços públicos, como ruas e praças, quanto em suportes digitais e impressos, ampliando suas formas de circulação, especialmente em contextos como o da pandemia. Nesse sentido, rompe com categorizações literárias convencionais, situando-se entre diferentes linguagens e modos de expressão, ao mesmo tempo em que se afirma como prática coletiva,

marcada por dimensões políticas, culturais e sociais, fortemente vinculadas à cultura urbana, à periferia e às vozes historicamente marginalizadas.

Complementando essa perspectiva, Rosa (2025, p. 100) destaca que a articulação entre escrita, oralização e performance nos *slams* evidencia um campo ampliado de elaboração poética, no qual elementos como palavra, voz, ritmo, corpo, espaço e tempo se entrelaçam na construção de sentidos. Além disso, a autora ressalta que o acesso às tecnologias digitais tem potencializado a produção e a circulação dessas poéticas, por meio de registros audiovisuais, publicações independentes e difusão em plataformas on-line, expandindo o alcance do *slam* para além dos espaços competitivos.

Diante disso, a próxima subseção abordará os aspectos relacionados à construção estética do *slam* surdo, evidenciando a importância dos gestos, movimentos e recursos visuais da Libras na constituição do sentido poético. Também serão discutidas as influências e contribuições de poetas que utilizam a língua de sinais americana (ASL) para o desenvolvimento e fortalecimento da poesia surda no contexto brasileiro.

3.4.1 Performance em Língua de Sinais: Corpos que poetizam

Nas palavras do poeta surdo Leo Castilho (2024, s.p.) em entrevista para Micael Olegário, do *site* Projeto Colabora⁵⁶: “O que a pessoa surda quer é liberdade de existência, empoderamento, poder viver de sua cultura e comunicação, para que possa exercer sua existência na sociedade”.

Muitas são as análises e discussões que podem ser feitas a partir da fala do *slammer*, começando pela afirmação sobre “liberdade de existência”: ele pode estar fazendo referência, por exemplo, ao período no qual os surdos e demais pessoas que não apresentavam características “padrão” definida pela sociedade não tinham a chance de serem considerados cidadão — e às vezes nem ao menos a possibilidade de continuar a viver. Nesse sentido Karin Strobel (2009), Danilo da Silva Knapik e Kelly Priscilla Lóddo Cezar (2023), em suas respectivas obras, trazem o panorama histórico pelo qual os surdos passaram até chegar ao mundo de hoje. Nesse cenário os autores descrevem que tanto os surdos quanto as pessoas que eram consideradas

⁵⁶ Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods10/slam-do-corpo-10-anos-de-encontros-entre-surdos-e-ouvintes-atraves-da-poesia/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

diferentes, com alguma “diferença” da qual se considerava fora do padrão, eram até mesmo atirados de penhascos, dentre outros atos hediondos. Além disso, os surdos não poderiam ser herdeiros, não podiam comungar, nem se casar, e não eram considerados educáveis.

Sobre isso, Maria Inez Souza Maia (2017) alega que a Igreja Católica Romana na Idade Média, defendia uma teoria de que os surdos não tinham alma (Maia, M., 2017, p.102). Ainda segundo autora, na Idade Moderna, o período do cientificismo, surgiram propostas de cura para a surdez. Na visão de Maia, M., “esse período é marcado pela busca do corpo perfeito”, pois havia a visão de que as pessoas surdas eram defeituosas (Maia, M., 2017, p. 102). Carlos Skliar (2005) complementa que:

Foram mais de cem anos de práticas encefálicas pela tentativa de correção, normalização e pela violência institucional; instituições especiais que foram reguladas tanto pela caridade e pela beneficência, quanto pela cultura social vigente que requer uma capacidade de controlar, separar e negar a existência da comunidade surda, da língua de sinais, das identidades surdas e das experiências visuais, que determinam o conjunto de diferenças dos surdos em relação a qualquer outro grupo de sujeitos.(...) esse modelo de medicalização da surdez, numa versão que amplia e exagera os mecanismos da pedagogia corretiva, instaurada nos princípios do século XX e vigentes até nossos dias (Skliar, 2005, p.7).

Diante do exposto, Moraes (2022), Maia, M., (2017) e Skliar (2005) discutem uma das causas que desencadeou muitos acontecimentos negativos na vida dos surdos — o Congresso de Milão, ocorrido no ano de 1880 na Itália. Esse foi um marco quanto à negação da língua, cultura e a identidade dos surdos no mundo, pois nesse evento, predominantemente de ouvintes, discutiu-se a educação “adequada” para a população surda. Decidiram, então, que o método que seria adotado para a educação e ensino e comunicação dos surdos era a língua oral, banindo assim a língua gestual. Para Moraes (2022) esse acontecimento representou uma grande derrota para a cultura surda, que inclusive afetaria seu desenvolvimento linguístico-gestual.

Posto isso, Maia, M., (2017) segue fazendo a reflexão de que a história das pessoas surdas, bem como a educação dos surdos, nada mais é do que o “reflexo da concepção de como a sociedade enxergava a pessoa surda” (Maia, 2027, p. 102). Nessa mesma linha de pensamento, Skliar (2005) aponta que a visão representada por meio das clínicas e terapêuticas infelizmente ocasionou historicamente em uma transformação do espaço educativo e escolar, tornando esse ambiente em espaços que mais se pareciam hospitalares (Skliar, 2005, p.16). O pesquisador segue em seu raciocínio argumentando que tal transformação deve ser entendida:

como uma das causas fundamentais na produção do Holocausto linguístico, cognitivo e cultural que viveram os surdos. Situação está, que pode ser comparada àquele que também viveram outras comunidades, defendidas como subalternas, como, por exemplo, os indígenas, os negros, as mulheres os loucos etc. (Skliar, 2005, p.16).

Nesse contínuo, Morais (2022) alega que a metodologia de ensino oralista tinha fracos resultados, e tal fracasso se encontra presente no que diz respeito ao “desenvolvimento pessoal social cognitivo, linguístico e de comunicação dos educandos surdos” (Morais 2022, p. 59). O pesquisador ainda alega que os colonizadores organizaram o “festival da educação”, porém ignoraram completamente abrir a discussão nos pontos de vista, como por exemplo, o do “desenvolvimento da educação linguística e cultural, a psicologia emocional e cognitiva” (Morais 2022, p. 59). Nesse sentido, Skliar (2005) faz um alerta de que diante da obrigatoriedade da oralização, acabou acontecendo por parte dos surdos uma resistência, e que isso gerou um movimento no tocante ao surgimento das associações dos surdos, além das conversas em língua gestual que acontecia as escondidas nos banheiros:

O surgimento das associações de surdos enquanto territórios livres do controle ouvinte sobre a deficiência, os matrimônios endogâmicos, a comunicação em língua de sinais nos banheiros das instituições, o humor surdo etc., constituem apenas alguns dos muitos exemplos que denotam uma outra interpretação sobre a ideologia dominante (Skliar, 2005, p. 17).

Levando em conta os pontos abordados, percebemos que a comunidade surda vem, ao longo de sua história, lutando para exercer sua existência na sociedade. Essa luta pode ser manifestada por meio da política, da arte, da educação, entre outros. Nesse aspecto, Skliar (2005) abre a discussão quanto a importância de se pesquisar e discutir o sujeito surdo por meio da teoria e das concepções sociais culturais e antropológicas. Segundo ele, isso é uma possibilidade por meio dos *Estudos Surdos*. Essa concepção irá, segundo o autor, “considerar as identidades, as línguas, projetos educacionais, a história, a arte, as comunidades surdas, são focalizadas e entendidas a partir da diferença, a partir de seu conhecimento político” (Skliar, 2005, p. 5). Além disso, o autor revela que na atualidade é possível perceber algumas mudanças em relação a concepções sobre o sujeito surdo, tais como “as descrições em torno da sua língua, as definições sobre as políticas educacionais, a análise das relações de saberes e poderes entre adultos surdos e adultos ouvintes, etc.” (Skliar, 2005, p. 7-8). Ele ressalta, ainda, que nesse aspecto ocorreram diversas contribuições que foram geradoras dessas, mudanças e que é imprescindível assinalar que:

a divulgação dos modelos denominados da educação bilíngue bicultural e o aprofundamento teórico acerca das concepções sociais culturais e antropológicas da surdez se constituem como um elemento mais significativos, porém o abandono progressivo da ideologia clínica dominante e a aproximação aos paradigmas sócios culturais não podem ser considerados por si só, como suficientes para afirmar a existência de um novo olhar educacional (Skliar, 2005, p. 7-8).

Nessa perspectiva, Maia, M., (2017) afirma que na atualidade, vemos conquistas legais que legitimam as pessoas surdas, levando em consideração a diferença na língua, cultura e identidades surdas, que conseqüentemente passam a ser respeitados. Ainda nesse viés, a autora acentua que essa mudança vem de encontro ao fato de que a está ocorrendo uma evolução das políticas educacionais para surdos no Brasil e no mundo. Maia, M., acredita que as políticas vigentes no Brasil possibilitaram à comunidade surda se apresentar dentro de suas características próprias, que foram construídas ao redor de marcos históricos importantes (Maia, M., 2017, p. 109). Além disso, menciona que esse processo foi árduo e longo, e que ela como surda, e os demais surdos, precisam ter ciência das transformações que vivenciaram ao decorrer dos tempos.

Algumas das maiores conquistas dos surdos ao longo dos anos no Brasil foi a oficialização, em 2002, da Libras, a Língua Brasileira de Sinais, como meio de comunicação e expressão da comunidade surda; a obrigatoriedade da oferta de Libras como disciplina curricular nos cursos de formação de professores e em fonoaudiologia, e garantia do acesso à comunicação, informação e educação para pessoas surdas ou com deficiência auditiva em 2005, e a oficialização do profissional tradutor da Libras em 2012. Além disso, podemos citar também a elaboração do documento *A Educação que nós Surdos queremos*, no ano de 1999. Segundo Reichert *et al.* (2022):

a construção do documento propôs ter presente a ênfase de nossa Cultura Surda no sistema educacional brasileiro, também propôs o despertar de uma grande conscientização e mobilização (Reichert *et al*, 2022, pág. 10).

Por meio desse breve histórico podemos afirmar que a comunicação na comunidade surda é enraizada no uso da língua de sinais - no caso do Brasil, a Libras. Por meio dela, essa comunidade dissemina sua língua, cultura e arte. Esse idioma desempenha papel crucial na expressão e interação dentro dessa comunidade e para a expressão e divulgação da arte, além de ser a língua de acesso para os surdos sinalizastes. Sobre a língua de sinais Skliar (2005) afirma que “os surdos criaram,

desenvolveram e transmitiram, de geração em geração uma língua, cuja modalidade de recepção e produção é viso-gestual” (Skliar, 2005, p. 23), porém ainda existem aqueles que acreditam e propõem:

que essa modalidade linguística nasceu porque a deficiência auditiva impede os surdos de ascenderem a oralidade. Assim, a língua de sinais deixa de ser vista como um processo e como um produto construído histórica e socialmente pelas comunidades surdas (Skliar, 2005, p.23).

Ainda para o autor, a linguagem deve ser compreendida como um fenômeno independente da modalidade em que é produzida ou percebida — ou seja, possui uma estrutura subjacente que não está vinculada à forma de expressão, seja auditiva-oral ou viso-gestual. Assim, tanto a língua oral quanto a língua de sinais não representam formas distintas de linguagem, mas sim meios diferentes de manifestar e acessar a faculdade mental da linguagem. Complementando, Oliver Sacks (2010) diz que será:

exclusivamente por intermédio da língua que entramos plenamente em nosso estado e cultura humanos, que nos comunicamos livremente com nossos semelhantes, adquirimos e compartilhamos informações (Oliver Sacks, 2010, p.12).

O autor argumenta, ainda, que língua tem o poder de transformar a experiência e que por meio dela podemos “iniciar a criança numa esfera puramente simbólica de passado e futuro, de lugares remotos, de relações ideais, de eventos hipotéticos, de literatura imaginativa, de entidades imaginárias que vão de lobisomens a *mésos-pi*” (Sacks, 2010, p. 27)⁵⁷.

No contexto do *slam*, a língua de sinais assume uma dimensão transformadora, uma vez que a poesia produzida por essa comunidade enaltece a vivência surda ao proporcionar também uma experiência visual. Essa forma de expressão, além de ser o idioma da comunidade surda, cria um canal para compartilhar experiências únicas e desafios enfrentados pela comunidade, promovendo o vínculo e o entendimento mútuo.

O *slam* na comunidade surda brasileira traz a experiência do *slam* ouvinte e surdo americano, e do *slam* ouvinte brasileiro. Isso ocorre, pois esse movimento

⁵⁷ O *méson-pi* (píon) é uma partícula subatômica presente nos raios cósmicos, situada como intermediária entre o próton e o elétron, desempenhando um papel fundamental como componente da estrutura nuclear. Essa descoberta está associada às pesquisas de Cesare Mansueto Giulio Lattes (Cattani; Bassalo, s.d.).

chega ao país por intermédio do *slam* ouvinte, e depois que adentra e se enraíza, ele é absorvido pela comunidade surda, que vai em busca de seus pares linguísticos na arte *slam*. Diante do exposto, Abrahão (2020) descreve que, nos Estados Unidos da América, onde nasceu o *slam* ouvinte, nasceu também o *slam* em língua de sinais — nesse caso, a ASL, *American Sign Language* —, em meados de 2003, e assim como no Brasil, foi um movimento onde participavam surdos e ouvintes domínio da ASL. Ainda como menciona o autor, o fundador do movimento surdo lá foi:

Bob Arnold, poeta e criador, fundou em 2003 a Noite de Contos e Poesias da ASLian (em Língua de Sinais Americana – American Sign Language, ASL) em março de 2005. Algum tempo depois mudou o nome para ASL SLAM. Eles se reuniam no famoso Bowery Poetry Club em Manhattan proporcionando um espaço mensal para manifestações poéticas em ASL. Atualmente, fazem turnê mundial levando as apresentações para diversos países (Abrahão 2020, p. 38).

O autor revela que no começo do movimento, a grande maioria dos integrantes era composto de pessoas ouvintes que sabiam ASL ou estavam aprendendo a língua, mas que na atualidade a maioria dos artistas são surdos - o que ocasiona para a arte a marca de uma mudança significativa no grupo. Sobre o tema, Abrahão (2020) aponta que um poeta *slammer* surdo americano de grande representatividade é Douglas Ridloff. Segundo informações da página oficial do poeta (2024)⁵⁸, a *ASLian Poetry & Storytelling Night* nasceu em Nova York em março de 2005, no Bowery Poetry Club, sob a apresentação de Bob Arnold. Seis meses depois, Jason Norman assumiu a organização, transformando-o em *ASL Slam*, com eventos mensais em formato de microfone aberto e a colaboração de Ridloff, então um jovem poeta e performer.

Segundo Ridloff (2024), foi no ano de 2009 que Douglas ficou como o único anfitrião, revivendo o formato mensal de palco aberto no Bowery Poetry Club com a adição de apresentações em destaque de renomados artistas surdos e surdocegos de todo o mundo. Além disso, os autores reiteram que o *ASL Slam* hoje é uma marca cultural para o movimento de poesia surda, que de forma bem expressiva vem atraindo artistas e membros do público de todo o mundo. Segundo Ridloff (2024), em 2019 o *ASL Slam*, por intermédio dele, foi incorporado a uma organização sem fins lucrativos, onde se posiciona como líder, e une-se a ele um conselho de diretores. O autor conclui dizendo que o *slam* na atualidade é operado principalmente por meio de shows em

⁵⁸ Disponível em: <https://www.douglasridloff.com/>. Acesso em: 28 out. 2025.

Nova York e Orlando, com espetáculos ocorrendo em museus, eventos corporativos e colaborações educacionais.

Abrahão (2020) constata que o grupo *ASL Slam* tem como missão apresentar e incentivar novos trabalhos experimentais, utilizando poesia, performance, improvisação, literatura, artes visuais, linguagem e música:

além disso fornece o espaço para que artistas/poetas “emergentes e estabelecidos apresentarem seus trabalhos em um ambiente seguro e de apoio. Para alcançar tais objetivos, o *ASL SLAM* produz vídeos como meio de preservar a língua de sinais e expor artistas a um público amplo. É seu objetivo preservar e enriquecer as experiências culturais em comunidades surdas e ouvintes, para fazer a diferença e impactar a mudança (Abrahão 2020, p. 39).

Santos, N. (2018) e Abrahão (2020), destacam que no Brasil o *slam* se popularizou na comunidade surda e ganhou destaque a partir do ano de 2010 com o *Slam* do Corpo criado pelo grupo Corpo Sinalizante. Nesse sentido Santos, N. (2018), conta que o *Slam* do Corpo é o primeiro *Slam* no Brasil que reúne poetas surdos e ouvintes numa performance que envolve a Língua Portuguesa e a Língua Brasileira de Sinais (Libras). Os autores destacam que o artista surdo Leonardo Castilho, um dos idealizadores e integrantes do grupo, faz uso da metáfora “Beijo de Línguas” para explicar essa relação e trocas de experiências durante o *Slam* do Corpo. Segundo ele, “há um compartilhamento do trabalho entre surdos e ouvintes, e não uma fusão entre essas culturas” (Santos, N., 2018, p. 2-3), Complementando Santos, N. (2018), Abrahão (2020) diz que essa formação correu a partir de um curso de formação para jovens surdos denominado *Aprender para Ensinar*, realizado por Cibele Lucena e Joana Zats Mussi no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nesse sentido Abrahão (2020, p. 02) explica que o *slam* surdo, as produções surdas fazem parte de “um movimento que traz para sua poesia todas essas características contemporâneas e reforça o orgulho surdo”.

Como poderemos perceber, o *slam* surdo é uma parceria linguística entre surdos e ouvintes, em que se fundem a língua sinalizada e a oralizada. Em vista disso, Abrahão (2020) sublinha que existe nessa junção linguística o respeito:

à estrutura linguística das duas línguas e as apresentações são feitas por duplas ou trios formados por surdos e ouvintes, juntos. As batalhas são um misto de agora, jogo e celebração e se realizam em performances poéticas numa composição de línguas e corpos (Abrahão 2020, p. 39).

Como mencionam Skliar (2005) e Sacks (2010), a Libras e as línguas de sinais em geral se manifestam visualmente, usando muitas expressões faciais e corporais, o que muitas vezes pode ser confundida como sendo apenas gestos sem sentido ou significados. Nessa perspectiva, Sacks (2010) alega que a habilidade de discriminar rostos e reconhecer variações sutis de expressão facial também é importantíssima para o usuário da língua de sinais (Sacks, 2010, p. 53). Diante do exposto, enfatizamos que o *slam* surdo, como forma de arte, permite que a comunidade surda desafie as concepções convencionais de linguagem e comunicação. A língua de sinais, embora muitas vezes negligenciada ou mal compreendida por aqueles fora da comunidade surda, é uma forma de linguagem rica e complexa que vai além da mera transmissão de palavras. Nesse viés, Lodenir Becker Karnopp (2006), destaca que “assim como em outras línguas, a poesia em língua de sinais explora os recursos linguísticos para obter efeitos estéticos” (Karnopp, 2006, p. 16). Além disso, relata que forma como os poemas são organizados:

bem como os sentidos que se abrem a partir disso, fazem uma quebra com a forma que a linguagem é utilizada no cotidiano. Os poemas podem estar mais próximos ou mais distantes do uso que se faz com a língua de sinais no cotidiano, em geral, fazendo uma ruptura com a regularidade e tornando as formas linguísticas completamente criativas e novas (Karnopp, 2006, p. 16).

Ainda na perspectiva da pesquisadora, existe no poema o uso “criativo de configurações de mão, movimentos, locações e expressões não-manuais” (Karnopp, 2006, p. 16), e diante disso podemos observar que o poema acaba se abrindo para múltiplas, e complexas interpretações e construções de sentidos. Além disso, tal complexidade linguística é visível em outras formas de arte produzidas por artistas surdos. Em face do exposto, Abrahão (2020) explica que para melhor compreensão do poema *slam* em língua de sinais, sua complexidade pode ser dividida em duas estruturas:

[sobre a] estrutura superficial dessas poesias apresentada no *slam* surdo, podemos dividi-las em duas categorias, aquelas que utilizam a estrutura gramatical das línguas de sinais, isto é, poesias com narrativas compostas por sinais e itens gramaticais próprios da língua, como a poesia (...). E a segunda categoria, com poesias compostas apenas por classificadores⁵⁹, sem a utilização de nenhum (Abrahão, 2020, p. 40).

⁵⁹ Na língua portuguesa utilizamos diferentes sons para compor as letras, sílabas e palavras. Para produzir os sons há toda uma organização do aparelho fonador como cordas vocais, língua, dentes

Ainda nesse aspecto, o autor afirma que “existem outras características presentes nas duas categorias e que dão o formato final da obra, como a rima, expressões facial/corporal, ritmo, métrica, som, movimento e velocidade” (Abrahão 2020, p. 40), sendo que a rima na poesia *slam* surda tem a função de dar uniformidade aos sinais, e isso confere “harmonia e conforto visual”. Além disso Abrahão (2020) afirma que a rima pode ser executada de diferentes formas, como a “simetria bilateral, ou seja, a mesma configuração de mão executada ao mesmo tempo com as duas mãos”.

A seguir, para esclarecimento, utilizamos o próprio sinal de “Simetria Bilateral” em Libras. Para a realização do sinal, utiliza-se ambas as mãos a configuração em “D”. O movimento inicia com ambas as mãos separadas à frente do tronco e no movimento da mão esquerda para a direita e da direita para esquerda se conectam. Outra possibilidade apontada pelo autor é, a utilização de sinais com configuração de mãos igual ou semelhante (Abrahão 2020, p. 40). Representada pelo sinal de *árvore* na próxima imagem. O sinal é executado com uma das palmas da mão para frente com um leve movimento da esquerda para direita. A outra mão ficará com a palma virada para baixo. A configuração muda um pouco pois os dedos ficam levemente fechados, para significar a raiz da árvore. São configurações semelhantes. Se fossem configurações iguais poderia ser representada pelo sinal de *esperar*, na imagem que vem a seguir.

e lábios para formar esses sons. Raras vezes paramos para refletir sobre como o aparelho fonador se organiza para produzir cada som que identificamos como gerando um significado diferente. Na Libras ocorre o mesmo fenômeno, utilizamos as mãos, braços, tronco e rosto para produzir diferentes sinais. As partes que compõem um sinal são conhecidas como Parâmetros da Língua de Sinais (Cristiano, 2018).

FIGURA 12 - SIMETRIA BILATERAL EM LIBRAS



FONTE: Adaptado de Grupo de Estudo e Inovação em Libras – GEIL (2022).

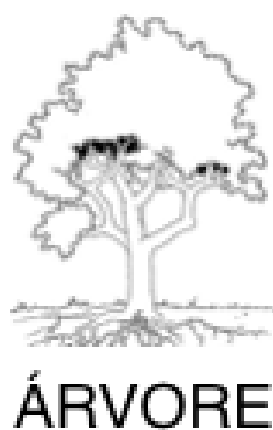


QR Code para acessar o vídeo com a sinalização de “Simetria bilateral” no YouTube

Fonte: a autora (2025)

https://youtu.be/_B6G3BgwwDo?si=MNBa7ue3ZRJKjZ

FIGURA 13 - SINAL PARA “ÁRVORE”



FONTE: Adaptado de Capovilla e Raphael, 2001.

FIGURA 14 - SINAL PARA “ESPERAR”



FONTE: Adaptado de Minuto Libras (2023).



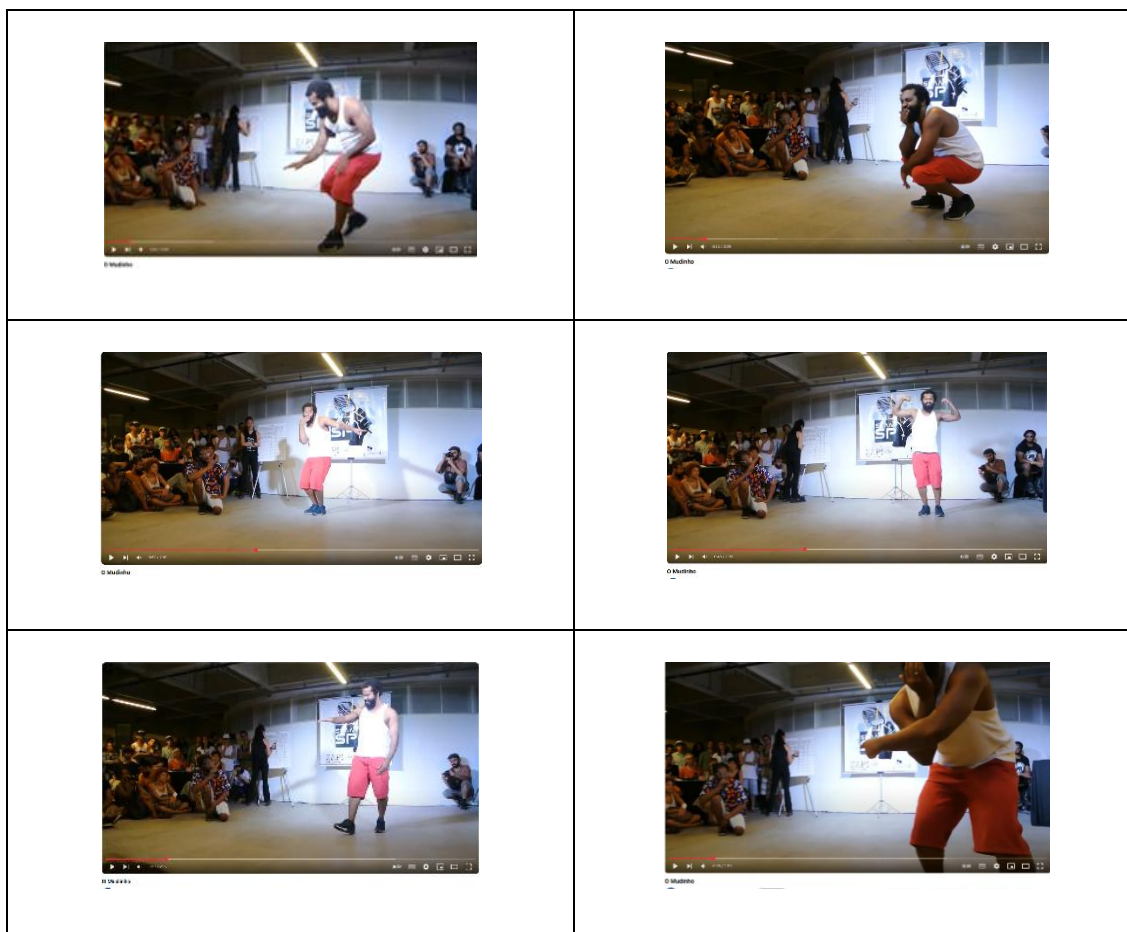
QR Code para acessar o vídeo com a sinalização de “Esperar” no YouTube

Fonte: a autora (2025)

<https://www.youtube.com/watch?v=XppZHIsDuDI>

Quanto às expressões faciais e corporais, podem, segundo Abrahão (2020) ser gramaticais ou não, e podem aparecer discretamente na narrativa, quando a narrativa da poesia está dando ênfase à sinalização — dizendo com isso que poeta quer enfatizar os sinais e não as expressões. A exemplo disso, apresentamos cenas da performance do *slammer* Edinho Santos com o poema *O Mudinho*.

QUADRO 8 - CENAS DA PERFORMANCE DO POEMA *O MUDINHO* DE EDINHO SANTOS (2018)



FONTE: Adaptado de Santos, E. (2018).



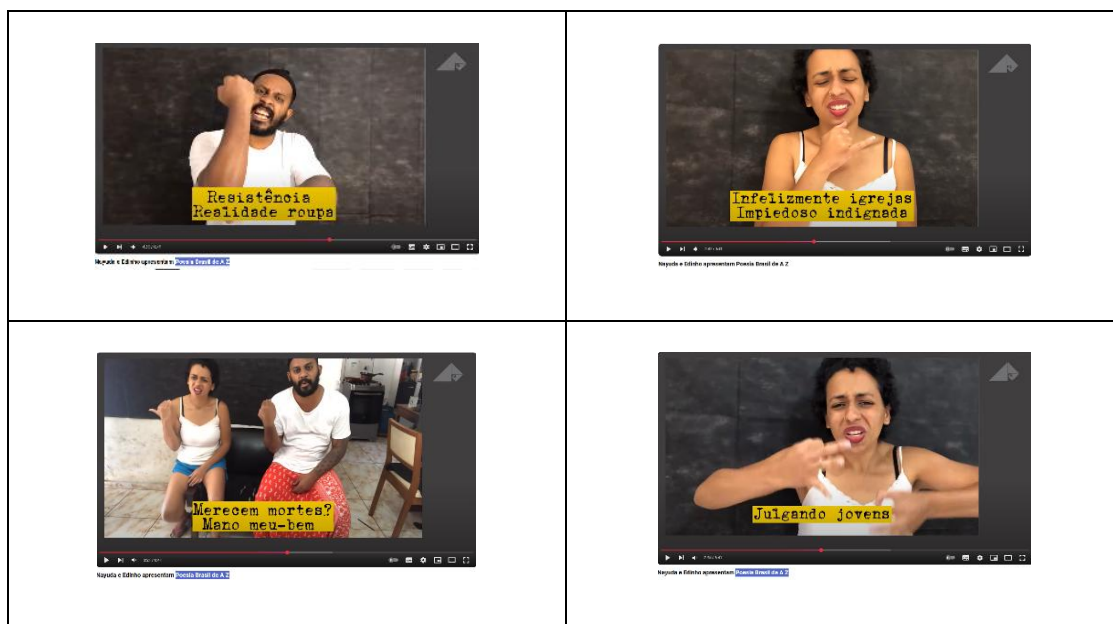
QR Code para acessar o vídeo com a performance de *O Mudinho* no YouTube
Fonte: a autora (2025)

<https://youtu.be/bl4-k4YqkCw?si=FAakelaUJ9JJorG0>

Ainda sobre o uso das expressões, Abrahão (2020) alerta que em alguns contextos a expressão facial/corporal pode tomar uma aparição extravagante. Nesse sentido, a ênfase é na expressão e a narrativa é executada pelas próprias expressões e utilização de poucos sinais e classificadores. Exemplo dessa performance pode ser encontrada no poema produzido pelo próprio Edinho e sua esposa, a poeta/*slammer* Nayuda. A obra chama-se *Poesia Brasil de A Z*, e fazem uso das letras do alfabeto

manual para realizar a performance, que no geral tem muitas expressões. Essa performance foi realizada no período do confinamento, e pode-se perceber os sentimentos de aflição e tristeza devido ao isolamento.

QUADRO 9 - SINAIS PARA “RESISTÊNCIA”, “MORTE”, “TRISTE” E “JULGADO”



FONTE: Adaptado de Nayuda & Edinho, (S.D.)



QR Code para acessar o vídeo com a sinalização de “resistência”, “morte”, “triste” e “julgado” no YouTube.

Fonte: a autora (2025)

<https://www.youtube.com/watch?v=SstlVSZb2V0>

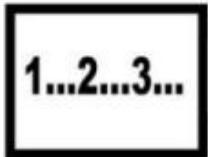
Esses sinais são encontrados em *Poesia Brasil de A Z*, performance poética em Libras de Nayuda e Edinho, que usa das letras do alfabeto e discute a rotina de surdes e ouvintes. O vídeo faz parte da programação do projeto Semana Modos de Acessar 2020, que incentiva a participação ativa e o protagonismo de pessoas com deficiência em ações culturais, educativas e esportivas.

Outros aspectos que o autor apresenta são o ritmo e métrica, e as descreve da seguinte maneira: “são características estéticas que trazem uma marcação de tempo para as produções poéticas” (Abrahão, 2020, p. 40). Além disso, para o autor:

o ritmo é um movimento coordenado, uma repetição de intervalos regulares ou irregulares produzidos por alguma parte do corpo, podendo ser marcado por um pé batendo no chão, um movimento de cabeça ou intervalos regulares na sinalização. Já a métrica é uma marcação de tempos fortes e fracos representada pelos movimentos das mãos no sentido horizontal, vertical e diagonal (Abrahão, 2020, p. 40).

O autor destaca que são movimentos que podem ser aplicados em músicas. Além disso, esse conceito também é visível em algumas fábulas, como apresenta Marilyn Mafra Klamt (2014), que ilustra a fala de Abrahão (2020), com a fábula *A Lebre e a Tartaruga*, do poeta Nelson Pimenta.

FIGURA 15 - SINALIZAÇÃO DA FÁBULA A LEBRE E A TARTARUGA

			
CÂMERA LENTA	CAMINHO CURVILÍNEO O LENTO	ESTRADA ARBORIZADA A PASSAR DEVAGAR	TARTARUGA A LENTA VENCER

FONTE: Klamt (2014)

Sobre essa performance, Klamt (2014) afirma que a personagem tartaruga, por ter por natureza andar lento, se desloca muito lentamente e com muito esforço pela estrada. A lentidão com que as árvores, também passam demoradamente como no ritmo da tartaruga é expressa pelo poeta ao acentuar a pressão facial do deslocamento (Klamt 2014, p. 28). Além disso, fica evidente ao assistir o vídeo as expressões do poeta ao mudar de ritmo de lento da tartaruga para rápido da lebre. No que se refere à performance poética, a autora revela que os “movimentos do corpo nunca se repetem”, mesmo que o poeta faça a repetição da mesma poesia. Ferreira, G. (2011) mostra que a cada performance ou declamação o corpo do poeta ocupa uma “dimensão diferente”, fazendo com que o som emitido pelo artista e a performance acabem por revelar novos movimentos e entonações, e isso ocasiona extraordinárias trocas comunicativas, interativas com o poeta e plateia presente.

Sobre o emprego do “som na poesia” surda, Abrahão descreve que ele pode ocorrer e ser empregado de diferentes maneiras:

pode ocorrer de diferentes maneiras como através de alguma produção vocal, da utilização do próprio corpo para fazer algum barulho ou até mesmo da utilização de instrumentos musicais. Um vídeo que mostra um exemplo de poema em língua de sinais com a utilização de instrumentos foi feito pelo poeta Douglas Ridloff. Nele o poeta começa a criar poesias que tinham ritmo e métrica sem utilizar o som, isso permitiu que ele associasse o som à poesia visual (Abrahão, 2020, p. 41).

O autor conclui que além de toda a carga semântica influenciada pela manifestação contra a opressão, lutas, orgulho surdo e identidade, a poesia surda é formada por características estruturais que trazem forma e estética às narrativas – e que o *slam* tem o poder de desafiar:

a noção de que a linguagem é puramente verbal/oral, redefinindo-a como uma experiência que pode ser sentida e visualizada. Esta perspectiva amplia a conscientização sobre a riqueza e complexidade da cultura surda, desafiando as normas linguísticas dominantes (Abrahão 2020, p. 40).

Abrahão (2020, p. 43) faz uma reflexão sobre passado e as manifestações artísticas que ampliaram a conscientização sobre a língua e cultura surda, citando o movimento Deaf Pride (Orgulho Surdo)⁶⁰. Em sua percepção, foi a partir desse instante que ocorreu por parte da sociedade e dos surdos o entendimento de que línguas de sinais são independentes, com gramática e estrutura própria — o que acarretou o crescimento das línguas de modalidade gesto-visual”. Também foi nesse período, segundo o autor, que ocorreu o surgimento:

dos poetas pioneiros em língua de sinais, como os de Dorothy Miles, de Ella Lentz e de Clayton Valli. e valoriza o trabalho Os poetas surdos foram e continuam sendo influenciados pelo movimento de “orgulho surdo” trazendo um empoderamento para sua língua e para o sujeito surdo (Abrahão 2020, p. 43).

Para além dos exemplos e das análises apresentadas, a performance em língua de sinais se consolida como um espaço de articulação entre corpo, ritmo, visualidade e resistência, no qual o poeta surdo inscreve sua experiência no gesto e no movimento. O corpo, longe de ser mero veículo da língua, constitui-se como

⁶⁰ Em 1972, Kannapel funda a *Deaf Pride* [Orgulho Surdo], organização dedicada ao despertar a consciência dos surdos (Spadafora, 2012, p. 73)

território de criação poética, capaz de reorganizar sentidos a cada nova execução, em diálogo constante com o tempo, o espaço e a plateia. Assim, a poesia sinalizada — e, de modo particular, o *slam* surdo — reafirma a potência estética e política da modalidade gesto-visual, tensionando concepções hegemônicas de linguagem e arte, ao mesmo tempo em que fortalece a identidade, o orgulho surdo e as formas plurais de existir e significar no mundo.

Outro aspecto extremamente relevante na produção e execução da poética surda é o processo anafórico. Leidiani da Silva Reis (2019, p. 33), com base em Marcuschi (2005), compreende a anáfora como um recurso linguístico por meio do qual determinadas expressões retomam elementos já mencionados no texto ou no contexto discursivo, contribuindo para a continuidade temática e referencial. No caso das línguas de modalidade visuoespacial, como a Libras, esse processo apresenta especificidades importantes. Conforme discutem Leidiani da Silva Reis e Jorge Bidarra (2017, p. 6), diferentemente da modalidade oral-auditiva, a anáfora ocorre frequentemente associada aos dêiticos, configurando o fenômeno denominado dêitico-anafórico. Nesse caso, o dêitico atua na marcação espacial do referente, enquanto a anáfora retoma esse ponto previamente estabelecido, permitindo a construção de relações de sentido ao longo do discurso. Tal articulação simultânea favorece a coesão e a coerência textual na Libras, sobretudo por meio de recursos visuais e espaciais. Ainda segundo os autores (2017, p. 1), esse mecanismo se destaca como um dos principais responsáveis pela organização do discurso sinalizado, especialmente quando articulado a unidades manuais e não manuais de caráter icônico, como os classificadores, que possibilitam representar e construir significados de forma visual e tridimensional.

A seguir, serão abordados os conceitos que definem a literatura surda e a comunidade surda, bem como a importância da inserção do gênero *slam* nesse campo de produção cultural.

3.5 LITERATURA SURDA: EXPRESSIVIDADE VISUAL DO *Slam* SURDO E CRITICIDADE

Ao decorrer da tese estamos discorrendo sobre a poesia *slam* e sua origem que emerge da cultura oral e defendendo o *slam* na comunidade surda como gênero multimodal e decolonial. Diante disso, surge a necessidade de se refletir a inserção

de tal gênero, que vem da oralidade e se transforma para ganhar destaque em uma comunidade que faz uso de uma língua visual-espacial.

Ao longo do texto, também destacamos a importância da cultura oral dos povos originários e afro-brasileiros, reconhecendo que cada grupo contribui com sua história e tradições para o mosaico cultural que chamamos de Brasil. Somos um país diverso, marcado por peculiaridades e pelas heranças de uma colonização predatória. Nesse contexto, insere-se a comunidade surda brasileira, que, como qualquer outra, apresenta características próprias e contribui para o debate social com suas identidades, cultura, arte e produção literária.

O termo “comunidade surda”, que se consolidou tanto entre surdos quanto ouvintes que dela participam, é conceituado por Carol Padden e Tom Humphries (1988) como um grupo de pessoas que vivem em determinado local, compartilham objetivos comuns e atuam de diferentes maneiras para alcançá-los, podendo incluir também indivíduos não surdos que apoiam esses objetivos. Esse conceito também é abordado pela autora surda brasileira Karin Strobel (2005) em sua obra *As imagens do outro sobre a cultura surda*.

Outro aspecto que pontuamos nessa subseção é o fato de mencionarmos a palavra “identidades” no plural, pois como em qualquer comunidade, surdos são pessoas plurais. Diante de tal pluralidade, Silva *et al.* (2025, p. 9) apontam que a comunidade surda se distingue linguisticamente, mas sobretudo por sua cultura e identidade visual, articuladas em torno da língua de sinais e das experiências coletivas compartilhadas. Dentre as experiências visuais compartilhada na comunidade estão a arte e a literatura surda. Diante disso, os autores percebem que a literatura surda, por exemplo, se configura para os surdos “como um espaço de representação onde as experiências, valores e vivências da comunidade surda são retratados” (Silva *et al.*, 2025, p. 9), permitindo, além do fortalecimento, o reconhecimento da cultura surda.

Ademais, os autores apontam que a literatura surda engloba diversas formas de expressão artística próprias da comunidade surda, refletindo sua experiência, cultura e língua. Segundo Silva *et al.* (2025, p. 9), essa literatura é construída a partir de narrativas centradas em personagens surdos, abordando temas como cultura, língua de sinais e relações de opressão, ao mesmo tempo em que evidencia formas de resistência. Ela também se diversifica por meio de histórias sobre animais, humor, natureza e religiosidade, mantendo sempre o foco na experiência do sujeito surdo. Composta por diferentes gêneros - como contos, poesias, piadas e peças teatrais —,

permite aos autores surdos contarem suas próprias histórias e expressar suas vivências. De acordo com os autores, destacam-se atualmente os principais representantes da literatura surda como a britânica Rachel Sutton-Spence e Cláudio Mourão. Sutton-Spence, apesar de não ser surda, é referência nos estudos literários surdos, tendo esse reconhecimento da comunidade surda como um todo, devido a sua profundidade e conhecimento na temática.

Dito isso, para Silva *et al.* (2025) Sutton-Spence, torna-se reconhecida por seu trabalho na interseção entre literatura e cultura surda e oferece uma análise abrangente da identidade surda, enfatizando a importância da língua de sinais como um veículo fundamental para a expressão e a preservação da cultura surda. O professor e pesquisador surdo Cláudio Mourão, na percepção dos autores, também contribui significativamente para esse campo, ao explorar a relação entre a língua de sinais e a produção literária da comunidade surda.

Além disso, Mourão (2011, p. 19) afirma que o conceito de Literatura Surda começou a se difundir primeiramente em alguns países da Europa e nos Estados Unidos, especialmente em locais com escolas para surdos. Nos Estados Unidos, a fundação da Universidade Gallaudet⁶¹, em Washington D.C., em 1864, marcou um ponto de partida para que acadêmicos e pesquisadores surdos construíssem significados em torno da Literatura Surda, disseminando-os na comunidade surda por meio de encontros, escolas e associações. Mourão destaca que a Literatura Surda apresenta histórias das comunidades surdas, bem como os processos sociais e práticas discursivas que circulam em diferentes tempos e lugares, envolvendo tanto membros surdos quanto ouvintes. Além disso, o autor ressalta que os surdos desenvolvem narrativas próprias, como piadas, anedotas, fábulas e contos de fada, além de adaptações em gêneros como romances, lendas e outras manifestações culturais, que se constituem a partir de valores e heranças culturais e linguísticas dessa comunidade.

Diante do exposto, Sutton-Spence e Kaneko (2008, p. 330) afirmam que foi a partir dos anos 1970 que começaram a surgir mudanças relacionadas à consideração

⁶¹ A Universidade Gallaudet, localizada em Washington, DC, EUA, é uma instituição privada voltada para alunos surdos e com deficiência auditiva, fundada a partir de uma escola para crianças surdas e cegas em 1856 por Amos Kendall e dirigida por Edward M. Gallaudet. A universidade inclui uma faculdade de artes e ciências, uma escola de pós-graduação e programas em comunicação, administração, educação, serviços humanos e educação continuada (Britannica, s.d.)

da poesia em línguas de sinais, que passou a ser entendida como uma realidade possível. Nesse sentido, a autora menciona que a “lenta emergência” do Orgulho Surdo teve primeiramente início na América e, posteriormente, na Inglaterra, então se espalhando para outros países. A autora também discute a relevância do reconhecimento crescente das línguas de sinais como línguas autônomas e legítimas, destacando o trabalho inovador dos poetas que utilizam essas línguas — tais como os surdos Britânicos com a Língua Britânica de Sinais, BSL. Esses movimentos provocaram mudanças importantes na forma de compreender as línguas de sinais. Inserida em um contexto social, histórico, cultural e político, a performance poética em BSL ainda hoje representa um ato de empoderamento e de afirmação identitária, expressando o orgulho linguístico da comunidade surda.

Sutton-Spence e Kaneko (2008, p. 330) apontam que poesia, nesse sentido, torna-se um meio de fortalecer os sujeitos surdos, ao criar formas linguísticas capazes de representar positivamente suas experiências, configurando-se como uma maneira de afirmar o ser surdo. As representações da surdez na poesia em línguas de sinais podem ser compreendidas a partir de diferentes temas, como a perda, a opressão da sociedade ouvinte e as respostas de resistência, a experiência sensorial surda, a valorização do sucesso e da comunidade surda, a celebração da surdez e das línguas de sinais, bem como o lugar ocupado pelas pessoas surdas no mundo.

A autora conclui que, embora todos os poemas em línguas de sinais representem, de forma implícita, uma celebração da língua de sinais e da comunidade surda, alguns deles enfatizam essas homenagens de maneira direta e explícita.

Outro aspecto sobre a literatura surda abordado por Mourão (2011, 2016), Sutton-Spence (2008, 2021) e Lodenir Karnopp (2008) é a de *registro* dessa literatura. Eles afirmam que com o advento das tecnologias os registros se tornaram mais fáceis, e com isso as análises e divulgação dessa arte se tornaram mais difundidas - o que não dispensa, no entanto, o registro na língua portuguesa. Os autores lembram, ainda, que isso ocorre pelo fato de estarmos falando de uma língua visual-espacial.

Diante disso, Karnopp (2008, p. 2) alega que o registro da literatura surda começou a ser possível principalmente a partir do reconhecimento da Libras e do desenvolvimento tecnológico, que possibilitaram formas visuais de registro dos sinais.

A autora ainda faz a reflexão quanto ao uso da *Sign Writing*⁶², o registro escrito dos sinais, apontando sua importância. Para a autora, no entanto, há poucas obras que utilizam a escrita, e poucas escolas incluem a escrita dos sinais em seus currículos. A autora afirma, também, que produções em vídeo e registros em *Sign Writing* são registros potenciais da literatura surda, já que permitem maior circulação:

As publicações na escrita dos sinais (Sign Writing) têm sido uma inovação na tradição de contar e recontar histórias e, por outro lado, divulgam e imprimem materiais na Libras. No entanto, um dos problemas é a abrangência do público leitor nessa língua (Libras), já que poucos são usuários desse sistema, mesmo nas comunidades de surdos. Essa abrangência tende a ser maior, a partir do momento em que o ensino da escrita da língua de sinais começa a fazer parte do currículo escolar e circular em produções literárias (Karnopp, 2008, p. 5).

Posto isto, a pesquisadora argumenta para a importância dos registros na Libras, que podem ser encontrados em vastidão e diversidade literária, mas para que possamos usufruir de tais obras devemos frequentar associações, escolas e pontos de encontro da comunidade surda (Karnopp, 2008, p. 6). A autora afirma, também, que tais obras como servem como evidências da identidade e da cultura surda. Ainda nessa esteira, Karnopp menciona que produções culturais de pessoas surdas envolvem:

o uso de uma língua de sinais, o pertencimento a uma comunidade surda e o contato com pessoas ouvintes, sendo que esse contato linguístico e cultural pode proporcionar uma experiência bilíngue a essa comunidade. Neste sentido, além da escrita da língua de sinais, a escrita da língua portuguesa, também faz parte do mundo surdo, indispensável aos surdos brasileiros para a escolarização, a defesa dos seus interesses e cidadania. Pode-se pensar que a escrita pode contribuir para a destruição da riqueza em sinais; mas a escrita, por si só, não é necessariamente um fator contrário, já que pode-se pensar na escrita como a busca por tradução das raízes culturais, associada a outras formas de arte, como teatro e vídeo (Karnopp, 2008, p. 6).

Perante o exposto, autores como Mourão (2016) trazem para discussão outros aspectos que envolvem a literatura e a poesia surda que são a tradução e adaptação dos clássicos para a Libras, como por exemplo *Cinderela Surda*, que não perderá o sapato na versão traduzida e adaptada para língua de sinais, mas sim a luva, e a

⁶² O *SignWriting*, inspirado no *DanceWriting* (1973) e criado por Valerie Sutton a partir de 1974, passou por várias adaptações enquanto a autora estudava as línguas de sinais. O sistema foi introduzido nas escolas, informatizado em 1981 e disponibilizado na *internet* em 1996, tornando-se amplamente utilizado; atualmente, mais de 50 línguas de sinais empregam o *SignWriting* como forma de registro escrito (tradução da autora) (Signwriting, s.d.)

literatura e poesia em Libras, produzida por autores e poetas surdos e ouvintes. Diante disso, Sutton-Spence (2021) faz o alerta quanto ao pensamento sobre a literatura em Libras, pois há o pensamento de que é feita principalmente para divertir, e que na maioria das vezes:

as pessoas que assistem às performances não têm interesse em fazer uma análise da obra, basta somente que sintam prazer em ver a literatura, para dar um like ou aplaudi-la. Mas, para estudar essa literatura, precisamos refletir sobre os textos literários e fazer uma análise que ajude a perceber por que uma obra literária é boa e entender como ela foi feita (Sutton-Spence 2021, p. 24).

Dessa forma, Sutton-Spence (2021, p. 25) observa que ainda há quem compreenda a literatura como algo restrito a produções eruditas e de difícil acesso para o público em geral. A autora comenta que, no caso da literatura brasileira, costuma-se associá-la a obras de escritores clássicos já falecidos. Ela ressalta, contudo, que é importante compreender a literatura não apenas como um objeto de estudo culto, mas como uma expressão viva e acessível a todas as pessoas, e que também pode ser popular e informal para entretenimento, como por exemplo os:

Livros de contos de fadas ou outras narrativas de literatura infantil as letras das canções de samba, rap e funk, os quadrinhos da Turma da Mônica, até as discussões sobre novelas da TV nas redes sociais, são todas formas de literatura brasileira. Talvez você tenha achado estranho pensar nesses exemplos como “literatura”, mas cada gênero foi julgado por determinados grupos de brasileiros como uma forma válida de se usar a linguagem criativa para gerar emoções no público. Tratamos a literatura como um artefato ou evento linguístico não cotidiano, que vai além de simplesmente comunicar (Sutton-Spence 2021, p. 25).

Sutton-Spence (2021, p. 25) destaca que o essencial na literatura é o modo como a linguagem é utilizada para gerar prazer, evidenciando sua forma e estrutura. No entanto, muitas pessoas ainda a concebem apenas como uma arte estética voltada para a escrita, centrada nas práticas de leitura e produção textual. Essa visão, porém, é restrita e desconsidera diversas manifestações estéticas da língua, inclusive em português, que ocorrem na modalidade oral.

Com base nisso, Sutton-Spence (2021, p. 25) aponta que a literatura produzida por pessoas surdas em Libras, embora raramente registrada por escrito, deve ser reconhecida como uma forma legítima de literatura. A autora defende que, caso as criações em língua de sinais não se enquadrem nas definições tradicionais de literatura, é essa definição que precisa ser ampliada para acolher tais produções. Além

disso, argumenta que não se pode adotar um conceito fixo sobre o que é literatura, uma vez que sua definição é mutável. A partir do Modernismo, por exemplo, diversos poetas transformaram profundamente a prática poética, incorporando elementos visuais e recursos próprios das linguagens midiáticas, ao mesmo tempo em que romperam com o verso tradicional, como se observa na poesia concreta.

Assim, Sutton-Spence enfatiza que o conceito de literatura se modificou ao longo do tempo, e, por isso, não se deve tratá-lo como algo rígido. Cada concepção histórica, segundo ela, traz contribuições que nos ajudam a compreender melhor o lugar da literatura em Libras na atualidade.

Sutton-Spence (2021, p. 27) destaca que a literatura surda original — isto é, aquela produzida diretamente em Libras, sem ser uma tradução de obras oriundas de línguas orais - ocupa um lugar de grande prestígio dentro da comunidade surda, pois expressa de maneira autêntica as experiências e vivências das pessoas surdas. Independentemente do tema abordado, essa produção se caracteriza por revelar uma “perspectiva visual de uma pessoa surda através da língua de sinais”.

Nesse mesmo sentido, Mourão (2016) observa que a Literatura Surda emerge das práticas discursivas espontâneas e das interações visuais entre os surdos, tendo a língua de sinais como meio de expressão e, por conseguinte, como fundamento para a constituição de uma linguagem literária própria. Para Sutton-Spence (2021, p. 27), assim como ocorre com a literatura brasileira escrita em português, a literatura em Libras também se apoia na dimensão estética de sua língua, explorando recursos visuais e expressivos que a diferenciam da comunicação cotidiana. Essa forma de arte apresenta conteúdos sob uma perspectiva singular e é marcada por características que a tornam “bonita, espirituosa, brincalhona e frequentemente muito agradável”.

A autora acrescenta ainda que a literatura brasileira não deve ser entendida apenas como aquela produzida em português, mas também deve incluir as criações literárias do povo surdo brasileiro, expressas em Libras. Complementando essa visão, Mourão (2016) reforça que:

Todos os territórios do povo surdo deixam marcas na história, pelas suas lutas em vários gêneros literários. Em territórios bilíngues convivem em meio à massa cultural da comunidade estrangeira, ou seja, a comunidade ouvinte, onde os sujeitos surdos penetram. E com sua língua, na terra pátria, buscam narrativas bilíngues e produções literárias para manifestação cultural de surdos, para o consumo e a circulação dessas produções (Mourão, 2016, p. 64).

Em complemento às reflexões de Mourão, Sutton-Spence (2021) explica que a comunidade surda brasileira produz sua literatura inserida no próprio contexto nacional. Embora os autores surdos criem em Libras, eles são bilíngues - dominam também o português como segunda língua - e participam ativamente da vida cultural do país. As experiências vividas pelos surdos brasileiros refletem elementos típicos do Brasil, como a culinária, o vestuário, as tradições populares, a natureza, a geografia, a história e os aspectos políticos, sociais, econômicos e tecnológicos. Dessa forma, mesmo sendo uma produção em língua de sinais e de autoria surda, a literatura em Libras integra o conjunto da literatura brasileira.

Para Sutton-Spence (2021, p. 27), quando falamos da literatura em Libras, devemos ter a clareza de que é sobretudo a literatura que traduz a experiência visual e a cultura surda. Outro aspecto abordado por Sutton-Spence diz respeito ao caráter transnacional da literatura surda em Libras, que não se restringe ao contexto brasileiro, pois compartilha elementos comuns com produções de outras comunidades surdas ao redor do mundo. Isso acontece porque a percepção predominantemente visual — em contraste com a experiência auditiva — leva à criação de literaturas surdas centradas em recursos imagéticos, independentemente do país de origem. Além disso, a condição dos surdos como minoria dentro de sociedades majoritariamente ouvintes faz com que temas e experiências semelhantes se repitam nas literaturas surdas de diferentes nações, permitindo que artistas surdos exerçam influência mútua sobre essas produções literárias.

Como observa Sutton-Spence, a arte surda tem potencial para inspirar e influenciar outras comunidades surdas em diferentes países — algo que se confirma, por exemplo, na influência da poesia *slam* americana sobre a comunidade surda brasileira. Poetas surdos dos Estados Unidos, que se expressam em língua americana de sinais (ASL), tornaram-se referências para artistas surdos no Brasil. Consequentemente, conforme aponta a autora, esses mesmos artistas brasileiros também passaram a compartilhar ideias que impactaram poetas de outros contextos, como os do Chile e da Irlanda. Com o avanço das tecnologias digitais, da produção audiovisual e da *internet*, essa troca cultural tornou-se ainda mais intensa, possibilitando que artistas de diversas partes do mundo tenham acesso a materiais e recursos que ampliam o conhecimento e o diálogo sobre a literatura surda em âmbito internacional.

Diante do exposto, Lima *et al.* (2024) apontam que a literatura surda tem se destacado no *Instagram*. Segundo os pesquisadores, esse registro da literatura surda no *Instagram* é importante para a textualidade visual do povo surdo. O registro da poesia surda no *Instagram* não apenas documenta, mas também amplia a difusão da literatura surda, permitindo sua circulação no ciberespaço e promovendo novas formas de expressão cultural e artística. Por meio da visualidade própria da língua de sinais, essa poesia se materializa, torna-se mais acessível à sociedade e contribui para o reconhecimento e valorização da poética surda.

De acordo com Silva *et al.* (2025), a literatura surda abrange uma variedade de gêneros e, além de constituir uma forma de expressão artística, representa também uma afirmação identitária. Essa produção possibilita que pessoas surdas contem suas próprias histórias, compartilhem experiências e encontrem reconhecimento na esfera cultural e artística. Os autores destacam que a capacidade da comunidade surda de “narrar suas próprias experiências fortalece sua identidade e desafia narrativas que historicamente marginalizaram essa comunidade” (Silva *et al.*, 2025, p. 11). À medida que essa literatura se desenvolve, ela incorpora diferentes “gêneros e formas contemporâneas”, contribuindo para a consolidação de uma tradição literária surda dinâmica e em expansão. Da poesia à prosa, do teatro às mídias digitais, a expressão artística surda vem florescendo e enriquecendo o panorama literário global com visões singulares e instigantes. Na compreensão dos autores:

cada gênero, seja ele narrativo, poético, contribui para sua manifestação e valorização, que através de seus gêneros valorizam as experiências visuais e culturais da comunidade surda, reforçando a importância da língua de sinais como elemento central na construção da identidade e na transmissão de saberes (Silva *et al.*, 2025, p.15).

Com base no exposto, Volóchinov (2017, p. 175) afirma que todo enunciado efetivamente pronunciado, assim como toda obra artística deve ser compreendido não apenas como um objeto, mas como um processo. Esse processo, embora dependa de suportes materiais relativamente estáveis para se concretizar, está sempre em transformação. O autor defende a ideia fundamental de que o mundo não é composto por objetos fixos e acabados, mas por uma rede contínua de processos, na qual tanto os elementos aparentemente imutáveis quanto os conceitos formados em nossa mente estão em constante movimento, surgindo e desaparecendo.

Prosseguindo em sua reflexão, Volóchinov observa que todo enunciado (desde os mais simples e cotidianos até os mais elaborados e poéticos) contém, de maneira inevitável, um horizonte extraverbal que o sustenta e lhe confere sentido. Esse horizonte, que pode ser analisado em três dimensões - espacial, semântica e valorativa - é essencial para a compreensão da comunicação estética. Dentre essas dimensões, o horizonte valorativo desempenha o papel central na organização da obra literária, especialmente em seus aspectos formais, já que é por meio dele que a comunicação artística se realiza (Volóchinov, 2017, p. 174).

Segundo Silva *et al.* (2025, p. 14), os gêneros primários e secundários da literatura surda têm papel fundamental no “desenvolvimento linguístico”, pois representam um percurso que vai desde a espontaneidade da comunicação cotidiana até formas mais complexas de expressão artística e cultural da comunidade surda. Nesse sentido, a literatura surda pode ser entendida como um campo específico dentro da literatura, caracterizado por sua diversidade de gêneros e múltiplas manifestações - que incluem diálogos do cotidiano, narrativas pessoais e produções de caráter científico. Assim, os gêneros literários da literatura surda revelam-se amplos e marcados pela pluralidade de vozes.

Sutton-Spence (2021, p. 42) explica que a literatura surda em língua de sinais se concretiza principalmente por meio da performance, sendo uma arte visual e corporal que existe apenas quando apresentada. Inserida na categoria da literatura visual - que prioriza imagens e produções não verbais, como teatro sem palavras, mímicas e histórias em quadrinhos —, ela se distingue por ser criada em Libras e voltada à experiência e ao público surdo. Embora existam formas visuais produzidas por ouvintes acessíveis aos surdos, apenas aquelas feitas por pessoas surdas e relacionadas à sua vivência integram a literatura surda. A autora ressalta ainda que, apesar de visual e gestual, a literatura em Libras é verbal, e seus gestos ultrapassam a comunicação cotidiana ao empregar recursos estéticos da língua, como o chamado *Vernáculo Visual* (VV).

O Vernáculo Visual é uma forma de arte criada principalmente por artistas surdos, que combina elementos de mímica, poesia e técnicas cinematográficas. Utilizando movimentos expressivos, sinais icônicos, gestos e expressões faciais, busca representar o mundo em sua complexidade visual (Rosa; Silva, 2023, p. 105).

Ramos e Abrahão (2018) destacam que o VV deve ser reconhecido como uma forma relevante e inovadora de expressão artística dentro da literatura surda, ainda

que careça de estudos mais aprofundados. Segundo os autores, o VV está intrinsecamente ligado às identidades e culturas surdas, configurando-se como uma forma de valorização dessas culturas enquanto produtoras de arquiteturas estéticas experimentais, abertas à pluralidade e à instabilidade próprias da arte contemporânea (Ramos; Abrahão, 2018, p. 63). Trata-se de uma estética performática e narrativa, originada nas línguas de sinais, mas que se caracteriza pelo uso mínimo de sinais padronizados e pela ênfase na visualidade e na espacialidade — em especial no uso de classificadores, expressões faciais e movimentos corporais articulados de modo semelhante aos recursos da linguagem cinematográfica, como enquadramentos, cortes e variações de velocidade.

Ramos e Abrahão (2018, p. 64) apontam, também, que o ator surdo Bernard Bragg é considerado a principal referência histórica do VV reconhecido por integrar elementos do teatro, da mímica e da poesia à língua de sinais, influenciando artistas surdos em todo o mundo. Essa relação entre corpo, espaço e imagem, posteriormente expandida nas redes sociais e em vídeos digitais, reforça o caráter híbrido, intersemiótico e performativo do VV. Nessa mesma direção, Abrahão (2020, p. 46) associa o *Slam* Surdo e o Visual Vernacular como manifestações estéticas insurgentes que desafiam paradigmas excludentes e impactam até mesmo o público não sinalizante, demonstrando o poder comunicativo e poético do corpo surdo como meio expressivo universal.

Massaud Moisés (2014, p. 23) observa que, com o surgimento de novos recursos tecnológicos e “plásticos”, como os meios eletrônicos acessíveis ao público, os poemas passaram a ser apresentados em diferentes suportes — cartazes, discos, fitas e slides. Ainda assim, esses formatos continuam sendo considerados textos, pois mantêm a essência da leitura, embora de modo distinto da leitura tradicional em página impressa. O autor explica que houve apenas uma mudança no instrumento de registro, já que permanece o princípio fundamental de serem documentos “escritos”, transmitidos visual ou oralmente e destinados à leitura.

Nessa mesma direção, Marisa Lajolo (2018, p. 116) afirma que as cidades também se transformaram em suportes de escrita: muros, tapumes, viadutos e até calçadas tornam-se espaços para registros artísticos e poéticos. Essas superfícies urbanas, comparáveis à docilidade do papel, acolhem mensagens e expressões de poetas anônimos que, por meio do grafite, capturam o olhar do transeunte e, em certos momentos, o surpreendem pela beleza das anotações que traduzem o cotidiano.

Assim, vemos que a literatura surda pode ser compreendida como multimodal. Conforme apontam Rojo e Barbosa (2015) e Silva *et al.* (2025), ela integra múltiplas formas de linguagem — visual, corporal, espacial e escrita, além do registro em vídeo — em suas produções artísticas. O *slam* surdo é um exemplo emblemático desse processo, pois articula a performance em Libras com gestos, expressões faciais, ritmo e movimento corporal, compondo um texto que ultrapassa a modalidade verbal tradicional. Segundo Silva *et al.* (2025, p. 408), a multimodalidade, nesse contexto, “não deve ser vista como uma adaptação às limitações da ausência da oralidade, mas como um campo semiótico potente”, capaz de criar novas formas de representação e de reorganizar as formas de narrar o mundo. Assim, a multimodalidade torna-se um elemento constitutivo da estética surda, revelando a complexidade e a riqueza da língua de sinais e sua capacidade expressiva.

No mesmo sentido, a literatura surda assume um caráter decolonial, pois atua como espaço de resistência frente às narrativas hegemônicas que historicamente silenciaram sujeitos e línguas minoritárias. De acordo com Souza, Azevedo e Albuquerque (2022), práticas como o *slam* surdo operam como instrumentos de denúncia e afirmação cultural, questionando estruturas de poder e discursos que marginalizam corpos e vozes subalternizadas. Essa dimensão política é reforçada por Skliar (2005), quando defende a necessidade de reconhecer as línguas de sinais como práticas de resistência epistêmica. Desse modo, a literatura surda, ao valorizar a Libras e o corpo como meios legítimos de criação e expressão, reposiciona o sujeito surdo como protagonista de sua própria narrativa e como agente de transformação cultural e social.

Silva, Maia e Pedroza (2024) afirmam que a colonialidade do poder ainda se manifesta na contemporaneidade por meio da desvalorização das línguas, das identidades minoritárias e de suas histórias. Como forma de resistência a esse processo, surge a decolonialidade, entendida como uma resposta crítica e emancipatória ao legado colonial. Embora os autores não se refiram especificamente aos sujeitos surdos, suas reflexões se aplicam a esse grupo, historicamente marginalizado pela negação de sua cultura e de sua língua. Nesse contexto, a educação de surdos revela o impacto da colonialidade desde o século XIX, quando práticas educacionais se dividiram entre a imposição da oralidade e a defesa da Língua de Sinais como meio legítimo de expressão e desenvolvimento (Silva; Maia e Pedroza, 2024; Berthier, 2006; Sofiato; Carvalho e Coelho (2021).

O direito da pessoa surda à literatura deve ser compreendido a partir de uma abordagem que reconheça essa produção como um fenômeno cultural. Como apontam Abrahão e Pereira (2015), é fundamental refletir sobre as formas de organizar o ensino e a aprendizagem literária de modo que contemplem a cognição surda, respeitando suas especificidades e modos próprios de expressão. Essa perspectiva deve alinhar-se às propostas teórico-metodológicas dos estudos da multimodalidade, que valorizam as múltiplas linguagens e formas de significação presentes nas práticas literárias da comunidade surda.

Para Theodor Adorno (2009) a reflexão estética parte de uma crítica à cultura de massa e à mercantilização da arte, que considera como processos de homogeneização e empobrecimento da experiência estética. Em *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer denunciam a "indústria cultural" como um sistema que transforma obras de arte em produtos, esvaziando seu potencial crítico e emancipador (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 128). Em contrapartida, o filósofo valoriza a arte autônoma, que resiste à lógica da troca e do consumo. Ao analisar o *slam poetry*, observa-se um movimento que, embora se insira em contextos urbanos e populares, muitas vezes escapa das fórmulas padronizadas da indústria cultural, preservando o choque, a dissonância e a crítica social que Adorno atribuía à arte verdadeiramente engajada.

Para Adorno, a arte não deve servir diretamente à política nem à propaganda, mas tampouco pode ignorar o sofrimento e a realidade histórica; é uma exigência de que ela responda à história com profundidade e seriedade. O *slam poetry*, nesse sentido, pode ser visto como uma forma poética que assume essa responsabilidade: os *slammers* trazem à cena questões como racismo, pobreza, violência policial, identidade de gênero e memória, construindo um discurso que confronta o mundo tal como ele é, sem estetizar o sofrimento, mas também sem cair na banalidade.

Em *Teoria Estética*, Adorno afirma que a arte deve "falar pelo que não tem voz" (Adorno, 2009a, p. 140), oferecendo forma ao informe, visibilidade ao invisível. O *slam poetry* surdo, com sua intensa performatividade corporal, oferece justamente essa plataforma para vozes silenciadas. Trata-se de uma arte que surge das margens, mas que carrega uma força política pela forma e pelo conteúdo, atualizando o potencial de negação que Adorno via como essencial à arte moderna: a negação das formas dominantes de vida, linguagem e representação.

Outro ponto central em Adorno é a tensão entre forma e conteúdo. Ele rejeita a ideia de que a arte deva ser formalista, mas também critica obras que sacrificam a complexidade estética em favor de mensagens diretas. O *slam poetry* surdo, embora muitas vezes carregado de conteúdo social explícito, não renuncia à experimentação formal, ao ritmo, à construção poética e ao uso do corpo como instrumento estético. Nessa combinação de estética e crítica, o *slam* se aproxima do ideal adorniano de uma arte que é forma de conhecimento, ou seja, que pensa por meio de sua própria estrutura sensível, não apenas por suas ideias (Adorno, 2009a, p. 245).

Sutton-Spence (2021, p. 142) afirma que a área da poesia em Libras cresceu rápido, no início não sendo bem delimitado, e que existia dificuldade em designar quando um texto era ou não um poema. Ainda segundo a autora, era mais difícil inseri-lo em um gênero de poesia e isto ocorria pelo fato de vários poetas e artistas criarem um estilo próprio sem basear seus trabalhos numa tradição poética conhecida — algo que para a pesquisadora não é comum apenas no Brasil, pois ocorreu nos Estados Unidos nos anos 1970. Para que esse tipo de situação não ocorra na poesia, a autora afirma a necessidade de seguir convenções poéticas, assim “qualquer cultura pode unir poetas, criando um gênero coeso com convenções entendidas que apoiam e guiam ou podem os amarrar, limitando as suas criatividade” (Sutton-Spence, 2021 p. 143). A autora afirma, ainda, que no Brasil, podemos ver que na Libras essa conjuntura já não se apresenta mais assim, pois existem “convenções que unem os poetas, dando-lhes apoio e abrindo novos caminhos poéticos para se seguir, mas que não devem ‘amarrá-los’” (Sutton-Spence, 2021 p. 143).

A autora complementa a ideia alegando que os gêneros da poesia em Libras vêm do “folclore surdo”, ainda que outros tipos de poema surjam de tradições poéticas de outras culturas, como por exemplo da cultura de poesia de comunidades ouvintes ou ainda de surdos estrangeiros.

Nesse contexto, para Abrahão (2020) a poesia *slam* é a poesia que além de estrangeira é de origem oral, mas que adentra nas comunidades surdas e ouvintes brasileiras. Sendo assim, tanto os surdos como os demais grupos minoritários buscam o movimento de poesia *slam* onde podem realizar suas manifestações artísticas de resistência e protagonismo.

Por fim, falar de crítica na poesia e na literatura surda implica em reconhecer o lugar da língua de sinais como eixo de criação estética, política e epistemológica, deslocando os parâmetros tradicionais da crítica literária pautados na oralidade e na

escrita alfabética. A literatura surda, sobretudo a poesia em Libras, exige uma crítica que ultrapasse os modelos de leitura textual e privilegie a performance, a visualidade e a espacialidade como constitutivos da obra. Conforme Strobel (2008, p. 82-83), a produção literária surda expressa uma cultura que se comunica visualmente, seus gestos, olhares, ritmos e movimentos corporais são parte essencial da significação poética. Desse modo, a crítica em Libras precisa se aproximar da análise performática, considerando o corpo marginalizado como texto e a sinalização como escrita em movimento.

3.5.1 *Slam* poesia como poesia de minoria, marginal e periférica: caminhos para o letramento de reexistência surda.

Dentre as características da poesia *slam* há quem a compreenda como poesia marginal e periférica. Diante dessa abordagem podemos traçar seu percurso para o letramento de reexistência surda, tendo como referencial para a o que é *marginal* e *periférico* o sociólogo brasileiro Tiarajú D'Andrea (2020) e Souza, Ana Lucia (2011) com os letramentos de reexistência. Na perspectiva da autora esse letramento ocorre quando passamos a contar nossa história por nós mesmos, e não pela voz do colonizador — ou seja, falamos sobre de onde viemos e quais as expectativas de nosso lugar de fala.

A poesia marginal e periférica, como o próprio termo indica, refere-se à produção poética criada nas periferias e situada fora dos circuitos tradicionais de circulação e publicação aos quais estamos acostumados. Diante disso, faz-se necessário trazermos autores como D'Andrea (2020), que afirma que ao falarmos do tema *periferia* primeiramente devemos pensar no conceito sociológico de *periferia* e *sujeitos periféricos*. Nessa linha, o pesquisador passa a conceituar dois termos na tentativa de definir periferia e sujeitos periféricos, sendo eles designados *definições qualitativas* e *definições quantitativas*. A definição de ordem qualitativa no Brasil, segundo o autor, ganha espaço em debate nos anos 1990 devido ao alto índice de violência e morte na comunidade periférica, onde os vitimados em sua maioria eram os corpos negros e masculinos. De acordo com D'Andrea (2020), essa “enunciação de periferia realizada partiu desse setor social”. Esse grupo lutava para conseguir três objetivos: “denunciar as condições sociais, unir as quebradas em guerra e pacificar esses territórios” (D'Andrea, 2020, p. 23).

Nessa perceptiva, D'Andrea (2020) aponta essa como sendo uma das principais dimensões que levou à ideia de definição de *ordem qualitativa*, uma vez que foi a própria periferia que expressava, naqueles anos, esse caráter de denúncia. Foi nesse momento, então, que a comunidade periférica, segundo o autor, obteve grande alcance e visibilidade inéditos. D'Andrea defende que isso foi “fundamentalmente por sua capacidade de aceitação” e pela identificação com os atributos que o conceito de *periferia* expressa, como sendo um local de violência e pobreza, mas com solidariedade e potências. Por isso o “termo” qualitativa pode ser empregado aqui. Ainda para o autor, o “processo histórico engendrado pela população periférica e por seus intelectuais orgânicos⁶³” (D'Andrea, 2020, p. 23) visionava na época uma mudança e amplificação, ou até mesmo a construção de “significados para periferia”.

D'Andrea (2020) relata que tal processo causou reflexão e fundamentos para a tomada de “uma consciência periférica”. Essa tomada de consciência fica demonstrada “pelo entendimento da ocupação de certa posição urbana, pela compreensão do pertencimento local, entre outras formas de manifestação” (D'Andrea, 2020, p. 23).

Diante do exposto, a definição de *ordem qualitativa* caracteriza-se por sujeitos compreensivos de suas histórias, lutas e pertencimento territorial. Nessa perspectiva o sociólogo conclui que essa ordem aponta para o abrangimento das questões relacionadas a cultura, política e história da periferia. Um dos fenômenos apontado por D'Andrea (2020) que contribuiu de maneira significativa para esse contexto foi o grupo de *rap* Racionais MC's, que para o autor foram um fenômeno musical e social fundamental na “publicização de questões como a repressão policial, a miséria econômica e o racismo” (D'Andrea, 2020, p. 22).

Passamos agora a discorrer sobre a definição do termo *ordem quantitativa* referente à periferia e sujeitos periféricos de acordo com D'Andrea (2020). Nesse termo, o autor destaca que fará uso da definição criada pelo Movimento Cultural das Periferias. Segundo o sociólogo, a escolha ocorre, pois, é a melhor escolha por serem definições realizadas pelos agentes moradores desses territórios. Sendo assim, segundo o autor, a conceituação e definição de *ordem quantitativa* e de *periferia*

⁶³ O conceito de *intelectuais orgânicos* foi criado pelo filósofo marxista italiano Antonio Gramsci para designar aqueles que atuam para criar, junto à sociedade, a consciência correspondente aos interesses das classes que representam (Gramsci, 2001).

encontra-se fundamentada nos limites geográficos e dados socioeconômicos (D'Andrea, 2020, p. 26).

Na esteira dessa discussão surgem, segundo o autor, o debate para conceitualizar não somente periferia, mas também “seis padrões territoriais distintos” na cidade de São Paulo. São eles: “centro tradicional, área central-sudoeste, subúrbio, periferia, enclaves de pobreza [favelas e cortiços] e enclaves de riqueza [condomínios fechados] (D'Andrea, 2020, p. 27). Sendo assim, o autor relata que para a definição *quantitativa* de periferia são indispensáveis a presença dos elementos sociais (denominado *pobreza*) e geográficos (denominado distância)”. Portanto, D'Andrea expõem que referente à dimensão *quantitativa* de periferia podem ocorrer modificações dependendo das “mudanças nos padrões de distância e acessibilidade, e de pobreza e vulnerabilidade social” (D'Andrea, 2020, p. 27).

Quanto aos sujeitos inseridos nesse contexto o pesquisador aponta cinco precondições em sua formação, que podem ser populares, periféricas ou de qualquer tempo histórico: a primeira se trata do “assujeitamento às condições”, e onde encontram-se presente todas as “situações sociais que sujeitam o indivíduo e existem para além de sua vontade”; já segunda está relacionada a “formação de subjetividades” e ocorre “a partir de relações sociais produzidas em dadas condições geográficas, sociais e históricas, calcadas em experiências basilares de socialização na família, no bairro e na escola”); a terceira condição trata dos códigos culturais compartilhados e nele constam as vivências e “modos de vida comuns que produzirão uma linguagem compartilhada” que se encontra em “contraposição a linguagens típicas e características de outros territórios”; a quarta condição destaca a consciência de pertencimento, onde a elaboração intelectual acaba permitindo a percepção e posição “urbana compartilhada a partir de um dado território”, mas que não abarca a totalidade da população; a última trata-se do “agir político” que pode ser traduzido como o “ato de apoderar-se da própria história” e com isso os sujeitos acabam “tornando-se sujeito político a partir da ação em prol do território” (D'Andrea 2020, p. 30).

Ante o exposto, o autor acrescenta que após a história de luta da comunidade aqui referenciada, fica evidente que “os sujeitos periféricos aqui apresentados constituíram-se historicamente por uma série de circunstâncias” (D'Andrea 2020, p. 33) — inclusive pela arte, pois segundo o autor foi nos últimos trinta anos que houve uma explosão de atividades culturais na periferia. São saraus, *slams*, cineclubes,

posses de hip-hop, comunidades do samba, grupos teatrais, grupos de dança, literatura marginal, entre outras manifestações (D'Andrea 2020, p. 33).

Vaz (2011, s.p.) assegura que a literatura marginal é a “cultura de periferia feita por gente da periferia e ponto final.” Para o autor, a literatura marginal em geral vem relatar a vida de quem vive na periferia e descreve, segundo o autor, os problemas sociais presentes na comunidade como por exemplo, “a desigualdade, a violência, a precariedade da infraestrutura urbana e das relações de trabalho” (Enciclopédia Itaú Cultural, 2021). Vaz complementa, ainda que a literatura periférica é produzida na linguagem coloquial e isso acaba rompendo com a norma culta, caracterizando e reproduzindo assim a fala e o linguajar específico das periferias bem como as gírias que são características do *hip hop*.

Nessa mesma perspectiva, Miguel e Guimarães (2021) salientam que a produção literária marginal destaca a ascensão das lutas de grupos do que chamamos de *minorias* e que a literatura acaba propiciando o amadurecimento para as produções e manifestações estético-culturais, o que faz com que ocupem cada vez mais novos espaços. Essas produções são realizadas por autores que estão na periferia e, sendo assim, tem a vivência e as suas realidades exploradas em suas poéticas. Com isso os autores periféricos acabam contestando “conceitos e padrões estéticos, esses grupos, historicamente excluídos do campo da produção dos saberes, buscam visibilidade e legitimação de suas produções artísticas (Miguel; Guimarães, 2021, p. 11).

Quando falamos em literatura de minorias, Silva e Cavalcante (2024) e Miguel e Guimarães (2021) trazem para o debate a poesia *slam* como poesia de manifestação periférica e marginal, que vem ocupando espaço na sociedade periféricas do Brasil. Além disso para Silva e Cavalcante (2024) o *slam* é “poesia de resistência/reexistência”, e é primordial:

no combate contra a subalternização das produções literárias que constituem a chamada literatura marginal, escrita por diferentes grupos sociais, explora o texto literário em suas várias possibilidades de relações culturais e estéticas, considerando toda a sua pluralidade (Silva; Cavalcante, 2024, p. 11).

Além disso, segundo os autores, o *slam* “incorpora de modo mais sistemático temas literários relativos à questão da diversidade que compõe os vários extratos de nossa sociedade numa profusão de narrativas em que o negro, a mulher, o indígena,

e a comunidade LGBTQIA+” (Silva; Cavalcante, 2024, p. 11). Desta forma concluem que todos esses grupos passam a ocupar um espaço de destaque no circuito literário nacional e é por isso que esse gênero e ou outros gêneros periféricos devem ocupar também o espaço escolar. Segundo os pesquisadores, estes gêneros contemplam:

as múltiplas e dinâmicas formas de uso social da linguagem, estabelecendo um elo entre o que está no interior e o que está no exterior da sala de aula”, valorizando por meio do ensino, as “histórias, as identidades, os costumes e os diversos conhecimentos dos sujeitos” (Silva; Cavalcante, 2024, p. 12).

No contato da escola com a literatura marginal que não é cânone, segundo os autores, é necessário que façamos uma reavaliação de nossas metodologias até então utilizada, pois essa modalidade requer “construirmos novas práticas de letramentos literários de reexistências” (Silva; Cavalcante, 2024, p. 12).

Posto isso, trazemos o conceito de letramento e *letramentos de reexistência* de Souza, Ana Lúcia (2011). Para a autora, ele é definido como um "conjunto de práticas sociais da língua escrita e oral mostra-se não linear, multimodal, heterogênea e crítica" que "responsivamente questionam, contestam, criam e propõem alterações nos moldes e nos espaços já ratificados e socialmente legitimados em relação aos usos da linguagem em sociedade" (Souza, Ana Lúcia, 2011, p. 36).

Ainda na perspectiva de Souza, Ana Lúcia, os letramentos de reexistência são singulares pois, ao capturarem a complexidade social-histórica que envolve as práticas cotidianas de uso da linguagem, contribuem para a desestabilização do que pode ser considerado como discursos já cristalizados em que as práticas validadas sociais de uso da língua são apenas as ensinadas e aprendidas na escola formal (Souza, Ana Lúcia, 2011, p. 36). Além disso, segundo a autora, os letramentos de reexistência são a reinvenção de práticas que os ativistas realizam reportando-se às matrizes e aos rastros de uma história ainda pouco contada nos quais os usos da linguagem comportam história de disputa pela educação escolarizada ou não (Souza, Ana Lucia, 2011, p. 37). Nesse ponto, Silva e Cavalcante (2024) alegam que:

o letramento de reexistência se ancora em três prismas: as vivências de letramento apoiadas nas práticas sócio-históricas e culturais; os letramentos escolares e não escolares; e as práticas de usos de linguagem associadas ao momento atual, como os movimentos sociais, a política etc. (Silva; Cavalcante, 2024, p. 23).

Além disso, segundo Souza, Ana Lúcia (2011), quando falamos em letramento de reexistência devemos ter em mente que ele é singular e que essa singularidade está presente nas “micro-resistências cotidianas ressignificadas na linguagem” como por exemplo, na maneira como falamos, nos nossos gestos, e nas roupas que usamos, isso segundo a autora não fica apenas no conteúdo:

mas também nas formas de dizer, o que remete tanto à natureza dialógica da linguagem como também às proposições dos estudos culturais que revelam que as identidades sociais, sempre em construção, se dão de forma tensa e contraditória, próprio de situações em que se está em disputa por lugares socialmente legitimados (Souza, Ana Lucia, 2011, p. 37).

Nessa linha, Souza, Ana Lúcia (2016) afirma que a reexistência não se aplica apenas em resistir nem se trata apenas de somente endurecer e sobreviver. Para a autora, vai muito mais além do que isso: significa, então, “resistir existindo de maneira nova e coerente com sua história ainda sendo contada” (Souza, Ana Lúcia, 2016, p. 74). Quando a autora saliente em sua história “ainda sendo contada”, usa do preceito que embasa o letramento de reexistência, pois segundo ela, trata-se do momento em que o sujeito conta sua história, seu ponto de vista sobre sua língua, história, arte e cultura. Em sua pesquisa de doutorado, Souza, Ana Lucia revela tal temática ao estudar a cultura Hip-Hop e revela que após sua vivência na comunidade que cultiva cultura Hip-Hop é visível o uso dessa arte para reexistir. Posto isso, lembramos que a poesia *slam* como apresentado anteriormente, recebe grande influência da arte e cultura Hip-Hop.

Sendo assim, incorporamos nessa pesquisa o conceito de *letramento reexistência* para abordarmos a poesia *slam* produzida por surdos. Para Neves (2017) o *letramento de reexistência* é visível nos eventos culturais como o *slam*, e na visão da autora podem garantir que ocorra o empoderamento das classes minoritárias e estigmatizadas, uma vez que esses eventos têm a característica de dar “voz e liberdade aos emudecidos pelo sistema” e em decorrência disso valorizam e aclamam a arte nomeada de “popular, marginal e periférica”. Com isso Neves acrescenta que esse movimento vem funcionar como resistência político-ideológica fortalecendo seu *éthos*⁶⁴ (Neves, 2017, p. 105).

⁶⁴ Conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região (Oxford Languages, s.d.)

Ainda para a autora, o conceito de *letramento reexistência* pode ser estendido para as batalhas poéticas dos *slams*, pois de acordo com ela as poesias *slam* “(sobre)vivem (às) nas ruas” e acabam circulam pelas estações, tomam as praças e, “felizmente, invadem as escolas” (Neves 2017, p. 105). Na visão da autora levar a poesia *slam* para dentro das escolas é um ato de “ruptura”, e que o fato dessa poesia produzida e vivenciada pela periferia adentrar os muros escolares pode fazer com que ganhe “novos adeptos” — pois a partir do momento em que os estudantes *slammers* “transgridam a cultura legitimada pela instituição escolar” se torna novos “agentes de letramentos de reexistência”. Sendo assim, segundo Neves, eles não estão trabalhando somente “resistência” — a poesia é si mesma a reexistência.

Discorrendo sobre o tema, Dumani e Prates (2021) destacam que a poesia *slam* é uma agência de letramento, pois segundo os autores, abarca, por exemplo, a “pauta da negritude”, bem como os demais movimentos sociais que pode alcançar. Com isso, os autores reconhecem que a poesia *slam* tem grande potencial em sala de aula e pode ser aplicada em forma de oficinas de produção. Além disso, sugerem para que se trabalhe a adaptação da competição de *slam*. Nesse contexto, Dumani e Prates mencionam que pode ser “conforme sugere a oitava oficina, intitulada “Batalha de poesia (*Slam*) II”, proposta pelo Programa Escrevendo o Futuro (2021), para a 7ª Olimpíada de Língua Portuguesa (Dumani; Prates, 2021, p. 395). Além disso, os autores apresentam também a proposta de trabalho com a temática Afro-brasilidade em sala de aula, mencionado que seria a oportunidade de abordagem *pela e por* uma educação antirracista por meio da poesia *slam*. Para tanto, segundo os autores, se faz necessário refletir nas estratégias pedagógicas que envolvem os coletivos de *slam*, com o intuito de fortalecer e desenvolver a criticidade, política e social do gênero no ambiente escolar.

Enquanto as discussões sobre a poesia *slam* para ouvintes vem ganhando debate, inclusive com estratégias já definidas para o ambiente escolar, cabe nesse momento a reflexão quanto a inserção desse gênero na comunidade escolar surda.

Desiderio e Jardim afirmam que a “literatura surda reafirma a diferença linguística e cultural de um povo minoritário” (Desiderio; Jardim, 2021, p. 131). Também constata que essa literatura vem encontrando cada vez mais espaço nas produções literárias, especificamente nas produções com a temática de resistência — e um exemplo disso são as batalhas de poesias do *slam*. A poesia *slam* para os

autores, como mencionamos anteriormente, se trata de uma competição de poesias marginais e performáticas. Ainda segundo os autores, traz em seu discurso:

o cunho político e coletivo acerca do movimento social, cultural e artístico das minorias, cujas temáticas enfatizam as reivindicações de espaços pelos grupos excluídos socialmente e reafirmam sua diferença. Com base nas memórias, criam uma literatura de resistência aos poderes sociais que os oprimem e, consequentemente, os excluem (Desiderio; Jardim, 2021, p. 131).

Diante disso, os pesquisadores ressaltam que a poesia *slam* é um canal pelo qual os surdos podem exteriorizar “o grito de resistência de um povo amordaçado por séculos por não corresponder ao padrão social ouvinte” (Desiderio; Jardim, 2021, p. 131). Padrão esse que, segundo os autores, determinava a língua oral como única forma de expressão linguística.

Assim sendo, frisamos aqui a importância da fundação do grupo de *slam* chamado *Slam* do Corpo. Segundo Santos, N. (2018) o primeiro grupo de *slam* surdo no Brasil foi fundado pelo grupo Corpo Sinalizante, e para a autora o *Slam* do Corpo torna-se então o primeiro *Slam* no Brasil que agrupa tanto poetas surdos como ouvintes e cuja performance poética envolve a Língua Portuguesa e a Língua Brasileira de Sinais (Libras) (Santos, N., 2018, p. 02). Respalando Santos N. (2018), Desiderio e Jardim (2021) reiteram que os poemas *slam* que são exibidos pelos *slammers* surdos na língua oral-auditiva e na visual-espacial viabiliza a “disseminação”, o compartilhamento e a troca no que se refere a “literatura surda com surdos e ouvintes”. Juntamente com Santos, N. (2018), Desiderio e Jardim (2021), Silva e Lopes (2023, p. 191) expõem que quando o sujeito surdo passa a exibir a poesia em língua de sinais “utilizando-se do corpo surdo, o sujeito ocupa a posição de poeta, criador de arte e militante” acaba construindo a sua imagem “a partir de um sujeito que resiste, que existe para (n)aquele lugar” — uma vez que até pouco tempo atrás, segundo as autoras, “o sujeito surdo” não era visto como um indivíduo com possibilidades de ocupar e estar no espaço, no lugar onde se produz a arte.

Para as autoras, as poesias sinalizadas em Libras exibidas “pelos corpos surdos” caracterizam-se como produções com cunho de manifesto e “resistência surda que ecoa através dos versos expressados pela corporalidade surda e pela materialidade significativa poesia” (Silva; Lopes 2023, p. 191). Ainda nesse viés, as autoras fazem o apontamento referente ao que nomeiam de “textualização simbólica”: para elas, isso é algo presente no/do corpo poético surdo que faz com que possamos

compreender “que o sujeito surdo usa do espaço do *Slam* para ocupar e rememorar, pelo discurso poético, discursos que marginaliza(va)m os surdos e os apaga(va)m desse lugar possível de produzir literatura” (Silva; Lopes 2023, p. 191).

Com isso, o *slam* tem o papel importante segundo as autoras, pois é por meio dele e do espaço que os surdos ocupam por esse intermédio surdo/poeta que podem fazer uso da “materialidade discursiva da Libras para produzir sentidos” (Silva; Lopes, 2023, p. 191). As autoras complementam que é por meio de “diferentes condições de produção, [que] o sujeito do discurso (re)significa seu corpo e produz diferentes efeitos em nossa sociedade” (Silva; Lopes, 2023, p. 192).

Nessa perspectiva, Santos N., (2018) conclui que a “poesia surda que se expressa através das mãos e do corpo” também nos permite refletir a luta “incansável de resistência”, empoderamento linguístico, e identitário das populações e comunidades surdas (Santos, N., 2018, p. 03). Na mesma linha de pensamento Desiderio e Jardim (2021) afirmam que a “potência de resistir” por meio da poesia “contra os mecanismos de controle de forças normalizadoras” pode sem sombra de dúvidas transformar vidas e com isso abrir “novas possibilidades de reconhecimento da diferença linguística e cultural do povo surdo” (Desiderio; Jardim, 2021, p. 142).

Para Viveiros (2020, s.p.), o *slam* produzido por surdos vem agregando-se como um artefato cultural para os surdos. Logo, a autora argumenta que é a partir dos artefatos culturais surdos, como literatura visual, experiência visual, língua de sinais e outros que os sujeitos surdos constituem a sua “identidade surda”. Para Viveiros, é *com* e *por* meio dos “artefatos” que no *slam* o surdo se empodera e com isso constrói sua identidade.

Sendo assim, as autoras expõem que refletir sobre a poesia surda, expressa pela língua de sinais, é refletir “no ato incansável de luta e resistência” das pessoas surdas em busca de seu “empoderamento linguístico e identitário” (Viveiros, 2020, s.p.). Diante dessa discussão Medeiros, Santos e Santos (2021) trazem para discussão a temática dos direitos linguísticos nas comunidades surdas, que para os autores são os movimentos sociais e os principais documentos legais (como por exemplo a lei que regulamenta a Libras no país) que servem de embasamento para as políticas linguísticas existentes hoje e que elas vêm a contribuir:

para a visualização do lugar que partem os discursos produzidos na poesia surda periférica, a qual leva em consideração as conquistas históricas que o movimento surdo obteve, sem deixar de lado os tensionamentos que as interpretações de tais direitos produzem (Medeiros; Santos e Santos, 2021, p. 6957).

Consequentemente os autores alertam que um dos mais recentes tensionamentos na área da educação para surdos é a temática da educação bilíngue. Para eles isso não deveria ocasionar tal tensionamento pois na ótica dos pesquisadores a educação bilíngue para a comunidade surda acaba:

contemplando uma pedagogia surda, compreendida a partir da experiência visual e que promove uma construção identitária positiva, além de metodologias adequadas para o ensino-aprendizagem em Libras. (Medeiros; Santos e Santos, 2021, p. 6957).

Rosado e Taveira (2019) revelam que a experiência visual hoje se tornou um tema fundamental de estudos e debates no campo da Educação de Surdos, especialmente pelo fato das línguas de sinalizadas serem reconhecidas como “línguas viso-espaciais (não orais) em que o uso do corpo e do olhar são predominantes na comunicação” (Rosado; Taveira, 2019, p. 360). Diante disso, Rosado e Taveira fazem exploração/investigação da “relação semiótica” realizada na produção textual surda. O objetivo investigativo dos autores era demonstrar e divulgar que o uso da “tecnologia do vídeo” pode contribuir de maneira significativa para o letramento visual da comunidade surda”. Para esse uso tecnológico eles atribuem o nome de “surdo-memória”.

Na próxima e última seção, serão abordados os aspectos metodológicos que orientam esta pesquisa, bem como o percurso investigativo desenvolvido. Além disso, serão apresentadas as análises realizadas, seguidas das conclusões e das propostas que emergem a partir dos dados e das reflexões construídas ao longo do estudo.

4 METODOLOGIA: CAMINHOS SEMIÓTICOS PARA UMA ANÁLISE MULTIMODAL

Quem sou eu, qual é meu lugar de fala nesta pesquisa e por que escolhi essa temática? São questões que atravessam minha trajetória acadêmica ao longo de quatro anos de doutorado. Nesse sentido, Prashneel Goundar (2025, p. 1) destaca que a posicionalidade de um pesquisador é moldada por fatores como gênero, raça, experiências pessoais, valores e crenças, influenciando as suposições, métodos, interações com os participantes e interpretações dos resultados. Portanto, é essencial explicitar a identidade, o ponto de vista e a posição do pesquisador no estudo.

Sou uma mulher branca, ouvinte, que cresceu na comunidade rural Água Comprida II, localizada próxima à cidade de São João do Triunfo, onde vivi até os 15 anos. Frequentava a escola ao lado de minha prima surda, que me ensinou o meu primeiro sinal — um nome que, na tradição surda, batiza os ouvintes. Naquela época, eu ainda não conhecia a Libras. Em busca de melhores condições, mudei-me para Curitiba, onde aos 15 anos comecei a trabalhar em casa de família, obtendo meu primeiro registro em carteira.

Foi nessa trajetória de vida que conheci meu atual companheiro, que tinha um filho surdo. Assim como minha prima, ele ainda não dominava a Libras, já que naquele período a educação de surdos em Curitiba priorizava métodos oralistas. A comunicação era difícil, gerando grande angústia para todos. Ao ingressar na graduação em Letras na PUCPR, por intermédio de uma colega, tive meu primeiro contato com a Libras, quando visitamos a Feneis, em Curitiba. Ver surdos sinalizando foi encantador, e me apaixonei imediatamente pela língua. A partir desse momento, iniciei um percurso de formação contínua, buscando cada vez mais conhecimento sobre a comunidade surda.

Embora meu desejo inicial fosse ensinar Libras para minha prima, questões familiares impediram que isso se concretizasse. No entanto, meu interesse pela língua não diminuiu, especialmente ao perceber que conseguíamos nos comunicar com meu enteado. A Libras se tornou minha paixão e minha profissão: sou tradutora-intérprete e atuo como docente, ministrei cursos em universidades particulares e no IFPR, instituição na qual sou servidora concursada desde 2013. Essa trajetória profissional e acadêmica deve-se, em grande parte, às pessoas surdas que fizeram parte da minha vida, pelas quais sou profundamente grata.

Durante minha atuação como tradutora-intérprete, enfrentei desafios físicos e legais da profissão. O revezamento nas traduções foi regulamentado recentemente, e a falta desse cuidado ocasionou lesões em ambos os punhos, diagnosticadas como Síndrome do Túnel do Carpo, o que me afastou da prática direta de tradução. Em seguida, assumi a coordenação do NEABI no IFPR, função que exigiu aprendizagem intensa, escuta ativa e diálogo constante com os estudantes.

Essa experiência me levou a compreender meu lugar de fala nesta pesquisa: mulher branca, ouvinte, casada, sem filhos, com enteados, ativista, defensora dos direitos humanos e aprendiz de religiões de matriz africana, comprometida com a ética e a formação profissional necessária para atuar junto à comunidade surda.

A escolha pelo tema do *slam*, e especificamente pelo *slam* surdo, emergiu do reencontro com Gabriela Grigolom durante uma oficina online promovida pela UFSC sobre arte negra surda. Meu histórico de vivência com pessoas surdas na família despertou interesse em aprofundar o estudo da poética do *slam* surdo, reconhecendo a necessidade de profissionais qualificados para atuar em contextos de violência contra mulheres surdas, especialmente negras. Esse percurso mostrou que o *slam* surdo não é apenas uma prática artística, mas também uma ferramenta de visibilidade, resistência e transformação social.

É importante destacar que minha pesquisa possui limitações, em especial relacionadas à seleção dos participantes. O estudo se concentrou em uma *slammer* específica, e a impossibilidade de contato com outros sujeitos restringiu a análise ao que a bibliografia existente oferece, aliada ao meu conhecimento como tradutora-intérprete e à experiência acumulada com a temática.

A fim de responder ao problema da pesquisa, *De que maneira o slam surdo, como gênero multimodal, mobiliza recursos visuais e gestuais para construir significados e expressar identidades culturais e políticas da comunidade surda?*, o estudo insere-se no campo das abordagens qualitativas, de natureza interpretativa, voltada à compreensão dos processos de produção de sentidos em manifestações poéticas contemporâneas.

4.1 PRIMEIROS PASSOS

Maxwell Ferreira de Oliveira (2011) descreve que o ser humano sempre esteve em busca de respostas para uma série de questionamentos da vida. Por muito tempo, tais questionamentos foram respondidos pela crença religiosa. Porém, com o decorrer

do tempo, essas respostas tornaram-se insuficientes, o que fez com que as pessoas buscassem outros pensamentos e outras maneiras de perceber o mundo à sua volta. Desse modo, o autor revela que o homem passou a questionar:

estas respostas e a buscar explicações mais aceitáveis, por meio da razão, excluindo suas emoções e suas crenças religiosas, passou-se a obter respostas mais realistas, se aproximavam mais da realidade das pessoas e por isto, talvez, passaram a ser mais bem aceitas pela sociedade (Oliveira, M., 2011, p.6).

Oliveira, M., acentua que esse novo modo de refletir do ser humano possibilitou a criação e o surgimento da “ideia de ciência e que sua tentativa de explicar os fenômenos, por meio da razão, foi o primeiro passo para se fazer ciência” (Oliveira, M., 2011, p. 6). O autor esclarece a etimologia da “palavra ciência” e explica que, etimologicamente, ela é originária do “latim (*scientia*) e significa conhecimento, sabedoria”. No ponto de vista do pesquisador, a “ciência tem como base um corpo de princípios, de teorias organizadas metódica e sistematicamente, construindo uma área do saber humano, relativa a um fenômeno ou objeto de estudo” (Oliveira, M., 2011, p. 6).

O pesquisador segue em seu discurso, que vai ao encontro do pensamento de Morin (2001), ao afirmar que a ciência não é acumulação de “verdades”, mas um campo aberto, onde há uma luta constante entre teorias, princípios e concepções de mundo (Oliveira, M., 2011, p. 6), e conclui que o que difere o senso comum e o conhecimento científico é que:

o senso comum é formado por sentimentos, desejos e misticismo já, o conhecimento científico, é formado através da razão e de forma metodologicamente rigorosa procurando excluir, do seu contexto, as emoções, as crenças religiosas e os desejos do homem. Isto quer dizer que há uma relação entre estes conhecimentos, pois se pode observar uma continuidade entre o pensamento científico e o senso comum (Oliveira, M., 2011, p. 7).

O autor define que o método não se reduz a apenas uma apresentação dos passos de uma pesquisa. Não se trata, então, apenas da exposição dos “procedimentos, dos caminhos traçados pelo pesquisador para a obtenção de determinados resultados” (Oliveira, M., 2011, p. 7). Diante do que já foi exposto, ele complementa que, ao se falar em método, deve-se buscar especificar quais são os motivos pelos quais o pesquisador escolheu determinados, pois são esses motivos e fatores que vão determinar a escolha de certa forma de fazer ciência. Portanto, o

método científico é basilar para validar as pesquisas, de modo que seus resultados sejam aceitos.

Antonio Evanildo Cardoso de Medeiros Filho e Isabel Maria Sabino de Farias (2024) trazem, em seu texto, o tema “objeto de estudo”. Eles revelam que, ao realizarmos uma busca sobre o tema, vamos nos defrontar com termos distintos:

para nomear uma mesma ação e o campo da pesquisa científica também não escapa dessa tendência. Em sendo assim, no que se refere ao assunto em foco nesse escrito —o objeto de estudo na pesquisa científica, é frequente nos depararmos na literatura com expressões diversas, tais como: “objeto de pesquisa”, “objeto de conhecimento”, “objeto de investigação” e “objeto de análise” (Medeiros Filho; Farias, 2024, p. 152).

Para os autores, a construção e a delimitação do objeto de estudo partem, pelo menos, de três elementos centrais, os quais se articulam de forma intrínseca: a) história de vida, b) história profissional e c) história de formação.

O primeiro refere-se às relações familiares, sociais e culturais do pesquisador; o segundo diz respeito às implicações oriundas do contexto de trabalho, como as relações entre os pares e seus respectivos objetos de atuação; o terceiro corresponde às experiências vivenciadas nos processos de formação inicial e continuada.

Com o objetivo de exemplificar essa articulação, os autores elaboram uma imagem que sintetiza os elementos que influenciam a construção do objeto da pesquisa — ou, conforme a terminologia adotada na obra, o “objeto de estudo”.

FIGURA 16 - ELEMENTOS FUNDAMENTAIS NA CONSTRUÇÃO E ELABORAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO



FONTE: Medeiros Filho e Farias (2024, p. 165).

Para além desses elementos, Medeiros Filho e Farias (2024) acrescentam que fatores como tempo, focalização e aprofundamento na bibliografia específica do tema também são determinantes no processo de delimitação do objeto de estudo, uma vez que é o conhecimento acumulado sobre determinado fenômeno que possibilita tanto sua delimitação quanto a formulação das questões investigativas que lhe conferem consistência e materialidade (Medeiros Filho; Farias, 2024, p. 165–166).

Nesse sentido, os autores sustentam que o objeto de estudo se concretiza no problema de pesquisa, o qual se estrutura por meio de perguntas. Assim, ao ser indagado sobre qual é o seu objeto de estudo, o pesquisador deveria responder a partir de uma formulação interrogativa — iniciando por algo como: “Minha pesquisa parte da seguinte questão” — e, em seguida, apresentar sua pergunta investigativa, a qual não deve admitir respostas simples, como “sim” ou “não” (Medeiros Filho; Farias, 2024, p. 166). Diante do exposto, nosso objeto de pesquisa compreende o *slam* como um instrumento multimodal e decolonial na educação, analisando suas possibilidades para a construção de uma identidade e de uma educação crítica. Por meio da análise de um vídeopoema *slam*, da poeta Negabi.

O procedimento metodológico se realiza por meio da análise do poema *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante*, uma poesia *slam* produzida pela poeta surda curitibana Negabi, a partir de um registro audiovisual que materializa a poesia sinalizada em contexto performático. O vídeopoema sinalizado, que constitui o *corpus* desta pesquisa, é compreendido como um texto multimodal, no qual diferentes sistemas semióticos — como sinais em Libras, expressões faciais e corporais, movimento, ritmo, espacialidade, enquadramento e recursos visuais — articulam-se de forma integrada na construção dos sentidos poéticos.

Após a definição do objeto da pesquisa, deu-se início ao processo de sua localização. Considerando que o trabalho consiste na análise de uma poesia da *slammer* Negabi, realizou-se uma busca sistemática em plataformas digitais, com o objetivo de identificar materiais disponíveis, como registros audiovisuais, materiais e conteúdos fixados nessas plataformas.

Outra possibilidade de obtenção do *corpus* consistia na realização de registros audiovisuais presenciais em eventos nos quais a poeta participasse. No entanto, ao longo dos quatro anos de desenvolvimento da pesquisa, a artista esteve envolvida em outros projetos e em sua própria formação acadêmica, o que resultou em poucas participações públicas. Além disso, não houve condições técnicas para a captação de

imagens com qualidade satisfatória, considerando que os eventos ocorriam majoritariamente no período noturno e em espaços com iluminação insuficiente.

Diante desse cenário, optou-se pela busca sistemática em plataformas digitais como principal estratégia metodológica de constituição do corpus. Para essa etapa, foram utilizadas palavras-chave específicas, apresentadas na imagem a seguir, bem como organizados os poemas localizados e seus respectivos links de acesso.

A disponibilização desses dados tem como finalidade apresentar, de forma preliminar, outras produções da artista, configurando-se como uma estratégia metodológica de contextualização do corpus, que visa favorecer a familiarização do leitor com o universo poético da *slammer*, sua linguagem, seus temas recorrentes e seu estilo. Tal procedimento possibilita uma leitura mais aprofundada do poema que constitui o objeto central da análise, contribuindo para uma compreensão mais qualificada de suas escolhas estéticas, temáticas e discursivas.

QUADRO 10 – RESULTADOS DAS BUSCAS

Termos usados na busca	Poemas encontrados
“poemas Negabi”; “Gabriela Grigolom”; “Poesia Gabriela Grigolom”;	NEGABI. O burguês vira as costas para a favela, mas nós sentimos a dor do outro... Tradução de Manos e Minas (@ManoseMinas). YouTube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2bv_thgaBol . Acesso em: maio 2025.
“ <i>Slam</i> surdo Negabi”; “ <i>Slam</i> da resistência surda Curitiba”;	NEGABI. Sem título. Tradução de Alex Sandro Lins. Facebook Watch, s.d. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=493382325084019 . Acesso em: maio 2025
“Negabi <i>Slam</i> Contrataque”; “Negabi entrevistas”; “Negabi no <i>slam</i> ”;	NEGABI. A minha luta é pela mulher negra, surda, militante. Tradução de Manos e Minas (@ManoseMinas0). YouTube, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7FuNSTiJl_k . Acesso em: maio 2025.
“Negabi competições”; “Negabi declamações”; “Negabi performance”; “Poema mulher negra surda Negabi”.	NEGABI. “Eu vejo uma legião de ouvintes gritando, manifestando”. Tradução e transcrição: Caminhos da Arte TCC (@caminhosdaartetcc7549). YouTube, s.d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k_fkYhm6GDE . Acesso em: maio 2025.

	NEGABI. Sem título. Tradução de Raul Santos. Evento do Circuito Julho das Pretas. Facebook Watch, s.d. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=685825511755513 . Acesso em: maio 2025.
	NEGABI. Sem título. Tradução: s.i. <i>SLAM BR</i> – Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, <i>SLAM BR</i> 2018, Sesc Pinheiros. Facebook, s.d. Disponível em: https://www.facebook.com/POETRYSLAMBRASIL/videos/486822788506400 . Acesso em: maio 2025.
	NEGABI. <i>Slam</i> de Gabriela Grigolon – artista, ativista, feminista, negra, surda. Tradução de Jonatas Medeiros. YouTube, s.d. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F6Zj8hvg3Qw . Acesso em: maio 2025.
	NEGABI. Sem título. Tradução de Grazielle Lopes. 1º <i>Slam</i> Resistência Surda / 10º <i>Slam</i> Contrataque. Com a poesia sinalizada de resistência de Gabriela Grigolon Silva. Facebook Watch, 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=2183941718507054 . Acesso em: maio 2025.

Fonte: A autora (2025).

Em posse desses dados, houve os recortes das cenas do vídeo e então deu-se início às análises do poema selecionado, *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante* (Negabi, 2019), com tradução para o português do canal Manos e Minas. A obra que constitui objeto de análise, embora não se situe no espaço da rua, configura-se como poesia *slam*. Conforme discutido ao longo da tese, autores que investigam esse universo compreendem o *slam* como uma prática dinâmica que, impulsionada pelas tecnologias, tem se expandido para o meio digital — ocorrendo, inclusive, em estúdios, como no caso aqui analisado. Além disso, a própria autora se reconhece como poeta/*slammer*, conforme declarado em diversas entrevistas.

Inicialmente, considerou-se a possibilidade de analisar mais de um poema; contudo, diante da complexidade do processo analítico — que não se restringe à tradução para a língua portuguesa, mas envolve a análise da Língua Brasileira de Sinais (Libras) no poema —, percebeu-se a inviabilidade dessa proposta em razão do tempo disponível, considerando o prazo de conclusão da pesquisa.

Tal complexidade decorre do fato de que a análise contempla o exame sinal a sinal produzido pela *slammer*, bem como seus movimentos corporais, expressões faciais e demais elementos constitutivos da língua na qual o poema está inserido.

A escolha do poema teve como um dos critérios a qualidade da imagem, condição necessária para permitir a visualização integral da performance e sua posterior análise. Além disso, o conteúdo da obra — centrado na temática da mulher negra surda — foi um fator decisivo, por tratar-se de uma pauta ainda pouco debatida socialmente, mas de extrema relevância, o que motivou também a escolha desse poema como objeto principal de análise.

Após a definição do poema, procedeu-se à submissão do projeto à Plataforma Brasil, uma vez que, além da análise, havia a intenção de realizar uma conversa com a poeta, com o objetivo de estabelecer um diálogo que possibilitasse, para além da análise do objeto, um contato humano que a análise de produção, por si só, não proporciona. A pesquisa está registrada no Comitê de Ética em Pesquisa, com o Certificado de Apresentação de Apreciação Ética, que é um número de identificação gerado para um projeto de pesquisa que está sendo submetido à avaliação de um Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) CAAE: 84322524.5.0000.8040. Após a qualificação por indicação da banca, havia a necessidade em realizar uma entrevista/conversa com a poetiza/*slammer* Negabi. Diante disso o processo foi aberto na Plataforma Brasil e foi aprovado com o CAAE acima.

Cabe registrar que, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, foi estabelecido contato com a autora, com o objetivo de solicitar a realização de uma entrevista que possibilitasse aprofundar aspectos relacionados à intenção poética, ao processo criativo e às perspectivas sobre a recepção de sua obra. Contudo, conforme apontam estudos no campo da pesquisa qualitativa e das investigações em contextos artísticos e culturais, a participação de autores e artistas em entrevistas não pode ser pressuposta como condição necessária ou garantida, uma vez que envolve decisões subjetivas, limites éticos e, em muitos casos, o desejo de preservar a autonomia da obra frente às interpretações acadêmicas. Autores como Flick (2009) e Minayo (2014) destacam que a recusa, o silêncio ou a indisponibilidade do participante constituem possibilidades legítimas no processo de pesquisa e devem ser compreendidas como parte das dinâmicas investigativas, e não como fragilidades metodológicas.

Assim, embora a artista tenha inicialmente manifestado interesse, não houve retorno às tentativas subsequentes de comunicação. Diante desse contexto, a análise

apresentada fundamenta-se exclusivamente em fontes de acesso público — como performances divulgadas, materiais previamente publicados e referenciais teóricos pertinentes — sem a incorporação de depoimentos diretos da autora. Tal opção metodológica respeita a autonomia da artista e seu direito ao silêncio, assegurando a integridade ética da investigação e reafirmando a legitimidade da análise interpretativa ancorada em materiais publicamente disponíveis.

4.2 FUNDAMENTOS DA ANÁLISE

A análise fundamenta-se em pressupostos das perspectivas discursivas de orientação dialógica, o que permite compreender o *Slam* Surdo como gênero multimodal/decolonial e prática cultural situada, atravessada por memórias coletivas, experiências sociais e relações de alteridade.

Para a realização da análise, foi necessário assistir ao videopoema de Negabi e, a cada sinal, realizar um corte de imagem. Para isso, o vídeo de *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante* foi pausado para a realização desses cortes. Opta-se pelo uso do termo “corte”, considerando que a tese vem se orientando por reflexões decoloniais, e que a palavra *print* não dialoga com os pressupostos teóricos e políticos que a pesquisa defende.

Dito isso, a realização dos cortes nas imagens não implica, necessariamente, a análise imediata, uma vez que, na língua de sinais, tudo é texto: o sinal propriamente dito, sua posição, o movimento, bem como as expressões faciais e corporais, além dos elementos culturais da cultura surda produzidos no poema.

Diante do exposto, adota-se a análise dialógica do discurso, articulada a aspectos da semiose, considerando que a poesia analisada envolve práticas de multiletramentos, conforme discutido por Rojo.

Alana Destri e Renata Coelho Marchezan (2021) discorrem sobre a análise do discurso, afirmando que é fundamentada nos desenvolvimentos teórico-metodológicos do Círculo de Bakhtin e que se consolidou como prática no país desde a difusão da tradução de suas obras (Destri; Marchezan, 2021, p. 1). As autoras ainda revelam que o termo:

análise dialógica do discurso (ADD), no entanto, só foi popularizado após a publicação de “Análise e teoria do discurso” de Brait em 2006 e, como tal, solidificou-se o domínio de importante e distinta área de análise do discurso. (Destri; Marchezan, 2021, p.1).

As autoras apontam a importância de se constituir uma revisão sistemática integrativa, capaz de investigar, de forma rigorosa, os conhecimentos já produzidos no campo. Nesse contexto, destacam-se três principais focos metodológicos da Análise Dialógica do Discurso (ADD): as relações dialógicas, os gêneros discursivos e as formas da língua.

Nesse viés, Brait (2006) afirma que o pensamento bakhtiniano representa, na contemporaneidade, uma das maiores contribuições para os estudos da linguagem, tanto no âmbito de suas manifestações artísticas quanto na riqueza de suas expressões cotidianas (Brait, 2006, p. 8). A autora também observa que, embora o Círculo de Bakhtin nunca tenha “postulado um conjunto de preceitos sistematicamente organizados para funcionar como uma perspectiva teórico-analítica fechada”, ainda assim, arrisca-se a afirmar que:

a sustentar que o conjunto das obras do Círculo motivou o nascimento de uma análise/teoria dialógica do discurso, perspectiva cujas influências e consequências são visíveis nos estudos linguísticos e literários e, também, nas Ciências Humanas de maneira geral (Brait, 2006, p. 9-10).

Em seu estudo sobre análise/teoria dialógica do discurso, Brait, revela que a obra *Problemas da poética de Dostoiévski* dá o entendimento, justamente pelo título que possui, encontrar-se mais voltada aos estudos literários que aos estudos linguísticos, e justamente por isso, teve mais alcance dentro dos estudos da literatura, fugindo, até bem pouco tempo, à atenção dos linguistas (Brait, 2006, p. 2). No entanto, a autora revela que

é por intermédio dela que se pode reconhecer um procedimento analítico essencial para uma teoria/análise dialógica do discurso: chegar a uma categoria, a um conceito, a uma noção, a partir da análise de um corpus discursivo, dos sujeitos e das relações que ele instaura (Brait, 2006, p. 24).

A autora assinala que Bakhtin realiza sua análise a partir da obra integral de Dostoiévski, sem recorrer a um conceito prévio de polifonia a ser simplesmente aplicado aos textos. Ao contrário, é a própria materialidade dos escritos do autor russo que possibilita a formulação e a constituição do conceito. Desse modo, explicita-se uma característica central da Análise Dialógica do Discurso: não se trata de aplicar categorias teóricas previamente definidas aos discursos, mas de permitir que os próprios discursos revelem seus modos de produção de sentido, a partir de uma perspectiva dialógica, em tensão e em confronto de vozes.

Brait (2006) também destaca duas obras fundamentais para essa abordagem: *A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média*, publicada em 1965 e traduzida para o português em 1987, e *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, de 1975, com tradução para o português em 1988.

Na obra dedicada a Rabelais, Bakhtin, ao se propor a estudar o autor e evidenciar aspectos ainda não explorados de sua produção, desenvolve uma investigação original sobre o riso, a cultura popular e o Carnaval, compreendidos como fenômenos que, por suas tradições e especificidades, produzem uma visão singular e irreverente do mundo.

Elementos como o vocabulário da praça pública, as formas e imagens da festa popular, a imagem grotesca do corpo, as representações autorais e a relação entre obra e contexto histórico configuram alguns dos aspectos cuja investigação aprofundada deu origem a conceitos posteriormente apropriados por diferentes campos do conhecimento, como a Linguística, a Literatura, a Antropologia e outras áreas das Ciências Humanas (Brait, 2006, p. 25).

Para a autora, a leitura do conjunto da obra de um autor orienta-se pela análise das especificidades de seus discursos e pela forma como estes indicam e incorporam o contexto extralinguístico que os constitui. Observam-se, nesse processo, princípios teóricos e metodológicos já presentes em *Problemas da poética de Dostoiévski* e que, na análise da obra de Rabelais, resultam na formulação do conceito de carnavalização, considerado tão relevante quanto o de polifonia.

A autora ainda observa que o percurso histórico e teórico do conceito de carnavalização apresenta semelhanças significativas com o da polifonia (Brait, 2006, p. 25).

Brait sustenta que o papel do pensamento bakhtiniano no desenvolvimento das pesquisas em Ciências Humanas é extremamente fecundo, uma vez que ele desloca o objeto de investigação da posição de mera coisa analisável para a condição de sujeito, reconhecido em sua alteridade e historicidade. Para exemplificar essa concepção, a autora recorre a uma citação do próprio Bakhtin:

Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento (Bakhtin, 2011, p. 45).

Diante disso, Brait conclui que as contribuições bakhtinianas para uma teoria/análise dialógica do discurso, ainda que não se constituam como um sistema fechado e linearmente estruturado, configuram um conjunto consistente de conceitos, noções e categorias que delineiam uma postura dialógica frente ao corpus discursivo, à metodologia e ao próprio pesquisador.

A relevância dessa perspectiva reside na análise das especificidades discursivas que constituem situações em que a linguagem e determinadas práticas sociais se entrelaçam e se definem mutuamente, bem como no compromisso ético do pesquisador com seu objeto de estudo, compreendido, nessa abordagem, como um sujeito histórico.

Para a análise na perspectiva multimodal, recorreremos às contribuições de Theodoro Casalotti Farhat e Paulo Roberto Gonçalves-Segundo (2022). Os autores iniciam seu artigo dialogando com Bill Cope e Mary Kalantzis (2009), a partir da obra *Multiliteracies: New Literacies, New Learning*.

Segundo Farhat e Gonçalves-Segundo (2022, p. 435), o estudo do fenômeno semiótico denominado multimodalidade tem adquirido crescente relevância ao longo das últimas três décadas no campo dos estudos do texto e do discurso, especialmente em razão das demandas contemporâneas por uma educação que contemple não apenas o letramento verbal, mas também os multiletramentos.

Os autores indicam que essa temática se constitui como parte de uma área emergente, ainda em processo de consolidação, especialmente no que se refere às pesquisas — em particular, às investigações de caráter aplicado:

sobre multimodalidade e multiletramentos podem carecer de um aparato teórico-metodológico que efetivamente oriente os procedimentos empíricos de análise e permita uma replicabilidade explícita, especialmente quando os objetos em investigação são textos digitais (Farhat; Gonçalves-Segundo, 2022, p. 435).

Farhat e Gonçalves-Segundo (2022, p. 435) afirmam que a multimodalidade tem recebido atenção de diversas abordagens e teorias, destacando, contudo, que a Teoria Sistêmico-Funcional e a Semiótica Social figuram entre as perspectivas que mais se dedicaram ao estudo das produções multimodais. Segundo os autores, esse movimento tem início em meados da década de 1980 e se consolida nos anos 1990, especialmente após a publicação de duas obras fundamentais: em 1990, a primeira versão da *Gramática do Design Visual*, de Kress e van Leeuwen (cuja edição

internacional data de 1996), e, em 1994, *The Language of Displayed Art*, de Michael O'Toole.

Os autores esclarecem que essas obras tinham como objetivo central fornecer categorias semânticas para a análise de imagens e, para tanto, Kress e van Leeuwen, assim como O'Toole, fundamentaram-se em princípios da Teoria Sistêmico-Funcional (TSF) (Farhat; Gonçalves-Segundo, 2022, p. 435).

A partir desse referencial, instaura-se a discussão em torno do princípio segundo o qual os modos semióticos são organizados metafuncionalmente, evidenciando-se que determinadas funções são tão constitutivas da atividade semiótica que passam a integrar a própria organização dos sistemas semióticos. Halliday demonstrou esse funcionamento no âmbito da linguagem verbal, enquanto Kress, van Leeuwen e O'Toole indicaram que o mesmo princípio se aplica às imagens (Farhat; Gonçalves-Segundo, 2022, p. 436).

Os autores ressaltam ainda que, articulado a essa perspectiva, a TSF introduz outro princípio fundamental de organização dos sistemas semióticos: a hierarquia de realização, que explicita de que modo linguagem e sociedade se inter-relacionam. Nessa abordagem, qualquer modo semiótico deve ser compreendido a partir da forma como se estrutura para operar socialmente, ou seja, em função de sua inserção nas práticas e dinâmicas da vida social.

Nessa mesma direção, Rojo (2012), ao dialogar com Manuel Castells (2001), destaca que uma das esferas da expressão cultural mais profundamente transformadas pelas tecnologias digitais e pela *internet* é a arte. Castells evidencia o potencial reflexivo da produção artística sobre a experiência humana e aponta seu papel central no contexto da chamada cultura da tela ou cibercultura (Rojo, 2012, p. 58).

Nesse cenário, a arte passa a configurar-se como uma forma de expressão cada vez mais híbrida, resultante da articulação entre materiais físicos e virtuais, funcionando como uma ponte cultural fundamental entre os sujeitos e as redes digitais. Como observa Castells, trata-se de uma mediação entre “a Net e o eu” (Castells, 2001, p. 168), o que, segundo Rojo (2012, p. 58), reforça o papel da arte como espaço de produção de sentidos, identidades e experiências na contemporaneidade.

Essa compreensão dialoga diretamente com os pressupostos da multimodalidade e dos multiletramentos, ao evidenciar que as práticas semióticas

contemporâneas não se organizam mais exclusivamente em torno do letramento verbal, mas se constituem pela integração de múltiplos modos de significação, tecnologias, linguagens e formas de interação social — aspecto fundamental para a análise de produções poéticas performáticas em ambientes digitais e audiovisuais, como o *Slam* Surdo.

4.3 ENCRUZILHADAS DOS SABERES: TENSIONAMENTOS METODOLÓGICOS.

Considerando que a pesquisa não se propõe a explorar a tradução para a língua portuguesa do poema selecionado — modelo já amplamente presente na produção acadêmica —, compreende-se que, embora tais estudos sejam inegavelmente relevantes para a ciência, eles acabam por privilegiar a tradução da arte produzida pelo poeta surdo, e não a análise da obra em si. Além disso, toda tradução implica a mediação de outro sujeito, que incorpora à interpretação suas próprias experiências de vida, visões de mundo e referenciais culturais.

Diante disso, optou-se pela realização de uma pesquisa qualitativa, de caráter exploratório e descritivo, com procedimento bibliográfico, centrada na análise da produção poética em Libras.

Ao escolher a análise da produção em Libras, emergiram desafios metodológicos, uma vez que as poucas publicações que adotam esse modelo de investigação geralmente se restringem à análise de poucos quadros ou recortes visuais, o que se mostra insuficiente para a compreensão da totalidade do fenômeno poético.

Nesse contexto, a pesquisa se apoia em estudos já existentes, mas propõe um novo viés de análise da produção poética surda, voltado à exploração e à descrição dos múltiplos aspectos que constituem a produção *slam* de Negabi. Ao final do processo analítico, serão identificados e apresentados eixos de análise emergentes, construídos a partir do próprio material, como a transversalidade, a interseccionalidade e a decolonialidade.

O método adotado para a análise dos dados baseou-se na análise de conteúdo, conforme proposta por Bardin (2016), compreendida como um conjunto de técnicas que permite, por meio de procedimentos sistemáticos e objetivos, a descrição e interpretação das mensagens, possibilitando a produção de inferências sobre suas condições de produção e recepção.

Trata-se de uma técnica flexível, que favorece a identificação de indicadores e a construção de interpretações a partir do conteúdo comunicacional, que, nesse estudo, corresponde às respostas ao questionário.

Dentre as modalidades apresentadas por Bardin (2016), adotou-se a análise categorial ou temática, que consiste na identificação e agrupamento de temas recorrentes nos discursos dos participantes, organizando-os em eixos de sentido.

O procedimento seguiu as três etapas fundamentais da análise de conteúdo: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados, inferência e interpretação, conforme sistematizadas pela autora.

Ancoramo-nos também em Antonio Severino (2016) nessa pesquisa qualitativa, do tipo exploratória e descritiva e de procedimento bibliográfico, que afirma que essa é a pesquisa que se realiza a partir do “registro disponível decorrente de pesquisas anteriores em documentos impressos como livros, artigos e teses etc.” (Severino, 2016, p. 131). Ainda segundo o autor, esse tipo de pesquisa utiliza-se de dados ou de categorias teóricas já trabalhados por outros pesquisadores e devidamente registrados.

Corroborando a ideia, Sousa, Oliveira e Alves (2021) apontam que os textos se tornam fontes dos temas a serem pesquisados, e nesse âmbito, o pesquisador trabalhará a partir das contribuições dos autores dos estudos analíticos críticos constantes dos textos. Além disso, os autores afirmam que a pesquisa de abordagem bibliográfica representa uma metodologia essencial no campo da educação pois é:

a partir de conhecimentos já estudados, o pesquisador busca analisá-los para responder seu problema do objeto de estudar ou comprovar suas hipóteses, adquirindo novos conhecimentos sobre o assunto pesquisado. Para realizar uma pesquisa bibliográfica o pesquisador precisará de tempo e cuidado para analisar os levantamentos das obras publicadas (Sousa; Oliveira; Alves, 2021, p. 18).

Para a ancoragem qualitativa da pesquisa, tomam-se como referência os aportes teóricos de Marcos Antônio da Silva (2009). Segundo o autor, a pesquisa qualitativa no Brasil se iniciou na década de 1970, e que dentre as várias técnicas de pesquisa qualitativa na área das Ciências Humanas e Sociais, destacam-se: Pesquisa histórica, História oral, Etnopesquisa crítica, Etnopesquisa-formação, Grupo focal na pesquisa, Pesquisa de terreno, Estado da arte, Pesquisa participante, Pesquisa-ação e a Pesquisa colaborativa (Silva, 2009, p. 167-168).

Nessa perspectiva, Cintia Pereira e Diogenes José Gusmão Coutinho (2023) debatem que o:

percurso metodológico qualitativo tem acompanhado as pesquisas em diversas áreas do conhecimento, de forma que diferentes posições têm sido assumidas pelos investigadores em Educação, no que se convencionou a chamar de abordagem qualitativa (Pereira e Coutinho, 2023, p. 993).

De acordo com Robledo Lima Gil (2008), a pesquisa exploratória tem como objetivo proporcionar uma compreensão inicial e mais profunda de determinado problema, buscando explicitá-lo por meio de levantamento bibliográfico, entrevistas ou outras formas de coleta de informações com pessoas experientes na área investigada. A pesquisa descritiva, por sua vez, preocupa-se em caracterizar populações ou fenômenos específicos, recorrendo a instrumentos padronizados de coleta de dados, como questionários e observações sistemáticas. Já a pesquisa explicativa busca identificar os fatores que influenciam ou determinam a ocorrência dos fenômenos, constituindo-se como a modalidade que mais aprofunda o conhecimento da realidade, por procurar compreender as causas e motivações dos acontecimentos, o que a torna também a mais complexa e exigente.

Nesse mesmo sentido, Renato Dente Luz (2013) traz a afirmação de que o ato de pesquisar deve em primeiro lugar a possuir uma dinâmica de “encontros humanos significativos”. A função do pesquisador está, então, em testemunha de maneira ética, para posteriormente realizar a interpretação dos dados. Isso deve ocorrer de maneira dialética e afetiva para que ao devolvê-la ao público ela esteja:

de modo inteligível e forte a fim de que colaborem no presente e no futuro com o fortalecimento das próprias condições de aparição experimental experienciadas por seus componentes (Luz, 2013, p. 73).

Ainda para o autor, para que possamos conhecer de fato “até que ponto o surgimento de alguém ou ainda de grupo e as condições de vivência” de tais como por exemplo se vivem dentro de alguma “condição específica — econômica, orgânica, étnica, sexual, linguística etc” (Luz, 2013, p. 73.). E com isso o autor ressalta que podemos alcançar em alguma situação facilitemos:

a formulação de narrativas as nossas e as deles dê preferência aos fortes testemunhemos eticamente e interpretaremos simbolicamente aquelas em que eles são os personagens principais suas próprias narrativas ou as que têm eles como foco bom ponto lá pode lá poderá haver muitas revelações (Luz, 2013, p. 73.)

Segundo Luz (2013), a metodologia de análise utiliza as referências, bem como os recursos usados e criados pelo pesquisador, para a seleção e interpretação do material obtido no trabalho de campo. Isso proporciona a orientação necessária para “o estar” possa ser criticamente interpretado.

Por fim, Machado (2025) relata que a análise dos dados qualitativos exige o preparo bem como a “organização” dos dados. Ainda para a autora, a organização pode ser por “tipo de fonte, por grupos de contextos, por temas ou por quaisquer outras formas que sejam aplicáveis a sua pesquisa”. Severino (2016) salienta que a pesquisa qualitativa deve ser vista como uma abordagem, pois são várias metodologias de pesquisa que podem adotar uma abordagem qualitativa — ou seja, deve-se e fazer referência mais a seus fundamentos epistemológicos do que propriamente a especificidades metodológicas.

Diante do exposto, reforçamos que a pesquisa vai analisar a poesia *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante da slammer* da artista curitibana Gabriela Grigolom (Negabi), que na ótica de Midria da Silva Pereira (2025) torna-se uma referência em Curitiba e no país no cenário do *slam*. Gabriela Grigolom, conhecida artisticamente como Negabi, é surda, filha de pais ouvintes e mãe de dois filhos ouvintes. Negabi formou-se no curso de Artes na Faculdade de Artes de Curitiba (2025), e vem ao longo dos anos lutando pela divulgação da arte negra feminina e surda da cidade de Curitiba, sendo a primeira poeta negra surda da cidade a fazer uso da arte para denunciar a violência contra as mulheres - que ela representa nas poesias *slam*.

De acordo com Pereira, M. (2025), Negabi é uma poeta curitibana de grande relevância para a cena de *slams* no Brasil, especialmente por seu pioneirismo como primeira mulher negra e surda a participar de campeonatos nacionais como o *SLAM BR*. Nascida ouvinte, perdeu a audição aos dois anos devido a complicações médicas, tornando-se a única pessoa surda de sua família. Cresceu em um contexto interracial, com ancestralidade negra paterna e italiana materna, em um ambiente familiar artisticamente marcado, já que seu pai é percussionista e sua mãe professora de artes (Pereira, M., 2025, p. 10).

Pereira, M. (2025) destaca ainda que, após contato com poetas surdes de outras regiões, como Edinho Silva, referência do *Slam* do Corpo, Negabi impulsionou a criação do *Slam Resistência Surda*, voltado à visibilidade de poetas surdes no Paraná (Pereira, M., 2025, p. 5). A autora também observa que a autodeclaração racial

de Negabi ocorreu de forma tardia: vivendo em Curitiba e em uma família interracial, a poeta inicialmente se percebia como “neutra”. Somente na vida adulta, a partir de suas vivências com o *slam* e com referências como Edinho, passou a se identificar como mulher negra (Pereira, M., 2025, p. 10).

Segundo Sandro Moser (2025) em matéria para a Revista Continente, Negabi é a primeira atriz surda a ter um DRT — registro profissional obrigatório para artistas no Brasil — e a primeira a estrelar um longa como protagonista surda no circuito dos festivais brasileiros, no filme *Nem Toda História de Amor Acaba em Morte* (2025). Em entrevista à revista a atriz revela que essa foi sua primeira experiência no cinema, e que embora tenha crescido em um ambiente familiar com influências artísticas, não imaginava atuar nessa área.

A atriz explica que a narrativa do filme combina elementos de ficção com aspectos reais, pois reflete a existência e a força da arte surda. Segundo ela, o roteiro integrou vivências pessoais suas e dos demais atores, resultando em uma construção coletiva da obra. Conforme destaca a publicação, elementos da própria vida da atriz foram incorporados à ficção, como a participação de sua filha Sophia, de apenas quatro anos, que se destaca em várias cenas. Outro aspecto levado da realidade para o filme foi o grupo de teatro do qual Negabi faz parte e que, durante o período das gravações, ensaiava a peça *Surdo, logo existo* — cujos ensaios e encontros do elenco foram integrados às filmagens.

Em entrevista à mesma revista, o cineasta Bruno Costa explica que o filme protagonizado por Negabi surgiu do desejo de representar pessoas que vivem à margem das normas sociais, reconhecendo o potencial do cinema como instrumento de inclusão. Segundo ele, a proposta foi romper com os estereótipos recorrentes da teledramaturgia brasileira sobre pessoas com deficiência, abordando uma relação lésbica em contraposição à masculinidade frágil e utilizando o humor irônico como recurso para dar voz e verossimilhança a histórias e personagens autênticos.

Em entrevista em 2018 a Michel Urânia, do A Escotilha⁶⁵, portal de jornalismo especializado na área cultural, Gabriela Grigolom contou sobre si e como a arte e poesia entraram em sua vida. Relatou que cresceu em um ambiente familiar fortemente influenciado pelas artes — filha de uma professora de artes visuais e de

⁶⁵ Disponível em: <https://escotilha.com.br/colunas/zero-pila/1o-slam-resistencia-surda-entrevista-gabriela-grigolom-silva/>. Acesso em 15 set. 2025.

um músico, reconhece nos pais a principal inspiração para sua trajetória criativa. Desde criança, acompanhava apresentações teatrais e musicais, experiências que, embora inicialmente pouco compreendidas, despertaram seu interesse pela arte. Afirmou que com o tempo percebeu a escassez de espaços culturais acessíveis às pessoas surdas, especialmente no teatro, que em Curitiba ainda oferece poucas produções com interpretação em Libras. A artista menciona iniciativas recentes, a partir de 2014, com o trabalho de intérpretes e colegas como Rafaela Hoebel, Jonatas, Chris Gomes e Helena Portela, e destaca a importância de nomes como Rozani Suzin, poetisa surda-cega reconhecida por sua delicadeza expressiva. Gabriela também comentou sua participação em um teste para uma peça bilíngue da Cia. Flutissouante, experiência que reforçou seu desejo de se engajar mais profundamente com as artes. Apesar de considerar a poesia em português uma leitura desafiadora, Grigolom afirmou encontrar na poesia visual em Libras, o *slam* surdo, uma forma autêntica de expressão, marcada por imagens e pela realidade cotidiana.

Em sua busca por crescimento e representatividade, afirmou ter se aproximado de grupos feministas da UFPR, reconhecendo a importância de o movimento incluir mulheres surdas. Em 2018, formou-se como Promotora Legal Popular, com o apoio de uma intérprete voluntária, e celebrou o ingresso de novas mulheres surdas no projeto.

Para as pesquisadoras Samilly Helena Moreira da Cruz e Cristiane de Mesquita Alves (2025) a poeta Negabi é considerada como uma representante feminista na literatura. No artigo *Slam, uma forma de expressão da poesia de (re) existência das autoras brasileiras surdas: Gabriela Grigolom e Catharine Moreira* as autoras realizam uma pesquisa baseada em interpretações crítico-reflexivas das poesias produzidas por mulheres surdas, com o propósito de compreender de que maneira essas produções poéticas funcionam como formas de representação e afirmação do discurso feminista surdo (Cruz; Alves, 2025, p. 62). As autoras destacam nesse estudo a trajetória de Gabriela Grigolom, identificando-a como uma artista negra, surda, ativista e feminista, cuja atuação se manifesta por meio de diversas produções no campo da literatura surda, com especial destaque para o gênero poético, no qual expressa vivências, identidade e resistência.

Nesse horizonte analítico, em que a produção poética surda é compreendida simultaneamente como prática estética, política e semiótica, torna-se necessário ampliar o olhar para os processos de mediação tecnológica e de negociação de

sentidos que atravessam essas produções no contexto contemporâneo. É nesse movimento que se insere a contribuição de Cardes Amâncio (2022), ao destacar que, no Brasil, sobressai o pesquisador Jorge Luiz Antonio, responsável por “um estudo amplo das negociações semióticas da poesia com as tecnologias computacionais”.

Sob a perspectiva de Amâncio, C., Antonio constitui-se como um modelo de investigação sobre essa temática, pois vem desenvolvendo e atualizando constantemente suas pesquisas com o objetivo de ampliar a “compreensão sobre os fenômenos dessa interação e as obras originadas” (Amâncio, C., 2012, p. 95).

Segundo o autor, ao longo de sua trajetória na divulgação dessa modalidade poética, Luiz Antonio enfrentou dois desafios principais: o primeiro consistiu em “buscar uma denominação geral sob a qual essas poesias pudessem ser abarcadas”, e o segundo, nas “mudanças constantes da tecnologia”, que provocam o surgimento de diversas nomenclaturas (Amâncio, C., 2012, p. 95).

Amâncio, C. observa ainda que o termo “poesia eletrônica” é predominante em determinados meios acadêmicos. Entretanto, um estudo coordenado por Eduardo Kac, em 1996, propôs a expressão *new media poetry*, traduzida como “poesia das novas mídias”. Nesse contexto, Antonio adota o termo “poesia-programa” para designar um conjunto de produções que ele mesmo classificou em, pelo menos, dez diferentes nomenclaturas.

Entre os diversos gêneros de poesia eletrônica, destaca-se a videopoesia, cuja primeira realização, segundo o autor, data de 1964. Considerando a intensa hibridização das linguagens e o fato de que a maioria das obras que articulam poesia e vídeo também utilizam recursos computacionais, Amâncio, C. sugere o termo “poesia multimídia” para designar videopoemas e clipoemas (termos considerados sinônimos), independentemente do suporte de exibição — seja tela de cinema, aparelho de televisão ou monitor de computador.

Com o advento das tecnologias digitais e das plataformas de compartilhamento de vídeo, o *slam* — originalmente concebido como uma prática performática presencial por Marc Kelly Smith — passou por um processo significativo de expansão e resignificação. A circulação de performances em ambientes virtuais ampliou o alcance geográfico e social desse movimento, permitindo que vozes diversas ultrapassassem os limites dos bares e espaços culturais onde o *slam* se consolidou. Nesse contexto, emergem também os videopoemas, que articulam recursos audiovisuais, edição e performance corporal, configurando novas formas de

expressão poética e de engajamento político-estético. Conforme discutem Smith e Joe Kraynak (2009b), o *slam* sempre esteve ligado à ideia de democratização da poesia e adaptação a diferentes meios, o que ajuda a compreender sua transição para o ambiente digital como continuidade de seu caráter dinâmico e inclusivo.

5 PERFORMANDO OS DADOS E REVERBERANDO O SLAM COMO UM INSTRUMENTO DE EXPRESSÃO CULTURAL E FORTALECIMENTO IDENTITÁRIO DA COMUNIDADE SURDA.

O poema será apresentado em recortes do vídeo em que Negabi o sinaliza em Libras — desconsiderando a tradução escrita para a Língua Portuguesa — a fim de exemplificar visualmente para o leitor o sinal realizado e qual a dimensão poética que ele pode apresentar. Nesse sentido, Jonas Rodrigues Medeiros (2022, p. 96) afirma que quando falamos em arte e na literatura surda, devemos observar que é possível averiguarmos que para além da dimensão verbal — que já é, por si, esteticamente atravessada por imagens no plano linguístico —, observa-se o uso intenso de recursos de edição audiovisual que incorporam outros sistemas semióticos à construção da narrativa literária, por meio de efeitos de edição, imagens, legendas, sobreposições de vídeos, hipervídeos e diferentes camadas multimodais .

Medeiros destaca que as produções artísticas surdas devem ser entendidas como narrativas que expressam as histórias e experiências das comunidades surdas, refletindo suas vivências culturais e identitárias (Medeiros, 2022, p. 175).

Para Ires dos Anjos Brito (2025), a análise da poesia negra surda demanda o reconhecimento da sobreposição de preconceitos e do racismo enfrentados pela população negra surda no Brasil, condição que permanece, em grande parte, invisibilizada e pouco problematizada pelos movimentos políticos de caráter reparatório. Tal invisibilidade se manifesta inclusive nas vertentes consideradas mais progressistas do que usualmente se denomina Movimento Negro Brasileiro, bem como nas produções literárias negras dissidentes no país (Brito, 2025, p. 8). Ademais, a autora propõe uma reflexão relevante ao afirmar que compreender os processos de construção do texto poético surdo implicou, em grande medida, a necessidade de ressignificar sua própria concepção de poesia. Isso se deve ao fato de que sua formação escolar e acadêmica esteve predominantemente orientada por textos em língua portuguesa e por perspectivas tradicionais de matriz colonial e ocidental sobre o fazer poético, bem como por uma compreensão oralista dos fenômenos artístico-poéticos, o que resulta na centralidade ouvintista naturalizada tanto na educação brasileira quanto nos estudos literários (Brito, 2025, p. 3).

Diante do exposto, apresentamos a poesia que será analisada, *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante*, apresentada por Gabriela Grigolom no programa

Manos e Minas da Rede Cultura de televisão, em 2019. De acordo com a descrição do próprio programa, ele representa e apresenta as comunidades do rap, samba, *slam*, grafite e *break*, com a cultura urbana como essência e protagonista. No ar pela TV Cultura desde 2008, o “Manos e Minas” era apresentado pela cantora, atriz e *slammer* Roberta Estrela D’Alva, com participação fixa do DJ Erick Jay e banda.

A apresentação está disponível na plataforma *YouTube* com tradução em voz para a Língua Portuguesa. Dito isso, alertamos que a descrição aqui apresentada será da performance em Libras de Negabi e não a tradução da Língua Brasileira de Sinais para a Língua Portuguesa:

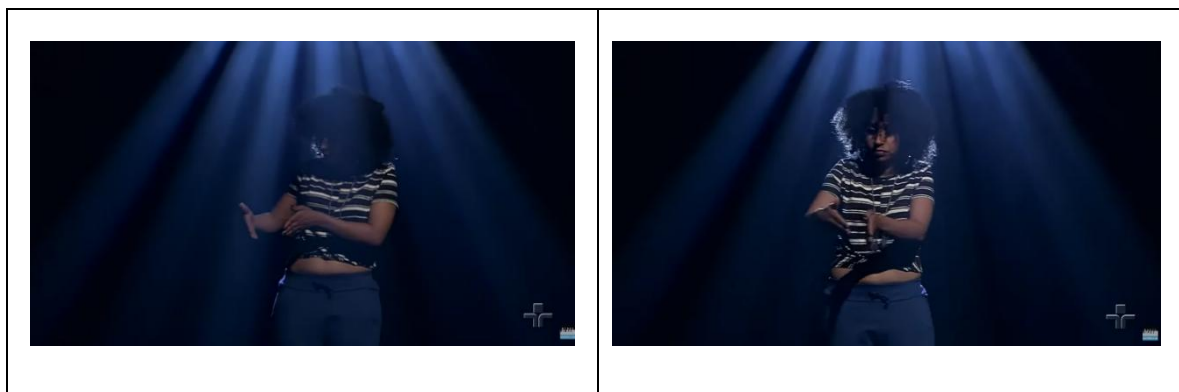


QR Code para acessar o vídeo da performance completa de *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante* no *YouTube*.

Fonte: a autora (2025)

https://youtu.be/7FuNSTiJl_k?si=cW5yuvq6vVbrBL2d

QUADRO 11 – RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “CAMINHO”



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:

https://youtu.be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

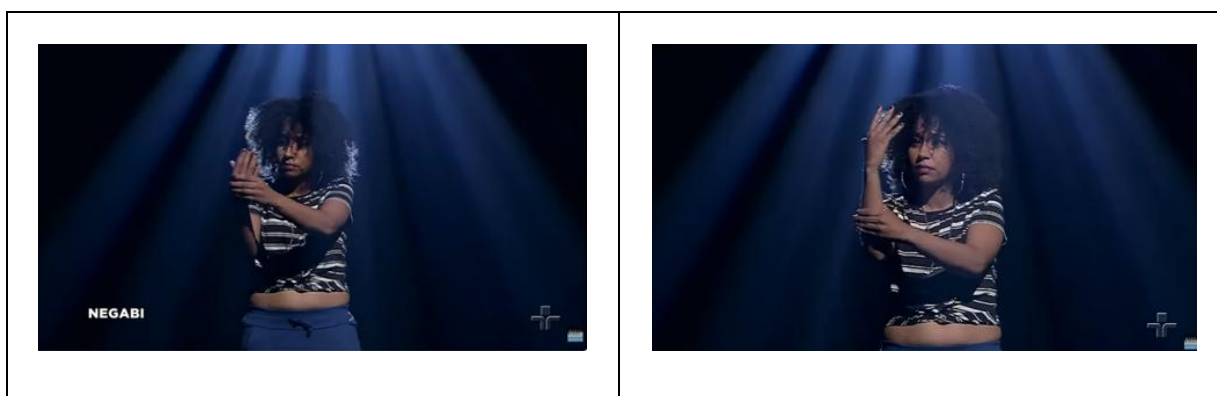
A *slammer* Negabi inicia sua performance com o sinal de “*caminho*”, inicialmente produzido de forma lateral e, em seguida, deslocado para o espaço frontal de sinalização. Esse movimento curvilíneo, que se reconfigura ao longo da performance, ultrapassa o nível lexical e assume uma função discursiva, inscrevendo-se na lógica do gênero *slam* enquanto gênero do discurso, tal como compreendido no âmbito do Círculo de Bakhtin. Nessa perspectiva, os gêneros não se definem apenas

por formas linguísticas estáveis, mas pela articulação entre conteúdo temático, estilo e construção composicional.

No contexto da poesia *slam* em Libras, o conteúdo temático — marcado pelas experiências de luta, resistência e afirmação identitária de uma mulher negra e surda — materializa-se por meio de escolhas estilísticas que mobilizam o corpo, o espaço e o movimento como recursos expressivos centrais. O deslocamento do sinal de “*caminho*” do espaço lateral para o frontal constitui um procedimento composicional que organiza o enunciado visual-gestual, convocando o interlocutor a acompanhar o percurso narrado não apenas de forma cognitiva, mas também sensório-corporal.

Assim, a espacialização do sinal configura-se como uma resposta ativa às condições concretas de produção do enunciado, em diálogo com outras vozes sociais que atravessam a experiência da comunidade surda e da população negra. O gesto não apenas representa um caminho individual, mas refrata, nos termos bakhtinianos, um conjunto de discursos sociais sobre exclusão, resistência e pertencimento. Desse modo, a performance de Negabi revela que, no gênero *slam* surdo, a multimodalidade não é um recurso acessório, mas um princípio constitutivo do enunciado, no qual corpo, língua e história se entrelaçam na produção de sentidos.

QUADRO 12 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ALGO NASCE” E “ÁRVORE”



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Após iniciar o poema com o sinal de “*caminho*”, a poeta sinaliza como se algo emergisse, surgisse em sua frente, seguido do sinal de “*árvore*”. Pontua-se também que desde o início do vídeo, Negabi mantém o corpo em um leve balanceio, com uma expressão corporal que remete a uma brisa soprando suavemente, o que continua

durante todo o poema. Diante disso, é possível perceber que a performance *slam* realizada pela poeta converge com o que Rojo e Barbosa (2015) apontam ao tratar das características dos textos multimodais, ao afirmar que eles “podem misturar diferentes linguagens (para além da verbal, vídeos, áudios, imagens de diferentes tipos, estáticas ou em movimento etc.)” (Rojo; Barbosa, 2015, p. 123).

Nesse sentido, Brait (2021) afirma que, na relação entre discurso e enunciado, há a necessidade de pensar o discurso no contexto enunciativo da comunicação, e não como uma unidade restrita a estruturas linguísticas. A partir dessa perspectiva, compreendemos que os movimentos corporais realizados pela poeta não são aleatórios, mas integram os gêneros discursivos tal como defendidos por Bakhtin, constituindo-se como enunciados poéticos representativos no interior da poesia *slam*.

Além disso, a autora destaca que enunciado e discurso pressupõem a dinâmica dialógica da troca entre sujeitos discursivos no processo comunicativo, seja em diálogos cotidianos, seja em gêneros secundários (Brait, 2021). Desse modo, o *slam* ultrapassa a concepção “tradicional” de gênero literário, configurando-se como um gênero multimodal (Brait, 2021, p. 157).

Ainda que o discurso assuma o caráter de um diálogo “inconcluso”, é necessário considerar que o enunciado só pode ser definido como uma manifestação conclusa, sem a qual não pode ser contestado. Segundo a concepção bakhtiniana, a intenção do autor se realiza em função de uma escolha efetuada entre as formas relativamente estáveis dos enunciados. Ademais, os gêneros discursivos não são adquiridos por meio de manuais, mas nos próprios processos interativos da comunicação (Brait, 2021, p. 157).

Diante disso, quando a *slammer*, na sequência do vídeo, sinaliza como se algo emergisse no caminho que está sendo percorrido — conforme evidenciado na terceira imagem —, o sinal indica que “algo nasce”, “surge ou emerge”. Observa-se, então, que de suas mãos emerge o sinal de “árvore”: onde antes havia uma semente, agora nasce uma árvore, como representado na quarta imagem.

Essa cena protagonizada por Negabi não pode ser compreendida em sentido literal. Para que o discurso se torne inteligível, faz-se necessário o conhecimento prévio das arenas enunciativas e discursivas que constituem a poeta e atriz. Nesse sentido, Brait (2021), ao evocar o pensamento do Círculo de Bakhtin, afirma que o falante — seja quem for — é sempre um contestador em potencial. Ele não é o primeiro falante a romper o eterno silêncio do universo; ao contrário, pressupõe a

existência do sistema da língua que utiliza e conta com a presença de enunciados anteriores, próprios e alheios, com os quais estabelece diferentes relações, seja para problematizá-los, seja para tomá-los como conhecidos por seus interlocutores. Assim, “todo enunciado é um elo na cadeia, muito complexamente organizada, de outros enunciados” (Brait, 2021, p. 156-157).

A inferência possível, portanto, é a de que a poeta se coloca como a própria semente plantada pela poesia *slam*, da qual germina a poeta de resistência surda. Nessa direção, Giovana Maria de Oliveira (2024), em sua pesquisa de mestrado intitulada *Ensinando a Transgredir: um estudo do feminismo surdo e suas contribuições para a educação de pessoas surdas*, aponta que Gabriela passa por uma metamorfose ao longo de sua trajetória artística:

Essa metamorfose é identificada aproximadamente em 2017, quando Gabriela assume o nome de Negabi e inicia sua participação no *Slam*. Há vídeos no *Facebook* e também no canal do Youtube “*Slam Resistência Surda*”, os poemas com temática de denúncia social sinalizados por Negabi (Oliveira, G., 2024, p.131).

Além disso, a autora revela que Negabi passa a se apresentar nas ruas de forma corajosa, expondo sua arte e, com o apoio de intérpretes de Libras, direciona sua performance ao público ouvinte, evidenciando seu lugar de fala. Oliveira, G. (2024) expressa admiração pela poeta e afirma que, enquanto mulher surda, consegue visualizar esse momento de transição vivenciado por Negabi, descrito como o “momento de sua metamorfose para borboleta”. Segundo a autora, é visível que a *slammer* “já se percebia como feminista, negra, surda, sentia a liberdade de expressar o que viveu, o que doeu, o que precisava mudar” (Oliveira, G., 2024, p. 131).

Corroborando essa leitura, Jonatas Rodrigues Medeiros, Silvana Aguiar dos Santos, Gabriela Grigolom Silva e Edvaldo Carmo dos Santos (2021) afirmam que as produções poéticas e artísticas de Negabi abordam, além da experiência de ser uma mulher negra surda, temáticas como maternidade, desigualdade social, acessibilidade em espaços públicos e direitos linguísticos, evocando ainda referências históricas como Marielle Franco e Dandara.

A partir das contribuições desses autores, ganha visibilidade a construção identitária da poeta enquanto mulher negra articula referências do passado e do presente, incorporando ao gênero *slam* surdo a dimensão da ancestralidade. Essa construção identitária e ancestral torna-se visível no poema quando, ainda com o

corpo em movimento, a atriz e poeta transfere esse movimento corporal para a “árvore”, que passa a se movimentar de forma semelhante ao movimento curvilíneo do sinal de “caminho” no início da performance. Contudo, agora esse movimento emerge do sinal de “surgir” e se projeta para o alto, sempre de maneira lenta, com o olhar fixo da poeta direcionado à “árvore”. A performance se encerra com o retorno ao leve balanceio corporal.

Essa cena produz a sensação de que a semente nasce, cresce e se ramifica em múltiplos espaços. Sobre essa passagem do poema, Medeiros *et al.* (2021) inferem que Negabi apresenta, não uma pedra, mas uma árvore no meio do caminho. Além disso, os autores destacam que a poesia sinalizada pelos povos surdos é fundamental para a consolidação de suas culturas e de seus artefatos culturais ao longo da história, resistindo e produzindo contranarrativas que confrontam as metanarrativas pautadas na estrutura ouvintista (Medeiros *et al.*, 2021, p. 7).

Para os autores, o direito de pessoas surdas produzirem suas literaturas nas “múltiplas formas de expressão, seja no espaço escolar, seja fora dele, é uma temática que merece ser problematizada” (Medeiros *et al.*, 2021, p. 7). Dito de outro modo, as Literaturas Surdas assumem sentidos e funções políticas e sociais relevantes, que precisam ser discutidos à luz de narrativas que enaltecem os sujeitos surdos.

Saindo do sinal de “árvore”, ainda sob o movimento que remete à brisa, a poeta sinaliza “céu nublado” e, na marcação da mão esquerda, produz o sinal de “sol” sobreposto a ele, conforme ilustrado a seguir.

QUADRO 13 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “CALOR”, E “ANGÚSTIA” E “SEDENTA”



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:

https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Na sequência da performance, a artista sinaliza “calor” e, conforme evidenciado nas imagens aqui expostas, repete diversas vezes o sinal de “angústia”, seguido do sinal de “sede” (sedenta). Uma possível interpretação dessa sequência é a de que a poeta evidencia sua caminhada enquanto mulher surda em um mundo majoritariamente ouvinte, sentindo-se sedenta de vida, de existência e de reconhecimento, mas inserida em um contexto no qual essa sede não pode ser saciada. Daí decorre a angústia de ter muito a dizer e, ainda assim, não ser “ouvida”.

Entretanto, na publicação em que Negabi figura como autora junto a Medeiros *et al.* (2021), essa sequência é interpretada a partir das “barreiras de comunicação estruturais e da bebida como fuga do terror abafado que a cerca” (Medeiros *et al.*, 2021, p. 25).

No que se refere à repetição, Sutton-Spence (2021) afirma que, na literatura em Libras, esse recurso funciona como uma estratégia de evidenciar a própria linguagem. Diferentemente do uso cotidiano, em que se seguem regras previsíveis e o foco recai apenas sobre a mensagem, a repetição rompe expectativas e torna a língua “notável”, possibilitando a criação de significados adicionais a partir de poucos sinais. Essa concepção dialoga com os estudos de Albert B. Lord (1960), que compreende a poesia oral como fundamentada na repetição criativa e na memória cultural. Do mesmo modo, Aimé Césaire, em *Caderno de um retorno ao país natal* (1939), utiliza a repetição como estratégia poética central. Segundo Guilherme Gontijo Flores (2014), no poema de Césaire há um *leitmotiv*⁶⁶ (“No fim da madrugada”) repetido de forma incessante, sustentando um tom onírico, situado entre o sono e a insônia, além da enumeração de cânticos, paisagens solares e imagens espelhadas, configurando uma descida aos infernos da memória.

Outro autor que reforça esse embasamento é Abrahão (2020), ao afirmar que a repetição na poesia em Libras pode ocorrer em intervalos regulares ou irregulares e ser produzida por diferentes partes do corpo, como “um pé batendo no chão, um movimento de cabeça ou intervalos regulares na sinalização” Abrahão (2020).

Diante do exposto, a poesia *slam* revela-se profundamente enraizada na oralidade, remetendo aos movimentos negros de tempos passados e mantendo-se

⁶⁶ O *leitmotiv* é uma ideia musical recorrente ligada a personagens ou situações narrativas, que no cinema atua como recurso cognitivo e emocional, auxiliando no reconhecimento dos personagens e no desenvolvimento da narrativa (Fritsch, 2019).

como pauta reivindicatória das comunidades marginalizadas. Ainda que o gênero tenha passado por transformações, configurando-se hoje como um gênero multimodal, suas demandas políticas e sociais permanecem pulsantes, o que evidencia sua relevância e potência no cenário contemporâneo.

QUADRO 14 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ADQUIRIR” E “ORALIZAÇÃO”



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Dando seguimento à performance, o que complementa o pensamento dos quadros anteriores é o sinal de “adquirir”, carregado de expressão facial e corporal negativa — como se dissesse com isso que algo foi imposto —, seguida do sinal de “oralização” ou “oralismo”. Como bem sabemos, os surdos passaram por um período de suas vidas no qual o oralismo⁶⁷ era imposto, o que ocasionou em perdas quanto a aquisição de sua língua natural - as línguas sinalizadas. Na performance a poeta deixa claro que ela não aceita essa imposição linguística, e isso se evidencia pelos seus sinais e pelas expressões.

Ao refletirmos sobre a história da população surda e sobre os registros de sua língua, torna-se imprescindível considerar o papel da tecnologia, que se mostra fundamental para possibilitar o registro de denúncias, seja por meio do poema, seja por outros recursos expressivos. Nesse contexto, evidencia-se também a importância

⁶⁷ O oralismo é um método utilizado para realizar o treinamento da fala, aproximando as pessoas surdas das ouvintes, realizado a partir de um processo clínico-terapêutico, e que coloca a surdez no campo das deficiências, numa tentativa de controle dos corpos surdos, aproximando-os da norma ouvinte. O Congresso de Milão, realizado em 1880, instituiu esse método como forma de ensino, que perdurou por 100 anos, proibindo o uso das línguas de sinais (Oliveira, G., 2024, p. 25).

do poema *slam* para a comunidade surda, uma vez que se trata de um gênero que acolhe diferentes grupos e experiências sociais. A junção do *slam* com a tecnologia, uma poesia oral que se registra por tela, se assume como uma ferramenta de grande importância nas reivindicações surdas.

Sobre esse aspecto, Samilly Helena Moreira da Cruz e Cristiane de Mesquita Alves (2025) apontam que, especificamente no âmbito da poesia surda, o *slam* surgiu como forma de resistência àqueles que compreendiam a poesia como um quase patrimônio de um pequeno grupo social, muitas vezes restrito apenas à manifestação escrita. Segundo as autoras, o *slam*, “na perspectiva de uma poesia surda, surgiu como forma de resistência a quem considerava a poesia um quase patrimônio de um pequeno grupo social e, muitas vezes, restrito apenas à manifestação escrita” (Cruz; Alves, 2025, p. 2).

Além disso, as autoras compreendem o *slam* como “um gênero literário e/ou interliterário”, que se apresenta por meio de novas estruturas, novos espaços, públicos e autores/as (Cruz; Alves, 2025), reforçando, assim, seu caráter multimodal. A rua configura-se como um desses territórios nos quais esse estilo interliterário pode ser produzido. As pesquisadoras também destacam que o *slam*, entendido como poesia de rua — uma das denominações atribuídas ao gênero —, ganhou espaço e alcance global ao expressar um grito dos oprimidos, conferindo voz e corpo-voz àqueles e àquelas cujas vozes foram historicamente silenciadas ao longo da historiografia artístico-literária (Cruz; Alves, 2025, p. 2).

Uma dessas “vozes” silenciadas foi a das mulheres surdas. Para Oliveira, G. (2024), “as mulheres surdas são vítimas de preconceito e, além da opressão linguística, podem sofrer racismo, sexismo, entre outras formas” (Oliveira, G., 2024, p. 36). A autora ressalta ainda a necessidade de ampliar o debate e a visibilização das mulheres surdas, de modo a fortalecer a “discussão de outros marcadores sociais de interseccionalidades no feminismo surdo” (Oliveira, G., 2024, p. 36). Em sua pesquisa de mestrado, Oliveira, G. (2024) também aponta que as mulheres negras surdas que integram os feminismos surdos demandam desses movimentos maior acesso à informação, acessibilidade e visibilidade social.

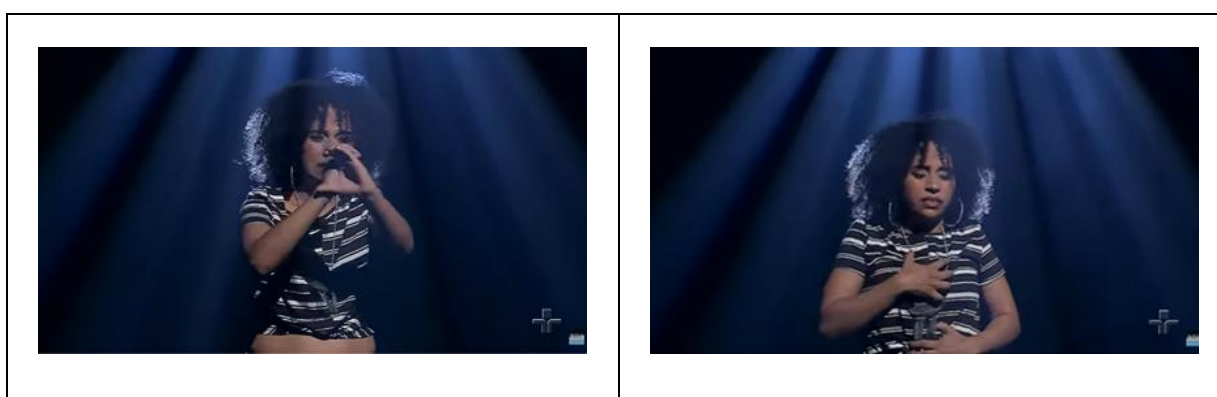
A autora prossegue em sua reflexão sobre os espaços ocupados por mulheres surdas, observando que há um crescimento significativo desses espaços, que extrapolam o ambiente acadêmico, incluindo a formação de mestres e doutoras surdas. Oliveira, G. destaca ainda que muitas como Negabi, utilizam as redes sociais

como espaço de debate sobre o feminismo e outras temáticas que atravessam a vida das mulheres surdas na sociedade, tais como as barreiras de comunicação, a violência, o ouvintismo e a falta de acessibilidade na saúde, no trabalho e na educação.

À vista disso, retoma-se a reflexão de Cruz e Alves (2025), quando afirmam que o *slam* atua “dando voz e corpo-voz a todos aqueles e aquelas cujas vozes foram ceifadas”. Corroborando essa perspectiva, Oliveira, G. (2024), em entrevista realizada para sua dissertação, destaca o depoimento da poeta Negabi, que revela ter sido por meio do *slam* - especialmente das batalhas de poesia de rua - que “aprendeu sobre diversidade cultural e outras formas de opressão, como o racismo estrutural, denunciando em sua poesia as muitas violências de ser uma mulher negra e surda” (Oliveira, G., 2024, p. 102).

A autora também ressalta a importância do *Slam Resistência Surda*, compreendendo-o como um espaço extremamente significativo para a construção do empoderamento surdo, uma vez que, por meio da criação de poesias sobre as experiências surdas, os sujeitos surdos podem alcançar e desenvolver uma consciência política (Oliveira, G., 2024) — e o desenvolver de uma consciência crítica e política é uma decorrência do empoderamento linguístico da pessoa surda ou não surda.

QUADRO 15 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “FALTA DE COMUNICAÇÃO”, “ANGÚSTIA”, “SEDE DE ALGUMA COISA” E “BEBIDA ALCOÓLICA/BEBIDA”





FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Na sequência, a poeta segue sinalizando que a oralização não lhe garante comunicação. Isso é perceptível quando realiza o sinal “falta” ou “não tem comunicação” e enfatiza repetindo, batendo forte as mãos e fazendo expressão facial de sofrimento. Em seguida novamente vem o sinal de “angústia”, o sinal de “vontade” e “beber”.

Diante dessa performance, trazemos para reflexão o pensamento de Frantz Fanon, a partir da obra *Os Condenados da Terra* (1968). Segundo o professor Ronaldo Tadeu de Souza (2025), em publicação no Blog da Boitempo⁶⁸, essa obra de Fanon constitui o testamento final do autor martinicano, representando a síntese de suas intervenções na luta anticolonial dos argelinos — e de outros povos do chamado Terceiro Mundo — no contexto da Frente de Libertação Nacional da Argélia (FLN), bem como de sua participação nos dois Congressos de Escritores e Artistas Negros, no final da década de 1950.

Após testemunhar as inúmeras formas de tortura sofridas pelo povo argelino, Fanon propõe uma reflexão contundente no capítulo *Série D: Perturbações Psicossomáticas*, ao afirmar que “hoje em dia sabe-se perfeitamente que não é necessário ser ferido por uma bala para sofrer tanto no corpo quanto no cérebro a existência da guerra” (Fanon, 1968, p. 250).

Embora não estejamos nos referindo a uma guerra armada, como no contexto analisado por Fanon, essa citação mostra-se pertinente, uma vez que a violência não se manifesta apenas por meio de armas físicas, mas se apresenta de múltiplas formas.

⁶⁸ Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2025/12/27/sobre-a-violencia-frantz-fanon-encontra-judith-butler-dialogo-de-ausentes/>. Acesso em: 23 nov. 2025.

Entre elas, destaca-se a imposição histórica de que pessoas usuárias de línguas de sinais façam uso de uma língua que não as reconhece plenamente como sujeitos no mundo, o que acarreta impactos profundos e duradouros ao longo de suas trajetórias de vida.

Corroborando essa perspectiva, Cruz e Alves (2025) apontam, em sua pesquisa, que as mulheres surdas:

trazem para a composição dos *slams* suas angústias, desejos, experiências, perspectivas, dificuldades por não conseguirem se comunicar com a sociedade de modo efetivo e acessível a todos/as. Desta maneira, estas mulheres por muito tempo ignoradas, e tantas outras, passaram a manifestar seu pensamento e seu sentimento na luta pela (re) existência a partir da produção de suas próprias poesias (Cruz; Alves, 2025, p.61).

Ainda de acordo com as autoras, a poesia de Gabriela Grigolom apresenta-se carregada de críticas, como, por exemplo, sua insatisfação com uma sociedade que desconhece e não respeita as leis que tratam da inclusão das pessoas surdas. Na poesia de Negabi, encontram-se expressas as múltiplas dificuldades vivenciadas por ela enquanto pessoa surda em uma sociedade majoritariamente ouvinte. Dentre essas dificuldades, Cruz e Alves (2025) destacam o fato de que “a Língua Brasileira de Sinais (Libras) não é respeitada, de modo efetivo, na sociedade brasileira” (Cruz; Alves, 2025, p. 67). Na análise das pesquisadoras, tais questões podem ser percebidas e sentidas por meio das expressões faciais e corporais presentes em cada sinal realizado pela poeta.

Além disso, as autoras incorporam em seu texto o relato de Grigolom no Encontro dos Estados Gerais da Cultura, onde afirmou que sua trajetória na arte teve origem no núcleo familiar, igualmente envolvido com práticas artísticas, mas desenvolvida em espaços sem acessibilidade. Além disso, ela vivia uma relação abusiva e não dispunha de informações ou suporte para denunciar (Grigolom, 2021, s/p). Diante de tantas formas de violência sofridas ao longo de sua vida, foi no *slam* que Gabriela encontrou uma forma de fazer as denúncias. Destacamos que foi também por intermédio do *slam* que a poetiza teve acesso aos movimentos das mulheres e das mulheres negras como menciona Oliveira, G. (2025, p. 112).

No âmbito da temática que atravessa o feminismo negro, emergem os conceitos de sororidade e dororidade. Para Vilma Piedade (2017), a sororidade ancora o feminismo, e o feminismo promove a sororidade: um contém o outro, assim como o

barulho contém o silêncio. A dororidade, por sua vez, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada e a dor causada pelo racismo — uma dor que é preta.

Em entrevista ao *site* Projeto Colabora (2022)⁶⁹, a pesquisadora da UFBA Danila de Jesus coloca o conceito de *dororidade* como uma busca por compreender como as ausências, os silenciamentos, os apagamentos e os racismos epistêmicos afetam as mulheres negras. Contudo, o conceito vai além, pois convoca ao enfrentamento das violências herdadas da colonização, como o não lugar, a não escuta e a invisibilidade das mulheres negras. A pesquisadora também retoma a origem do termo “sororidade”, derivado do latim *soror*, que significa “irmãs”. Embora não se conheça uma autoria específica para o termo, ele surge no contexto da Revolução Francesa (1789-1799), em diálogo com o lema “*Liberté, Égalité, Fraternité*”, sendo apropriado pelas mulheres como “*Sororité*”. Ainda segundo a matéria, na prática, a sororidade remete à solidariedade, à empatia e à união entre mulheres que se protegem, se escutam sem julgamentos e se apoiam mutuamente. No entanto, ignorar a interseccionalidade — ou seja, como raça, classe e gênero atravessam as experiências femininas — resulta em uma sororidade seletiva. Nesse sentido, Vilma Piedade (2017) esclarece que o conceito de dororidade foi criado justamente para dialogar criticamente com a noção de sororidade.

Para Priscilla Leonnor (2022), em entrevista concedida à *Revista Diálogos sobre Literatura em Libras*⁷⁰, veiculada pelo canal TV UFSC no *YouTube*, a dororidade refere-se a uma dor compartilhada por todas as mulheres, ainda que cada uma a vivencie a partir de suas especificidades. Assim, a mulher negra surda carrega consigo dores, traumas, lutas e conquistas que se inscrevem no interior do feminismo negro. Essa dor, embora compartilhada, manifesta-se de forma plural entre mulheres negras, não negras, pessoas LGBTQI+, entre outros grupos.

Sobre esse aspecto, Oliveira, G. (2024, p. 118) afirma que a “empatia deve ser resultado da dororidade”. A autora exemplifica essa afirmação ao destacar que, enquanto mulher branca surda, vivencia experiências e preconceitos específicos dessa condição social, ao passo que Negabi, “além do machismo, sofre preconceito pelo racismo” (Oliveira, G., 2024, p. 118). Diante dessa reflexão, Oliveira posiciona-se ao afirmar que:

⁶⁹ Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods5/o-que-e-dororidade/>. Acesso em: 29 out. 2025.

⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJLZsx7l8zw>. Acesso em: 29 out. 2025.

Nossas dores e experiências são compartilhadas, mas é preciso ir além da sororidade entre as mulheres e avançar para a dororidade, conceito que ampliou minha compreensão da opressão de negras surdas, para além do audismo e da barreira da comunicação em língua de sinais, que nos faz parecer incapazes pela sociedade, e do machismo que sofremos na vida doméstica e no trabalho, há que ter dororidade, empatia pelo racismo que se soma às experiências de mulheres negras surdas (Oliveira, G., 2024, p.118).

Dessa forma, a performance de Negabi, ao articular corpo, língua e experiência histórica, inscreve-se como um enunciado estético-político que tensiona as estruturas de silenciamento impostas às mulheres negras surdas. O *slam*, enquanto gênero multimodal e espaço de denúncia, emerge como território de resistência e de (re)existência, no qual as dores individuais se convertem em memória coletiva e em ação discursiva. À luz das contribuições de Fanon, Bakhtin e das epistemologias feministas negras e surdas, compreende-se que a violência simbólica e estrutural não apenas marca os corpos, mas também produz efeitos psicossociais profundos, que encontram na poesia sinalizada uma forma de elaboração, enfrentamento e reconfiguração do sentido.

Assim, o *slam* surdo não apenas representa experiências marginalizadas, mas produz deslocamentos no campo cultural, ao afirmar a centralidade da Libras, da ancestralidade e da dororidade como fundamentos de uma poética que reivindica visibilidade, reconhecimento e justiça social.

QUADRO 16 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ALÍVIO/ALIVIADA”, “CALMA”, “SEDE DE ALGUMA COISA” E “VENTO”





FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Diante de tal angústia a poeta recorre a alguma bebida, e após ingerir, demonstra se sentir aliviada. Nesse momento, a figura da árvore torna-se novamente presente por meio das expressões corporais da poeta, que passa a balançar lentamente o corpo. Em seguida, Negabi apresenta os sinais referentes a “sentir o cheiro do ar” (sentir/aspirar profundamente) e a “vento”, mobilizando uma expressão corporal que a representa como uma “árvore” que percebe e responde ao sopro de uma brisa leve. Para Medeiros *et al.* (2021), esse respiro na performance da poeta indica que o “vento fresco vem acompanhado de suas mãos, de sua língua, que a faz pertencer e se sentir viva” (Medeiros *et al.*, 2021, p. 26). Ao longo do poema, observa-se que a *slammer* realiza movimentos sutis com o copo, produzindo a compreensão visual de que ela estaria soprando uma brisa leve, reforçando a construção imagética do vento como elemento vital e restaurador.

Diante dessa atuação, retomamos Vilma Piedade (2017), que, em sua obra *Dororidade*, discute o “Poder Feminino na Tradição Iorubá” e apresenta Oiá-lansã como uma das principais representações desse poder (Piedade, 2017, p. 24). A autora destaca que Oiá-lansã está presente no tempo e no espaço, sendo ela própria o ar em movimento que caracteriza sua essência. Para Piedade, faz-se necessário resgatar a ancestralidade por meio de práticas simbólicas, como a dança ritual dedicada a Oiá-lansã, na qual os ventos espalham o axé. Esse resgate implica recuperar “os mitos da nossa Tradição”, abandonar uma visão estritamente eurocêntrica do feminismo e, ao mesmo tempo, aproveitar os aportes teóricos que fortalecem a luta, sem perder de vista as estratégias específicas do Feminismo Preto (Piedade, 2017, p. 25).

Brito (2025, p. 10) narra, à luz dessas reflexões, as falas da poeta Negabi no documentário *Contrataque à colonialidade: a experiência de Negabi*. Nele, a *slammer* relata que, em igrejas que não pertencem às matrizes africanas, é comum a presença de intérpretes de Libras, uma vez que estes costumam integrar as próprias comunidades religiosas. No entanto, ela questiona a ausência dessa acessibilidade nos espaços de cultura negra e de axé. Brito aponta, ainda, que a poeta afirma ter encontrado apenas uma experiência acessível na Bahia, enfatizando tratar-se de um caso único, e que no mesmo documentário, Negabi aponta que, em Curitiba, essa acessibilidade inexistente, destacando que “só tem intérprete traduzindo o padre na igreja”, enquanto nos espaços onde há axé persiste a pergunta: “cadê o intérprete?”. A partir desse relato, Grigolom conclui que o medo e a demonização da cultura negra levam à opressão sistemática desses espaços simbólicos.

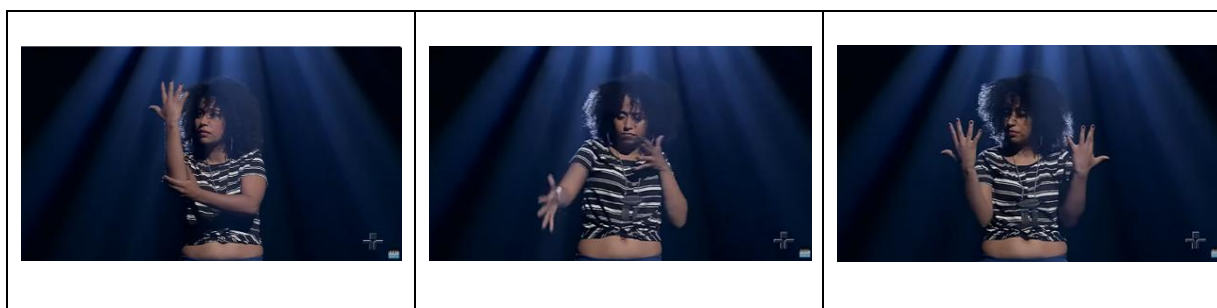
Na sequência de sua análise, Brito (2025, p. 10) afirma que a “demonização da cultura e da religião ligadas às matrizes africanas no seio das comunidades surdas”, especialmente quando praticadas por pessoas negras surdas, constitui um reflexo direto do “modus operandi como as opressões raciais se organizam entre o povo surdo no Brasil” (Brito, 2025, p. 10). A autora compreende esse cenário como consequência direta da falta de letramento racial no interior das comunidades surdas e infere a necessidade de reconhecer que intérpretes e pessoas surdas, em sua maioria, permanecem alheios aos debates político-raciais no contexto afro-brasileiro. Tal ausência indica, para além de uma lacuna evidente, a urgência de pesquisas e ações políticas empreendidas conjuntamente pelos segmentos surdo e ouvinte do movimento negro, visando à construção de caminhos mais democráticos (Brito, 2025, p. 11).

Nesse viés, Brito (2025, p. 11) defende ser imprescindível o estabelecimento de um “diálogo efetivo entre o movimento negro brasileiro e o movimento negro surdo”, de modo que a interconexão entre raça e surdez possa ser debatida de forma ampla e consistente. Em consonância com essa perspectiva, Rhaul de Lemos Santos (2024) ressalta que a relação entre discurso, identidade e o processo de tornar-se negro surdo, a partir dos enunciados sociais, evidencia a importância da participação em esferas de letramento racial bilíngue. Tais espaços configuram-se como fundamentais para a formação política de estudantes negros surdos, ao possibilitar reflexões sobre o papel social e político de cada sujeito, tendo a raça como eixo central da discussão (Santos, Rhaul, 2024, p. 88).

Retomando as representações do Poder Feminino na Tradição Iorubá discutidas por Piedade (2017), outro elemento simbólico que emerge no quadro performático de Negabi é a árvore. Na cultura Iorubá, a árvore possui um significado profundo, especialmente o Baobá, que pode ser associado ao momento em que a *slammer* se coloca como uma árvore e menciona seu enraizamento, remetendo diretamente à ancestralidade. Conforme publicação do Geledés (2011), o Baobá é “um dos símbolos fundamentais das culturas africanas tradicionais”, sendo reconhecido como “pilar da terra” e cumprindo a função de conectar forças do mundo sobrenatural ao mundo imanente. Com raízes fincadas no subsolo gerador da vida e a copa voltada aos altiplanos sagrados, a árvore possibilita a mediação entre os mundos, incluindo o *àiyé* (terra). Destaca-se a relação com a divindade Iorubá Oya Ìgbàlù, conhecida como Iansã, cujo nome deriva da expressão *iyá-mesan-orun*, criando uma forte conexão entre o *orun*, a árvore e a circulação entre os mundos.

O Baobá também é mencionado por Priscilla Leonnor (2022), na entrevista concedida à *Revista Diálogos sobre Literatura em Libras* mencionada anteriormente, como símbolo de luta e força da mulher negra. Segundo a autora, trata-se de uma árvore imponente e resistente, cujas características dialogam diretamente com a trajetória das mulheres negras e, de modo particular, das mulheres negras surdas. Por fim, a ancestralidade de Gabriela Grigolom também é tematizada em seu poema *Surda Preta* (2021), compartilhado pela poeta em suas redes sociais e analisado por Vitória Cristina Amancio (2023)⁷¹, no trabalho *Fragmentos Poéticos: tradução comentada da poesia surda preta* (2023).

QUADRO 17 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ÁRVORE” E “LIBRAS”



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:

https://youtu.be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

⁷¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7IWpJ5ooSPM>. Acesso em: 24 ago. 2025.

No momento seguinte, emerge do sinal de “árvore” o sinal de “Libras”, dando o entendimento de que a Libras é parte integrante de quem é essa “árvore”, uma não existe sem a outra. Nesse momento a expressão da poeta está mais plena e o olhar fixo para as mãos em movimento em frente ao seu corpo enquanto sinaliza o sinal de “Língua de Sinais” — dando a ideia de que sua comunicação é por meio da Libras e que ela acontece em suas mãos. Nesse sentido, Medeiros *et al.* (2021) compreendem que o “respiro e o vento fresco vêm acompanhados de suas mãos, de sua língua, que a faz pertencer e se sentir viva” (Medeiros *et al.*, 2021, p. 26). É, portanto, por meio da Libras e a partir dela que a artista se constitui e se “empodera surda”.

A língua de sinais é, sem sombra de dúvidas, a língua que possibilita às pessoas surdas o acesso ao mundo e às relações sociais. No entanto, ainda são muitas as dificuldades de acesso a essa língua desde o nascimento. Isso ocorre porque grande parte dos surdos nasce em famílias ouvintes e acaba tendo como primeira língua a oral-auditiva, o que frequentemente provoca um atraso no processo de aquisição da Libras, como se observa em muitos contextos da realidade brasileira.

Na vivência de Negabi, esse percurso apresenta especificidades. Segundo Brito (2025), a poeta, desde sua primeira infância iniciou o uso do aparelho auditivo. O intuito era que ela conseguisse ouvir minimamente, favorecendo sua socialização com a família e com outras pessoas. Contudo, a adaptação ao aparelho não ocorreu conforme o idealizado: Gabriela relatava que não conseguia perceber muito além de barulhos e ruídos, além do desconforto provocado pelo estranhamento de outras crianças, que achavam “divertido” tocar no aparelho, por se tratar de algo novo para elas. Aos dez anos, Gabriela decidiu que não continuaria utilizando o artefato, pois o incômodo não compensava a ausência de nitidez e qualidade sonora, passando, assim, a adotar a Libras como seu principal — e quase exclusivo — meio de comunicação (Brito, 2025, p. 74).

Brito (2025) prossegue na narrativa biográfica de Gabriela, destacando que, até os dez anos de idade, ela tentou reiteradas vezes utilizar o aparelho auditivo, experiência que se mostrava constantemente desagradável. Durante boa parte da infância, a poeta frequentou uma igreja evangélica que, embora contasse com intérprete de Libras — o que facilitava sua compreensão dos cultos — muitas vezes se configurava como um espaço de sofrimento simbólico. Isso porque o pastor e outros membros religiosos concebiam a surdez como uma doença e, portanto, como

algo passível de cura, a ser alcançada por meio da pregação. Nessa perspectiva, os surdos eram — e ainda são — frequentemente vistos como um povo a ser “resgatado”.

Nesse viés, Aníbal Quijano (2005) aponta a existência de um “novo padrão de poder mundial” e de uma nova intersubjetividade global. Nesse modelo, os sujeitos colonizados são forçados a “aprender parcialmente a cultura dos dominadores”, num processo de aprendizado compulsório voltado à “reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa” (Quijano, 2005, p. 121). Tal reflexão contribui para compreender como determinadas práticas religiosas operam como dispositivos de controle simbólico, afetando diretamente os corpos, as línguas e as subjetividades dos sujeitos surdos.

Nesse sentido, a reflexão de Quijano (2005) permite compreender que, embora o sujeito colonizado seja historicamente forçado a adotar a língua e a cultura do opressor como mecanismo de dominação simbólica, essa imposição não apaga a complexidade de sua constituição identitária, uma vez que os sujeitos são atravessados por múltiplas matrizes culturais, ancestrais e históricas — inclusive a cultura opressiva —, o que torna a noção de perda total da língua e da cultura própria um campo permanente de disputa, resistência e resignificação.

Ella Shohat e Robert Stam, na obra *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* (2006), trazem para o debate os conceitos de multiculturalismo policêntrico e de Quarto Mundo. Conforme analisam Tettamanzy e Santos (2018), ambos os conceitos emergem a partir de estudos sobre narrativas audiovisuais e mídias, nos quais Shohat e Stam percebem impressões temporais e espaciais que tensionam as noções tradicionais de centro e periferia. Diante disso, as autoras consideram problemático o uso do termo pós-colonial para tratar de determinadas questões contemporâneas. Stuart Hall, em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2009, p. 5), ao refletir sobre os significados e limites do pós-colonial, enfatiza a importância de interpretar as novas relações e disposições de poder que emergem nos processos de descolonização. Nessa mesma direção, Pezzodipane (2013) compreende o pós-colonial como uma revisão dos binarismos presentes em interpretações dicotômicas que desconsideraram a ação humana como elemento transformador das inter-relações sociais e de seus desdobramentos.

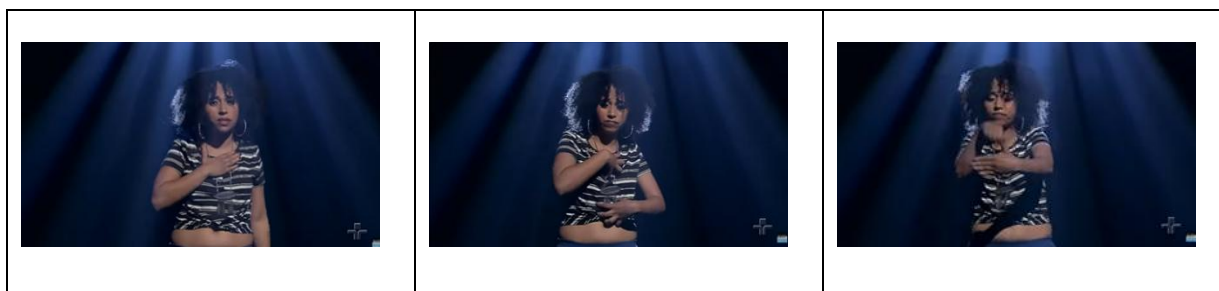
Diante desse contexto, Tettamanzy e Santos (2018) argumentam que tanto o multiculturalismo policêntrico quanto o conceito de Quarto Mundo compartilham a defesa de cosmovisões e criações que, nas bases das sociedades ameríndias,

africanas e afro-brasileiras, mantêm ativos os valores da comunidade da voz. Tais valores funcionam como limites ao logocentrismo e à razão abstrata que separa o saber do fazer. Grupos sobreviventes aos processos coloniais preservam, por meio de suas cosmologias, línguas e espiritualidades, o fio condutor de sua história, impulsionando processos de sobrevivência, mudança e insurgência cultural, frequentemente expressos em formas poéticas e narrativas (Tettamanzy; Santos, 2018, p. 24).

Para Fiorin (2006), com base em Bakhtin, em toda estrutura social operam o presente (enunciados em circulação), o passado (tradição herdada) e o futuro (projetos e utopias). Nesse contexto, atuam forças centrípetas, que buscam centralização enunciativa, e centrífugas, que tensionam essa unidade, especialmente por meio do riso e da derrisão.

Perante o exposto, Brito (2025) destaca que, ainda que de forma deturpada, os espaços religiosos contribuíram para a circulação e visibilidade da Libras no Brasil, sendo também relevantes na trajetória da poeta. Na contemporaneidade, a poesia *slam* torna-se meio de expressão dessa trajetória, articulando um gênero multimodal e decolonial. Como afirmam Prestes e D'Avila Júnior (2025, p. 21), o corpo assume papel fundamental na construção poética, equiparando-se à palavra ao projetar ritmo, intenção e sentido.

QUADRO 18 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “MEU/MINHA”, “JEITO/MANEIRA” E “LUTA”



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Mais adiante, Negabi encarra a plateia e faz o sinal de meu/minha que demonstra que as questões e lutas atravessadas no poema fazem-na ser como é essa é sua luta. Em seguida, usa o sinal de “jeito/maneira”. Com isso, podemos entender

que a poeta está expressando que a Libras a constituiu da maneira como ela é: ela é surda e tem a Libras como parte de quem ela é como sujeito no mundo. A seguir apresenta o sinal de “luta”, e podemos inferir que ela é uma militante da língua e lutará por seu direito linguístico.

Nesse contexto, Medeiros *et al.* (2021) pontuam que, nesse momento do poema, a autora passa a defender explicitamente o direito de usar a Libras e, “por isso, luta para poder usá-la”. É por meio da língua de sinais que ela se define — “sou batalhadora, mulher, negra”. Ao longo de suas trajetórias de vida, pessoas surdas enfrentam diversas barreiras sociais, comunicacionais e simbólicas; no caso da poeta Negabi, essas barreiras se intensificam ao se somarem às intersecções de gênero e raça, uma vez que se trata de uma mulher negra surda. É, portanto, por meio da arte — e mais especificamente do *slam* — que Negabi constrói e afirma sua identidade no mundo como mulher, negra, surda e feminista.

Nesse sentido, a professora Nayra Nicolau dos Santos-Cruz (2023), em seu estudo, observa que a poesia *slam* permeia “todas as áreas do conhecimento” e atua diretamente no desenvolvimento das “competências socioemocionais”. Em experiências pedagógicas com o *slam* no contexto escolar, a autora identificou impactos positivos no desenvolvimento da autonomia, autoestima, criatividade, empatia, da ética e do autoconhecimento dos estudantes (Santos-Cruz, 2023, p. 108).

Corroborando essas reflexões, Brito (2025) relata que Negabi reafirma a importância do ativismo político para seu desempenho artístico e para o fortalecimento de sua autoestima, frequentemente abalada pela violência doméstica vivenciada durante o relacionamento com o pai de seus filhos (Brito, 2025, p. 78). Além disso, em entrevista concedida em 2020 a Priscilla Leonnor⁷², no canal Ererdas no *YouTube* (com tradução de Rhaul Lemos), Gabriela afirma que desde a infância, enfrentou inúmeras situações de preconceito e discriminação. Apesar do interesse constante pelas artes, ela destaca a ausência de espaços acessíveis nos quais pudesse se reconhecer e atuar como artista, especialmente no campo da atuação cênica, que sempre foi um de seus objetivos. Diante dessa falta de oportunidades, compreendeu

⁷² Ererdas. A construção identitária em uma sociedade racista, ouvintista e machista [vídeo]. *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HiNsRiG2TUw&t=442s>. Acesso em: 12 out. 2025.

a necessidade de ocupar esses espaços e de se fazer presente neles como forma de resistência, afirmando sua existência e sua identidade por meio da arte.

Para Brito, o feminismo negro surdo manifesta-se de forma indissociável da produção artística de Negabi, uma vez que sua arte reflete diretamente os modos pelos quais a poeta se percebe e compreende o lugar da mulher negra surda na sociedade (Brito, 2025, p. 79). Ademais, ao ter consciência das múltiplas “interconexões” que atravessam sua trajetória, a artista estrutura grande parte de suas poesias a partir de eixos temáticos que problematizam a exclusão das pessoas surdas, com destaque para o racismo, o sexismo, a LGBTQIA+fobia, o ouvintismo e as formas de violência direcionadas à mulher negra surda (Brito, 2025, p. 79-80).

Diante do exposto, ressalta-se a importância do pertencimento linguístico e cultural proporcionado pela língua de sinais à pessoa surda. Para Waldma Maíra Menezes de Oliveira e Ivanilde Apoluceno de Oliveira (2024), ao se refletir sobre a identidade do sujeito surdo, não se deve concebê-la de maneira fragmentada ou universalizante. Torna-se, portanto, necessário “desamarrar os nós presentes na estrutura sistêmica e opressiva das identidades, no contexto colonial” (Oliveira; Oliveira, 2024, p. 2). As autoras defendem ainda que não se deve adotar uma “observação neutra” sobre essa temática, mas sim enfrentá-la a partir do “prisma e da práxis da integralidade do ser”.

Nesse sentido, as pesquisadoras ancoram-se na perspectiva freireana de identidade, segundo a qual “homens e mulheres são seres inconclusos e conscientes de sua inconclusão, logo, buscam ser em processo contínuo, histórico e relacional” (Oliveira; Oliveira, 2024, p. 2). Complementarmente, afirmam ser imprescindível compreender o sujeito surdo pelo “prisma da integralidade do ser”, considerando sua língua, seus traços culturais, os cruzamentos dos elementos formativos identitários e as relações inter-humanas estabelecidas em determinado território (Oliveira; Oliveira, 2024, p. 2). Dessa forma, a construção identitária do sujeito surdo é atravessada por relações e condições sociais, culturais e históricas, bem como pela deficiência, pela língua e por marcadores como classe, raça e gênero.

Para Priscilla Leonnor Alencar Ferreira e Benedito Eugênio (2018), compreender a identidade desses sujeitos exige uma abordagem interseccional, isto é, que considere os diferentes marcadores sociais da diferença. Ao reivindicarem suas identidades, os negros surdos evidenciam a necessidade de articular as discussões sobre raça e surdez de maneira conjunta (Ferreira; Eugênio, 2018, p. 160).

Desde sua primeira apresentação no evento Contrataque, em 2017, na cidade de Curitiba, Grigolom vem poetizando, em diferentes espaços, os questionamentos acerca de pertencimento e de inserção nos movimentos sociais. Nessa ocasião, a *slammer* apresentou sua primeira poesia, intitulada *A Resistência Surda, Negra e Feminista*. Sobre essa performance, Brito (2025) observa que se evidenciam, no poema e na corporalidade da poeta, sentimentos de solidão e denúncia, expressos de forma contundente por meio da performance poética. Além disso, é nítida a decepção:

não apenas pela ausência do estado, com a garantia de acessibilidade comunicacional para a utilização serviços básicos de saúde, segurança e educação, mas está imputado no isolamento sentido por uma falsa sororidade excludente de um Movimento ou de Movimentos que não a representam e nem por ela são identificados, assim a poeta insiste na pergunta: Meu movimento? Eu tô procurando meu movimento. Os efeitos psicológicos do racismo na psique de mulheres negras surdas, está refletido numa solidão que não é individual, mas que advém de uma subjetividade coletiva, e muitas vezes sentida mesmo apenas entre seus pares (Brito, 2025, p.81).

Diante do exposto, mobiliza-se a noção de dialogia em Bakhtin, conforme discutida por Irene Machado (2016, p. 165). A autora destaca que a dialogicidade, conforme pensada pelo Círculo de Bakhtin, manifesta-se de modo privilegiado em espaços públicos, como as feiras nas grandes metrópoles, inserindo os eventos discursivos no contexto urbano. Tal perspectiva dialoga diretamente com o *slam*, que ocorre, em sua essência, em espaços públicos e urbanizados. Nesse sentido, Machado, I., aponta que, a partir do momento em que sujeitos se posicionam para apresentar um produto — seja ele material ou imaterial, como uma mágica, uma música ou um poema —, passam a “construir enunciados em que a linguagem é explorada em função da performance vocal, visual, gestual e do próprio espaço público de interação” (Machado, I., 2016, p. 164).

Assim, o espaço urbano configura-se como um ambiente semiótico denso, marcado por acontecimentos simultâneos e inesperados, o que, na perspectiva bakhtiniana, corresponde ao uso da linguagem em esferas específicas da atividade humana. Para a autora, a dialogia do espetáculo se materializa na performance, na qual o performer mobiliza e “manipula” signos para estabelecer a interação dialógica com os espectadores. Machado, I., ressalta ainda que o silêncio da plateia não implica ausência de resposta; ao contrário, mesmo silenciosa, ela produz reações e posicionamentos responsivos.

Dessa forma, os espaços públicos das grandes metrópoles tornam-se territórios privilegiados da polifonia, entendida como a convivência de múltiplas vozes e sentidos. Tal polifonia resulta da circulação de diversos gêneros discursivos em um contexto enunciativo que acolhe e legitima a diversidade de manifestações. A autora também enfatiza que o ambiente urbano é atravessado por intensas interações visuais e midiáticas — como anúncios, placas de rua, mídias luminosas e cinéticas — que articulam diferentes meios de comunicação, como rádio, televisão e mídias digitais, reproduzindo gêneros discursivos como jornalismo, publicidade, videocliques, charges, slogans, banners, jingles e vinhetas. Nesse cenário, a polifonia urbana configura-se como uma expansão dos gêneros discursivos, moldada pelos códigos culturais das linguagens da comunicação mediada (Machado, I., 2016, p. 165).

QUADRO 19 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “IMPOSIÇÃO/OBRIGAR”, “OBRIGAR A ORALIZAR” E “REPELIR”



Fonte: Canal Manos e Minas, YouTube, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Aqui, a poeta inclina levemente o corpo para trás ao realizar o sinal de oralização, indicando, com esse gesto, a opressão sofrida pelas pessoas surdas no processo de “normalização” por meio da língua oral-auditiva. Já na imagem vinte e sete, observa-se um posicionamento de negação dessa imposição: o corpo da poeta encontra-se ereto e firme, enquanto ela aponta para a palma da mão, sinalizando que é a Libras que a define e que não se submeterá à cultura oral.

Diante disso, mobiliza-se a reflexão de Quijano acerca do dualismo moderno, que separa corpo e razão. Segundo Prestes e D’Avila Júnior (2025), essa concepção encontra-se profundamente “enraizada na cultura ocidental” e foi teorizada no século XVII por René Descartes (Prestes; D’Avila Júnior, 2025, p. 6). Nesse sentido, Quijano esclarece que, no pensamento cartesiano:

o que sucede é a mutação da antiga abordagem dualista sobre o “corpo” e o “nãoocorpo”. O que era uma co-presença permanente de ambos os elementos em cada etapa do ser humano, em Descartes se converte numa radical

separação entre “razão/sujeito” e “corpo”. A razão não é somente uma secularização da idéia de “alma” no sentido teológico, mas uma mutação numa nova id-entidade, a “razão/sujeito”, a única entidade capaz de conhecimento “racional”, em relação à qual o “corpo” é e não pode ser outra coisa além de “objeto” de conhecimento (Quijano, 2005, p.14).

Diante desse posicionamento cartesiano, o “corpo”, por definição considerado incapaz de raciocinar, não teria qualquer relação com a razão/sujeito. Uma vez produzida essa separação radical entre “razão/sujeito” e “corpo”, as relações entre ambos passam a ser compreendidas unicamente como relações entre a razão/sujeito humana e o corpo/natureza humana, ou entre “espírito” e “natureza”. Desse modo, na racionalidade eurocêntrica, o “corpo” foi fixado como “objeto” de conhecimento, deslocado do campo do “sujeito/razão” (Quijano, 2005, p. 14).

Em razão disso, Quijano adverte que, a partir dessa perspectiva eurocêntrica, determinadas raças são condenadas como “inferiores” por não serem reconhecidas como sujeitos “racionais”. Tornam-se, assim, objetos de estudo — “corpos”, em consequência — mais próximos da “natureza”. Em certo sentido, essa classificação os converte em corpos domináveis e exploráveis. Esse novo e radical dualismo não afetou apenas as relações raciais de dominação, mas também as mais antigas relações sexuais de dominação. A partir desse processo, o lugar das mulheres - especialmente das mulheres das chamadas raças inferiores — passou a ser estereotipado juntamente com o restante dos corpos; quanto mais inferiorizada fosse a raça, mais próxima da natureza essa mulher seria colocada ou, como no caso das mulheres negras escravizadas, diretamente inserida nela (Quijano, 2005, p. 14).

Para a poeta Negabi, a poesia e a arte *slam* configuram-se como uma ruptura dessa corrente de dominação, pois possibilitam que seus sinais sejam visualizados diante daqueles que buscam a “normalização” do corpo surdo. Nesse viés, Prestes e D’Avila Júnior (2025) observam que os ambientes nos quais o *slam* se constitui são reconhecidos como territórios de partilha de indignações, tristezas e reivindicações presentes nessa e em tantas outras obras de mulheres artistas (Prestes; D’Avila Júnior, 2025, p. 19). A partir dessas partilhas, expande-se a “circulação de ideias”, o que pode possibilitar novos “modos de distribuição e consumo” de propostas e projetos que ecoam por meio das vozes de mulheres que, ainda hoje, não têm a oportunidade de se fazer ouvir. Assim, o *slam* configura-se, sobretudo, como uma arte coletiva.

Para Paulo Freire, quando o oprimido se levanta legitimamente contra o opressor, identificando a opressão, é frequentemente rotulado como violento, bárbaro, desumano ou frio. Isso ocorre porque a consciência dominadora reivindica para si o direito de definir, caracterizar e localizar a violência, sem jamais reconhecê-la em si mesma. Desse modo, a violência do oprimido, além de constituir uma resposta que revela a tentativa de recuperar sua humanidade, é, no fundo, uma lição aprendida com o próprio opressor (Freire, 2019, p. 58).

Prestes e D'Avila Júnior (2025) salientam que o *slam* liderado por mulheres é constituído pela busca de descentralizar uma poesia historicamente dominada por homens brancos e elitizados. Trata-se de um espaço de coautoria e resistência, no qual mulheres narram umas às outras, fortalecendo-se mutuamente por meio da representatividade e de palavras que vibram, reverberam e transformam o corpo coletivo presente, inscrevendo nele memórias, emoções e práticas de insurgência cultural (Prestes; D'Avila Júnior, 2025, p. 21).

As autoras ainda compreendem a voz como uma “matéria fundamental da poesia”, que, no caso das pessoas surdas, manifesta-se por meio das mãos. Nesse sentido, afirmam que é no “instante do discurso poético que o corpo se torna não apenas origem, mas também referência e veículo sensível da palavra” (Prestes; D'Avila Júnior, 2025, p. 21).

O posicionamento poético de Negabi ultrapassa, portanto, a dimensão estética da poesia. Ele evidencia a opressão sofrida por pessoas surdas usuárias da língua de sinais, frequentemente pressionadas a aderir a uma língua e a uma cultura que não lhes oferecem representatividade.

Para Sacks, as línguas de sinais são línguas formais e formalizadas e, embora “regida pela gramática, ela é em grande medida icônica, conservando muitos traços de suas origens representativas” (Sacks, 2010, p. 63). Em sua obra, Sacks referencia Edward Klima e Ursula Bellugi (*The signs of language*, 1979) como alguns dos primeiros autores a se dedicarem ao estudo da iconicidade nas línguas de sinais, destacando que os usuários dessas línguas percebem claramente os elementos de iconicidade presentes em seu vocabulário.

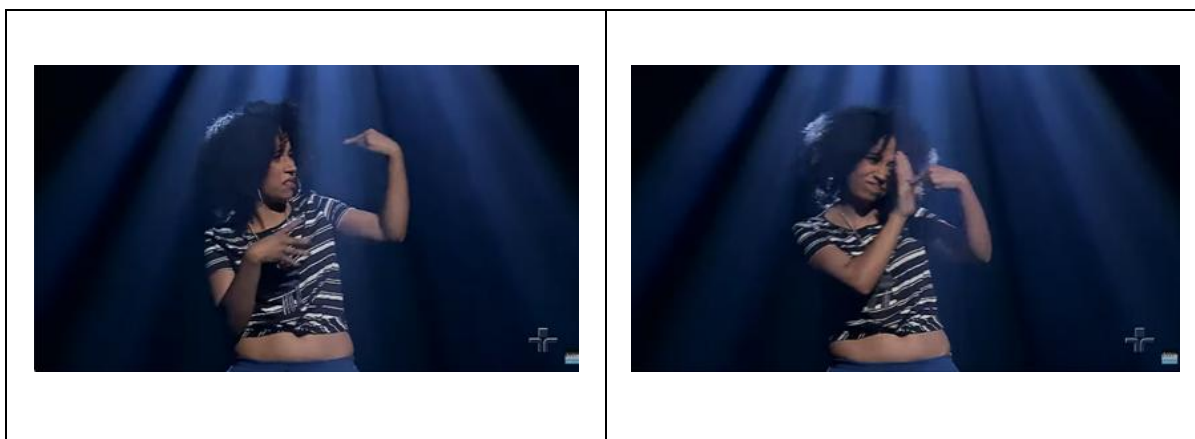
Segundo o autor, quando se comunicam entre si ou constroem narrativas, os surdos usuários da língua de sinais frequentemente ampliam, realçam ou exageram propriedades miméticas dos sinais. Essa manipulação dos aspectos icônicos ocorre, de maneira ainda mais intensificada, em usos específicos da língua, como na poesia

e na arte em línguas de sinais. Desse modo, Sacks conclui que “a ASL permanece uma língua com duas facetas: formalmente estruturada e, ainda assim, em aspectos significativos, mimeticamente livre” (Sacks, 2010, p. 63).

Diante do que foi exposto, torna-se evidente que as pessoas surdas não necessitam da língua do colonizador — a língua oral-auditiva — para se manifestarem, produzirem conhecimento, arte e ação política na sociedade. As línguas de sinais, conforme demonstram os estudos linguísticos, culturais e antropológicos aqui mobilizados, constituem-se desde cedo como línguas plenas, dotadas de gramática própria, potencial simbólico, expressivo e poético, capazes de sustentar narrativas complexas, identidades coletivas e processos de resistência. No caso da poesia *slam* em Libras, como observado na obra e na performance de Negabi, o corpo sinalizante rompe com o dualismo eurocêntrico que separa razão e corpo, voz e pensamento, e reinscreve a língua de sinais como lugar legítimo de enunciação, memória e ancestralidade.

Assim, a Libras não se apresenta como um recurso compensatório ou secundário, mas como uma língua de existência, pertencimento e insurgência, que possibilita às pessoas surdas — especialmente às mulheres negras surdas — afirmar suas identidades, denunciar opressões e ocupar o espaço público sem a mediação ou a autorização das línguas hegemônicas.

QUADRO 20 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ORALIZAÇÃO”, “REPELIR COM FORÇA”, “LIBRAS E “LUTA”





FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Na sequência, a performance da Negabi se repete no sentido de que ela não se submeterá ao oralismo, já que sua língua é a Libras, e que ela segue defendendo sua língua e sua liberdade em usá-la.

Como foi possível acompanhar ao longo das seções e subseções e, agora, na análise do poema *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante*, observa-se a recorrência de gestos, sinais e movimentos repetidos na performance poética surda. A repetição configura-se, portanto, como uma característica relevante desse gênero multimodal surdo, que historicamente vem sendo utilizado como forma de tornar públicas as angústias, reivindicações e experiências de comunidades marginalizadas. Trata-se de um gênero que carrega consigo uma trajetória marcada por diferentes contextos históricos em que se fez necessário ocupar o espaço público por meio da palavra — ou, no caso da poesia surda, por meio do corpo sinalizante. Como bem sabemos, a língua não é estática: encontra-se em permanente movimento e é atravessada por ideologias. Com a poesia em Libras não é diferente. A produção poética de Gabriela Grigolom é atravessada por suas demandas enquanto mulher, negra e surda e, em uma sociedade ainda fortemente marcada por um pensamento colonial, a repetição surge também como estratégia discursiva de afirmação da existência, da resistência e da luta.

Nesse sentido, Rita Simone Silveira Furtado (2012) aponta que, ao narrarmos nossas histórias, relatamos tanto para o outro quanto para nós mesmos as nossas vivências e, nesse processo, nos constituímos enquanto sujeitos. A autora ressalta que as narrativas são formadas não apenas por aquilo que vivenciamos diretamente,

mas também pelo que ouvimos, lemos e assistimos, elementos que se entrelaçam na produção de nossas próprias histórias (Furtado, 2012, p. 2).

Dialogando com essa perspectiva, Wolney Gomes Almeida (2025) afirma que a língua de sinais, ao criar um modo singular de comunicação e produção de sentido, constitui-se também como espaço fundamental de formação da subjetividade surda. Negar sua legitimidade equivale, portanto, a negar o próprio sujeito (Almeida, 2025, p. 3). Ainda segundo o autor, essa exclusão pode ser compreendida como uma forma de violência simbólica, pois, ao impor a língua majoritária como norma, o campo social naturaliza hierarquias linguísticas e mascara relações de dominação. As práticas ouvintistas, nesse contexto, perpetuam a subalternização do corpo surdo, transformando o sofrimento linguístico em um suposto déficit individual. Assim, consolida-se um *habitus* ouvintista que estabelece quem pode ser escutado e reconhecido como sujeito de linguagem (Almeida, 2025, p. 3).

Dando continuidade a essa reflexão, Almeida (2025) manifesta preocupação com o adoecimento psíquico da população surda, alertando que esse sofrimento não decorre apenas de traumas individuais, mas de uma estrutura social que naturaliza a exclusão linguística. A ausência de acessibilidade, a escassez de profissionais bilíngues e a patologização da diferença produzem um adoecimento que é, fundamentalmente, político (Almeida, 2025, p. 3). Nesse sentido, o autor enfatiza que a ausência da Libras nos serviços de saúde mental ultrapassa a questão da acessibilidade, configurando-se como um problema ético e de justiça simbólica.

Embora à primeira vista essa discussão possa parecer deslocada da análise poética, ela se mostra profundamente articulada à trajetória de Negabi. Em sua primeira apresentação de poesia *slam*, em 2017, uma das pautas levantadas pela poeta foi justamente a falta de acessibilidade na área da saúde, evidenciando como a arte se torna um espaço de denúncia e visibilização dessas violências estruturais.

Nesse contexto, Oliveira e Oliveira (2024) afirmam que a pessoa surda pode enfrentar “dupla, tripla ou múltiplas opressões” em função de sua condição social, território, cultura, língua, gênero, classe, raça, religiosidade, entre outros marcadores identitários (Oliveira; Oliveira, 2024, p. 4). Assim, as autoras defendem a perspectiva decolonial como um caminho possível para compreender a construção de uma política das identidades dos sujeitos surdos.

Em consonância com essa abordagem, Almeida (2025) ressalta que o ouvintismo estrutural não se configura como um fenômeno isolado, mas integra um

sistema mais amplo de desigualdades que se articula a outras formas de dominação. Classe, gênero, raça, sexualidade e território atravessam o corpo surdo, ampliando suas vulnerabilidades psíquicas. Quando o marcador racial é acrescentado, esse cenário torna-se ainda mais complexo, uma vez que a surdez, enquanto diferença linguística, é atravessada pelas heranças coloniais que historicamente definiram quem tem direito à fala e quem deve permanecer silenciado (Almeida, 2025, p. 12).

Por fim, Almeida (2025, p. 18) enfatiza que a violência simbólica do ouvintismo não se manifesta apenas na ausência da língua de sinais, mas também na imposição de uma linguagem alheia que se pretende universal. A língua de sinais, nesse contexto, não apenas comunica o sofrimento, mas o reinscreve em uma rede de sentidos compartilhados, transformando o silêncio em gesto e a dor em linguagem. Essa transformação configura-se como uma prática política, pois devolver ao sujeito o direito de narrar a si mesmo é, fundamentalmente, restituir-lhe a humanidade.

QUADRO 21 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “EU SOU”, “MULHER”, “NEGRA” E “SURDA



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:

https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

A artista segue em sua apresentação dizendo que é mulher negra surda e que se identifica como uma mulher batalhadora, negra e surda. Diante disso, Medeiros *et al.* (2021, p. 26) afirmam que é por meio da língua de sinais que a poeta constrói seu processo de empoderamento, o que a leva a reivindicar o direito de utilizá-la. Ao recusar a imposição da oralização, a artista reafirma sua legitimidade linguística ao declarar que possui sua própria língua: a língua de sinais. É também por meio dela que se reconhece e se apresenta enquanto sujeito político, afirmando-se como mulher, negra, surda e batalhadora.

No poema, Negabi se afirma enquanto mulher negra e surda e, a partir dessa autodefinição, recorremos às reflexões de Ires dos Anjos Brito, Jonatas Rodrigues Medeiros, Nanci Araújo Bento e Nayara Rodrigues (2021) acerca da terminologia “negro surdo”. No estudo apresentado pelos autores, argumenta-se que, diferentemente da formulação discutida por Priscilla Leonnor Alencar Ferreira (2018, p. 212–213) em sua dissertação de mestrado, nos Estados Unidos utiliza-se a expressão *Black Deaf*, uma vez que, naquele contexto, o sujeito é inicialmente percebido como negro e, posteriormente, como surdo. Ferreira, P. (2018) esclarece que, no Brasil, consolidou-se o uso da expressão *negro surdo*, pois a lógica social dominante primeiro racializa o sujeito e, em seguida, o identifica a partir da surdez.

Nesse sentido, Brito *et al.* (2021, p. 212) afirmam que não é possível compreender a estruturação do racismo em torno da mulher negra surda sem considerar os múltiplos eixos que nele se entrecruzam. Isso implica reconhecer as articulações entre classe social, heteronormatividade, gênero, raça e deficiência, uma vez que, no interior da comunidade surda — e de modo ainda mais acentuado entre as mulheres surdas — são as mulheres negras que sofrem de forma mais intensa os efeitos combinados dessas categorias identitárias.

Dialogando com essa perspectiva, Gloria Jean Watkins, conhecida como bell hooks, em *Olhares Negros: raça e representação* (2019), sustenta que o desenvolvimento de uma consciência feminista constitui um elemento central no processo de formação de uma subjetividade negra radical. Para a autora, independentemente de se autodeclararem feministas ou não, mulheres negras comprometidas com uma postura crítica são levadas a confrontar o machismo. No entanto, quando essa luta permanece restrita ao plano individual e não se articula a um movimento feminista mais amplo, cada mulher negra acaba sendo compelida a criar, de forma isolada, suas próprias estratégias de resistência. Hooks (2019) enfatiza

a importância de construir um legado coletivo de resistência feminista capaz de sustentar, orientar e fortalecer outras mulheres e homens negros, ainda que aquelas que defendem publicamente o feminismo frequentemente enfrentem críticas severas dentro do próprio grupo racial (hooks, 2019, p. 105).

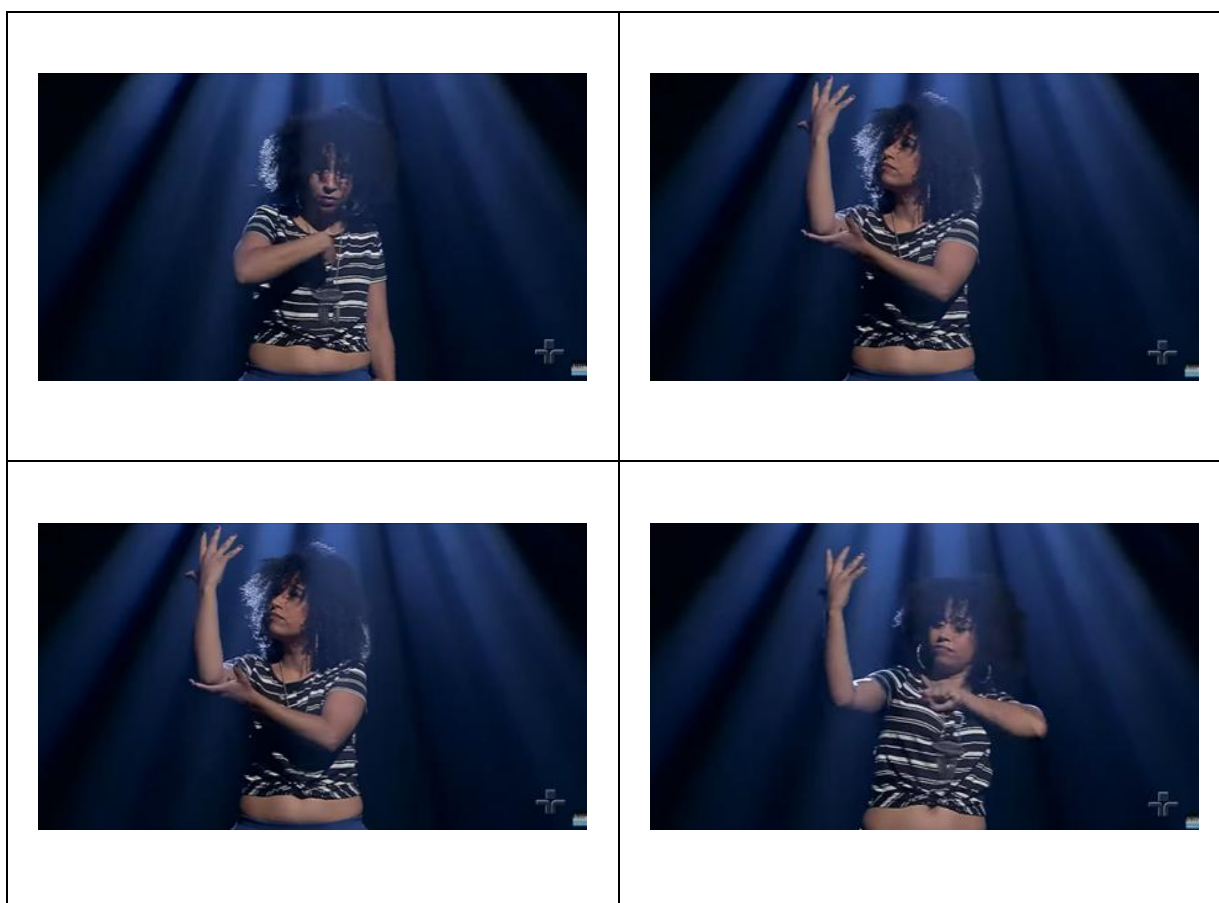
Brito *et al.* (2021, p. 213) aprofundam essa análise ao afirmarem que, em uma pirâmide sociológica marcada pelo racismo e pelo sexismo, a mulher negra ocupa a base mais vulnerável. No caso da mulher negra surda, essa condição é ainda mais agravada pela ausência de acessibilidade comunicacional, o que intensifica os efeitos das práticas racistas e sexistas. Tais efeitos estão diretamente ancorados em três pilares centrais da vida social: saúde, segurança pública e educação.

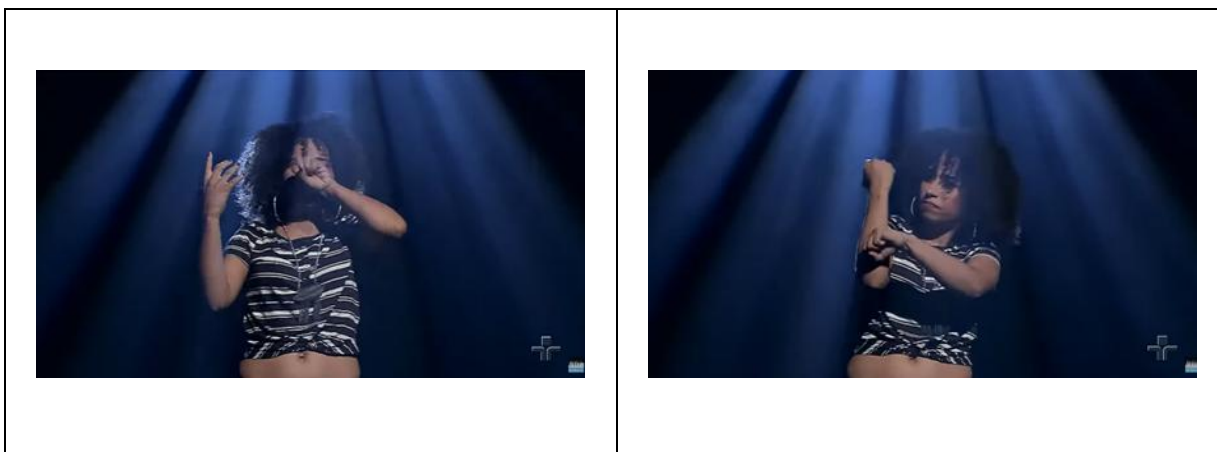
Os autores destacam ainda que as práticas racistas institucionalizadas tornam urgente a reflexão sobre a operacionalidade do lugar interseccional ocupado contemporaneamente pela mulher negra surda. Essa chave teórica é fundamental para compreender uma experiência coletiva atravessada simultaneamente pelo racismo, pelo patriarcalismo, pela exploração de classe, pela homofobia e pelo ouvintismo estrutural. Segundo Brito *et al.* (2021, p. 214), mulheres surdas estão entre os grupos mais vulneráveis a violações graves de direitos, como esterilização não consentida, violência obstétrica, estupro, rapto, incesto, assédio sexual, prostituição forçada e violência doméstica. Ademais, os dados oficiais tendem a mascarar essa realidade devido à subnotificação, uma vez que essas mulheres frequentemente encontram barreiras para registrar ocorrências, seja pela falta de motivação diante de um sistema excludente, seja pela ausência de atendimento adequado nas delegacias, incluindo a inexistência de tradutores e intérpretes de línguas de sinais, inclusive nas delegacias especializadas de atendimento à mulher.

À luz de uma perspectiva bakhtiniana e decolonial, a autoafirmação poética de Negabi pode ser compreendida como um ato discursivo situado, no qual a linguagem se constitui como espaço de disputa, resistência e produção de sentidos. Em Bakhtin, o sujeito se forma na e pela relação dialógica com o outro, de modo que toda enunciação carrega marcas históricas, sociais e ideológicas; nesse sentido, a poesia em língua de sinais rompe com a lógica monológica imposta pelo colonialismo linguístico e pelo ouvintismo, ao afirmar uma voz que historicamente foi silenciada. Sob uma abordagem decolonial, a centralidade da língua de sinais enquanto língua plena desloca o privilégio da oralidade e da língua do colonizador, reafirmando epistemologias outras, fundadas no corpo, na visualidade e na experiência surda.

Assim, a produção poética da mulher negra surda não apenas expressa uma subjetividade individual, mas inscreve-se como prática contra-hegemônica que desestabiliza hierarquias raciais, linguísticas e sensoriais, reivindicando o direito de existir, significar e produzir conhecimento a partir de suas próprias formas de dizer e de estar no mundo.

QUADRO 22 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “EU SOU”, “COMO A ÁRVORE”, “ÁRVORE” E “RAIZ” E EXPRESSÃO FACIAL QUE REMETE A "FORTE", "SENTIR CHEIRO PROFUNDAMENTE" E "RESPIRAR" E "RESISTÊNCIA"





FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:

https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Nessa sequência de cenas a *slammer* evoca mais uma vez a metáfora da árvore, dizendo “Eu sou como aquela árvore, eu sou aquela árvore. Eu tenho raiz forte e profunda.” Nesse momento, podemos perceber que mais uma vez a poeta utiliza a metáfora da árvore. Dessa vez, no entanto, ela tem raízes profundas e resistentes para simbolizar a força e a resiliência dessa mulher e de sua luta. Entende-se que a poeta está dizendo que sua identidade e sua língua a empoderaram, assim como as raízes fortes de uma árvore que resiste.

Para Elisa da Silva Ribeiro Santos (2024, p. 39), o movimento *slam* desempenha um papel central na formação de comunidades artísticas e na ampliação do alcance e da influência da poesia na sociedade contemporânea. Enraizado na tradição oral de narrar histórias e transmitir saberes, o *slam* constitui um espaço em que diferentes comunidades podem ser ouvidas, reconhecidas e compartilhadas socialmente. Nesse contexto, a autora afirma que é “entre versos e gestos” que a poesia dos *slams* retoma a articulação entre poesia e voz, tensionando as distinções historicamente estabelecidas entre poesia e escrita (Santos, E., 2024, p. 39). Além disso, o movimento reaparece como uma forma de recuperação da leitura de poesias, assumindo uma postura de resistência ao valorizar a prática poética de modo distinto da oralidade clássica. Para a autora, o *slam* persiste nas ruas, nos meios de comunicação e nas artes, circula pela vida social e adentra os campos dos discursos ideológicos dominantes, reafirmando-se como prática cultural viva e em constante diálogo com o social (Santos, E., 2024, p. 39).

Assim como o movimento da poesia oral, por meio do *slam*, se constitui como espaço de resistência, a poeta Negabi também expressa essa resistência no poema

aqui analisado. Ainda segundo a autora, o *slam* cumpre a função de ressignificar a chamada poesia marginal, pois atravessa territórios, redefine identidades e explicita condições de classe por meio de múltiplas nuances estéticas, temáticas e de crítica social (Santos, E., 2024, p. 39). A posição valorativa dos sujeitos envolvidos nos *slams* evidencia, desse modo, a relação entre o eu e o outro, isto é, os valores de determinados grupos sociais em confronto ou diálogo com outros grupos sociais (Santos, E., 2024, p. 27).

Ao nos debruçarmos sobre o poema de Negabi, observa-se a recorrência do sinal e da palavra “árvore”, elemento já mencionado anteriormente e contextualizado a partir de sua simbologia nas religiões de matriz iorubá. Nesse sentido, Jane Márcia Madureira Arruda (2018) acrescenta outra espécie arbórea carregada de significados de resistência, perseverança e resiliência: a gameleira. A autora destaca que essa árvore se encontra de forma imponente na cidade de Curitiba, embora passe, em grande medida, despercebida pela população. Não se trata de um único exemplar, mas de cinco gameleiras localizadas na Praça Tiradentes, árvores de grande relevância na cultura africana, cuja importância simbólica é pouco conhecida. Para Arruda (2018), a gameleira representa a capacidade de resistência, recuperação e dignidade diante das crises, ensinando a enfrentar adversidades de maneira positiva e flexível. A autora defende, ainda, a necessidade de resgatar o caráter sagrado dessa árvore, em torno da qual eram realizadas cerimônias de reverência à vida e à natureza (Arruda, 2018, p. 31).

À luz dessas reflexões, Valdemir Miotello (2021) aponta que, na perspectiva do Círculo de Bakhtin, o conjunto de signos compartilhados por um grupo social constitui aquilo que Bakhtin denomina universo dos signos. Segundo o autor, todo signo apresenta uma dupla materialidade: uma dimensão físico-material e outra sócio-histórica. O signo, portanto, representa a realidade a partir de uma posição valorativa, revelando-a como verdadeira ou falsa, boa ou má, positiva ou negativa, o que o insere diretamente no domínio do ideológico. Nessa perspectiva, todo signo é ideológico. Em consonância com esse entendimento, Volóchinov (2017) afirma que os signos ideológicos são construídos no processo de interação social, no qual os interesses de diferentes classes orientam a produção das representações materializadas na palavra (Volóchinov, 2017, p. 55). Além disso, o autor destaca que a língua tem a função de elucidar, criar e aprofundar a personalidade interior e a consciência do sujeito, e não

o contrário, sendo, assim, elemento constitutivo da subjetividade (Volóchinov, 2017, p. 55), e que a personalidade:

se constitui não somente nas formas abstratas da língua, mas também nos seus temas ideológicos. A personalidade, do ponto de vista do seu conteúdo subjetivo interior, é um tema da língua, esse tema se desenvolve e se diversifica na direção das construções linguísticas mais estáveis. Por consequente, não é a palavra que expressa a personalidade interior, mas a personalidade interior que é uma palavra externa alisada ou internalizada. A palavra, por sua vez é uma expressão da comunicação social, da interação de personalidades materiais e dos produtores (Volóchinov 2017, p. 55.)

Ainda segundo Volóchinov, qualquer produto ideológico não constitui apenas uma parte da realidade natural ou social — seja ele um corpo físico, um instrumento de produção ou um bem de consumo — mas, diferentemente desses fenômenos, reflete e refrata uma outra realidade que se encontra para além de seus próprios limites. Tudo aquilo que é ideológico carrega uma significação: representa ou substitui algo externo a si e, por isso, configura-se como signo. Onde há signo, há também ideologia. No que se refere à relação entre ideologia e corpo físico, o autor esclarece que um corpo, em sua materialidade imediata, equivale apenas a si mesmo: ele não significa nada além do que é e é conhecido integralmente em sua realidade natural e singular, não sendo, portanto, ideológico. No entanto, esse mesmo corpo pode ser apreendido como imagem de algo outro; um objeto isolado, por exemplo, pode encarnar simbolicamente o ciclo e a necessidade da natureza. Nesse momento, essa imagem artístico-simbólica de um objeto físico já se constitui como produto ideológico. O objeto material, sem deixar de pertencer à realidade concreta, transforma-se em signo ao passar a refletir e refratar uma outra realidade (Volóchinov, 2017, p. 91–92).

A partir dessa perspectiva, a árvore que protagoniza o poema *slam* torna-se uma imagem simbólica que se materializa na própria permanência da poeta. Ao mobilizar o signo “árvore” — originalmente um objeto físico — a poeta o ressignifica como símbolo de resistência. Nenhum signo cultural, quando compreendido e interpretado, permanece isolado, pois ele passa a integrar a unidade da consciência verbalmente constituída. A consciência, por sua vez, sempre encontra alguma forma de aproximação verbal com o signo cultural. Assim, em torno de todo signo ideológico formam-se círculos progressivos de respostas e ressonâncias verbais. Toda refração ideológica da existência, em qualquer material significante, é necessariamente acompanhada pela refração ideológica na palavra, que se apresenta como fenômeno

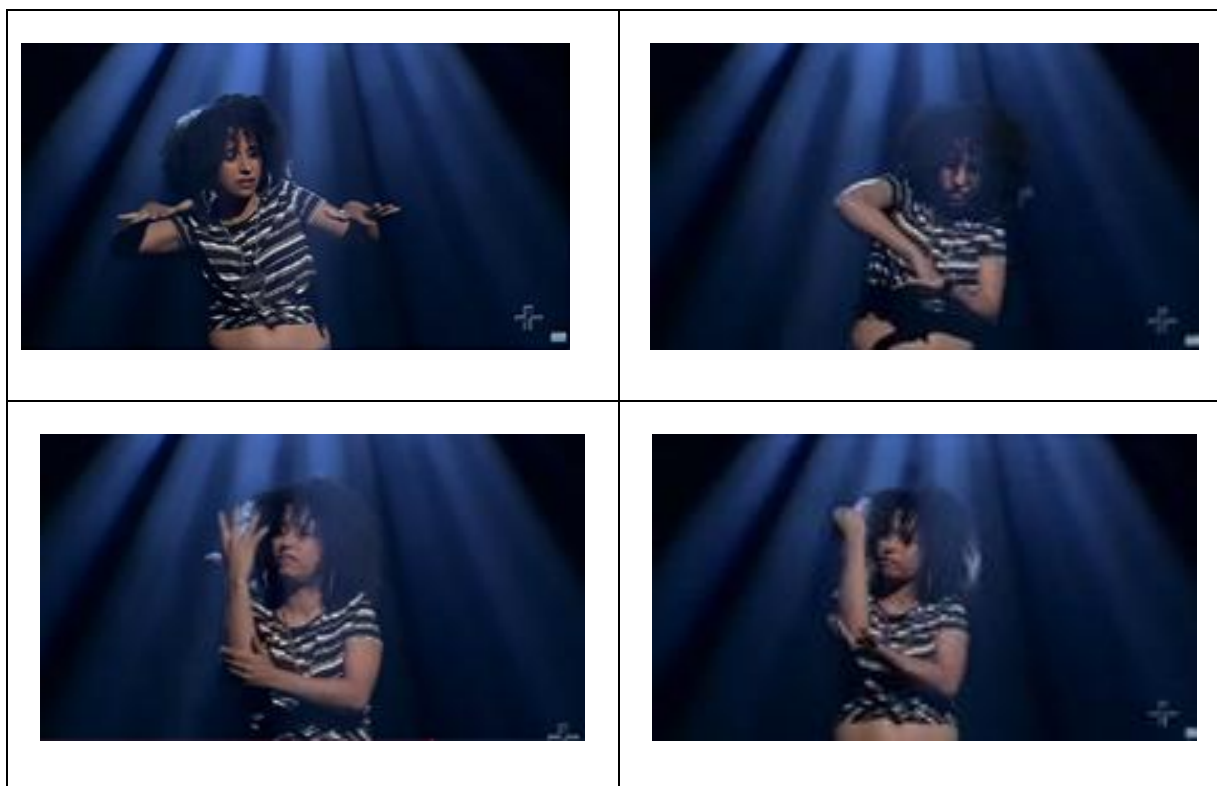
culminante. A palavra, portanto, está presente em todo ato de compreensão e em todo processo interpretativo (Volóchinov, 2017, p. 101).

Diante disso, Santos, N., (2024) argumenta que a construção artística dos *slammers* tem se afirmado como um fenômeno relevante por colocar em circulação discursos contra-hegemônicos de sujeitos historicamente marginalizados. Ao se apropriarem da linguagem como dispositivo estético, político e ideológico, esses sujeitos tensionam, transfiguram e, em certa medida, subvertem a lógica ocidental de produção do conhecimento. O *slam*, em sua totalidade, reúne propriedades que possibilitam a elaboração e a reconstrução de uma outra visão de si, instaurando novas subjetividades por meio da ressignificação da própria existência. Esse processo resulta em modos de agir e intervir politicamente, orientados por uma ideologia coletiva (Santos, N., 2024, p. 20). No contexto da produção literária contemporânea, os *slams* configuram-se como formações de uma esfera ideológica da qual se tornam elementos indissociáveis, influenciando a construção de sentidos, perspectivas, crenças e ideais dos sujeitos envolvidos nesse campo (Santos, N., 2024, p. 28).

Para Brait (2012), o termo *verbal* deve ser compreendido para além da linguagem oral e escrita, englobando também a dimensão visual. Nesse entendimento, incluem-se tanto a estaticidade da pintura, da fotografia e do jornalismo impresso quanto a dinamicidade do cinema, do audiovisual e do jornalismo televisivo. O que ganha centralidade, portanto, é a concepção semiótico-ideológica do texto que, ao ultrapassar uma noção restrita do verbal, reconhece o visual, o verbo-visual, o projeto gráfico e o projeto cênico como constitutivos do enunciado concreto.

Nesse horizonte, a poesia *slam*, para a comunidade surda e para Negabi em particular, afirma-se como prática de resistência e de construção identitária. A poesia realizada por meio da Libras configura-se como uma proposta textual inscrita na multimodalidade e desponta como uma arte simbólica que denuncia a persistência de ideologias cristalizadas acerca de marcadores como raça, gênero, surdez, periferia e classe social. O *slam*, ao enraizar identidades — como a própria poeta enuncia — potencializa a luta pela ruptura de concepções semiótico-ideológicas que historicamente incidem sobre os corpos surdos, reinscrevendo-os como sujeitos de linguagem, estética e ação política.

QUADRO 23 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “SE ESPALHAM”, “FIXAR”, “ÁRVORE” E “RESISTÊNCIA”



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

O texto poético de Negabi segue sugerindo que apesar de todos os obstáculos pelos quais passou, suas raízes, assim como as da “árvore”, crescem e se espalham, buscando conexão e fortalecimento. A performance da poeta volta ao balançar da árvore em uma brisa, e segue se apresentando como resistência da mulher negra e surda. A língua de sinais é movimento, é corpo. Como pudemos acompanhar até o momento, cada gesto carrega um significado específico. As mãos, em particular, são investidas de sentidos fundamentais para a experiência linguística e cultural das pessoas surdas.

Nesse sentido, Ronny Diogenes Menezes compreende a mão surda e o corpo surdo como signos ideológicos centrais da experiência surda, pois é por meio da visualidade e do uso das mãos que o sujeito surdo se relaciona com o mundo. Na arte surda, as mãos assumem um valor simbólico ampliado, representando a luta por visibilidade, reconhecimento e direito ao olhar coletivo (Menezes, 2024, p. 271). Essa

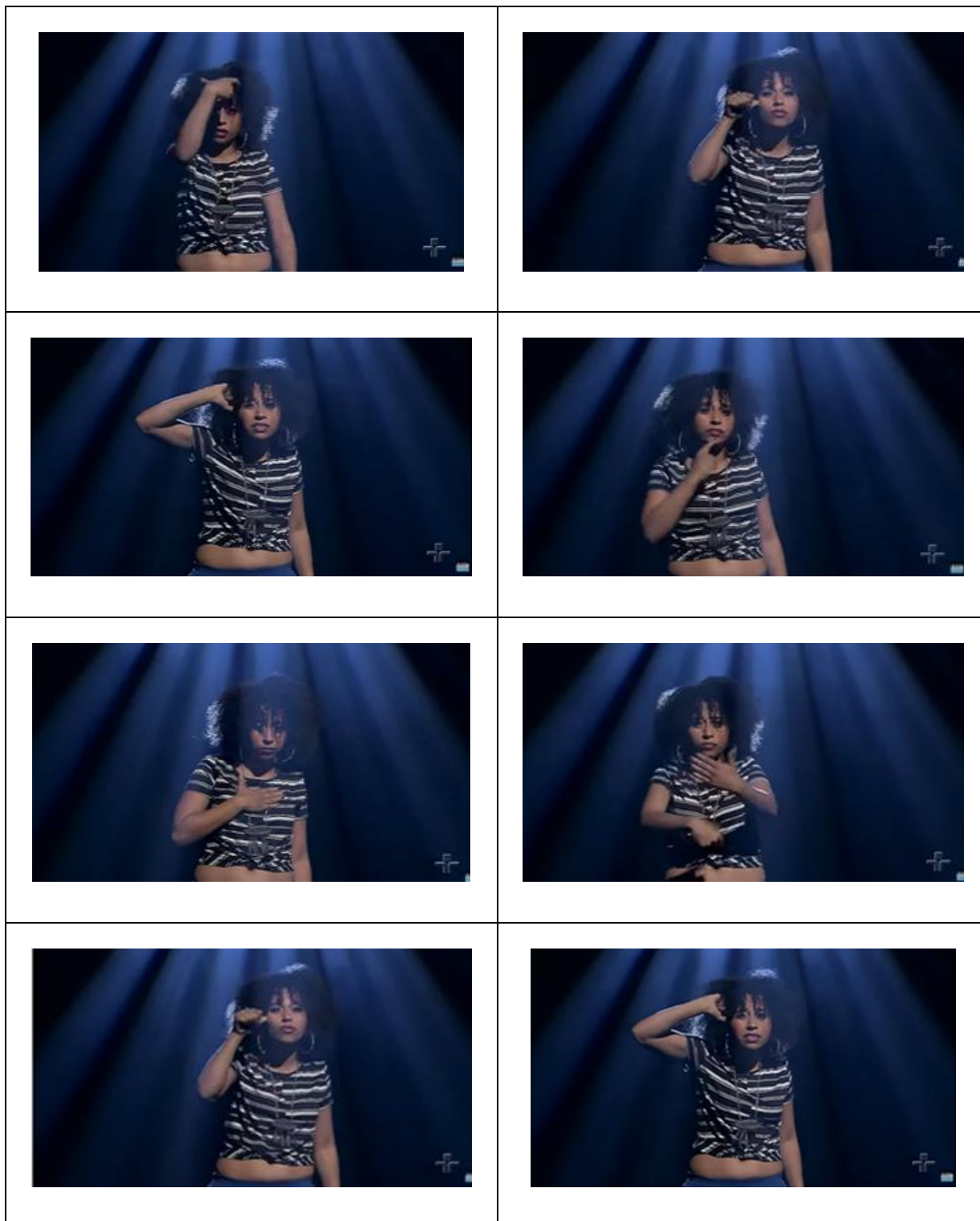
perspectiva rompe com a compreensão funcional da comunicação e evidencia o corpo surdo como espaço de produção de sentido, identidade e resistência.

Ao dialogar com Bakhtin, o autor critica o ideal normativo de um corpo perfeito e propõe a ressignificação do grotesco como dimensão constitutiva da existência humana. O corpo surdo, a mão que sinaliza e a boca que não se ajusta à oralidade normativa passam a assumir um valor positivo e afirmativo, em oposição à lógica excludente da perfeição corporal. Nesse contexto, a humanização não se define pelo domínio de uma língua oral, mas pelo ato responsável, entendido como uma ação ética, consciente e comprometida com o outro, capaz de promover o diálogo e a superação das formas de silenciamento (Menezes, 2024, p. 124).

Nesse sentido, Zumthor (2012) sustenta que o corpo não pode ser dissociado dos textos, uma vez que é por meio dele que a experiência textual se concretiza. Para o autor, o corpo constitui o peso sensível da vivência que temos com os textos, sendo a materialização daquilo que nos é próprio enquanto sujeitos. Trata-se de uma realidade vivida que orienta e condiciona nossa relação com o mundo. Investido de uma significação singular, o corpo existe como imagem do próprio ser: é nele que se vive, que se habita e que se é, em suas dimensões positivas e negativas. Enquanto conjunto de tecidos e órgãos, o corpo é também suporte da vida psíquica, ao mesmo tempo em que sofre as interferências das instâncias sociais, institucionais e jurídicas, as quais tendem a desviar ou tensionar seu impulso originário (Zumthor, 2012, p. 23).

À luz dos estudos sobre multiletramentos, Roxane Rojo e Eduardo Rojo destacam que os textos contemporâneos, produzidos e circulados nas mídias digitais, caracterizam-se por sua natureza interativa, colaborativa, híbrida e transgressora, rompendo com as formas tradicionais e hierarquizadas de produção e circulação do conhecimento (Rojo; Rojo, 2012, p. 22–23). Diferentemente das mídias impressas e analógicas, historicamente destinadas a públicos restritos ou controlados pelas classes dominantes, as mídias digitais ampliam o acesso à produção cultural ao permitir múltiplos níveis de interação entre leitores, produtores e textos. Nesse contexto, a poesia e o posicionamento político-artístico de Negabi passam a alcançar um público mais amplo, incluindo sujeitos surdos, que encontram nos ambientes digitais possibilidades efetivas de participação, visibilidade e circulação de discursos em linguagens multimodais, alinhadas às práticas contemporâneas de multiletramentos (Rojo; Moura, 2012, p. 23).

QUADRO 24 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE
REPRESENTAM “EU SOU”, “MULHER”, “NEGRA”, “SURDA”, “MINHA LUTA”,
“MULHER” E “NEGRA E SURDA”



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Isso se confirma nessas cenas, onde a poeta sinaliza novamente o “eu/meu/minha”, como faz desde o início do poema, indicando assim que está fazendo uso do eu lírico e se insere no poema. Ela sinaliza “eu sou negra surda, minha luta é pela mulher negra surda militante “. Percebemos também, na sinalização da *slammer*, que sua identidade se forma primeiramente se reconhecendo como surda, depois negra. Com isso ela reforça sua identidade quanto surda. Ao longo do poema, a *slammer* explicita e reiteradamente constrói sua identidade, evidenciando um movimento consciente de autoafirmação. Em nenhum momento deixa implícito que a árvore por ela sinalizada a representa; ao contrário, essa identificação é construída de forma direta e performativa. Tal procedimento revela uma característica central da poesia performática periférica: a inserção do próprio sujeito no texto, em que o eu poético narra suas angústias, dores, conquistas e, sobretudo, sua posição no mundo.

Nesse sentido, Silva e Garcia (2023, p. 22) apontam que os *slams* têm se consolidado como uma relevante forma de expressão e empoderamento para a comunidade surda, contribuindo para o fortalecimento identitário e para a valorização da cultura surda e da língua de sinais. Quando a poeta afirma “sou surda, negra, poeta e sei meu papel no mundo, e sei que o papel que querem que eu represente não me cabe”, é possível observar um posicionamento ético e político que recusa papéis socialmente impostos. À luz de Volóchinov (2017, p. 134), na poesia a palavra atua como o “roteiro” do acontecimento artístico, pois é por meio dela que o leitor ou espectador apreende as relações vivas e singulares estabelecidas entre o autor e o mundo representado, passando a integrar esse processo como um terceiro participante da interação estética.

Ao explicitar sua luta, a poeta também demarca o grupo social ao qual se reconhece pertencente. Para Volóchinov (2017, p. 142), o estilo do poeta não emerge de um discurso interior isolado ou incontrollável, mas constitui-se como resultado de toda a sua trajetória social. Assim, o gesto poético de Negabi inscreve-se em uma historicidade marcada por experiências coletivas de opressão e resistência.

Nessa direção, Souza, Azevedo e Albuquerque (2022, p. 74) destacam que o gênero discursivo *slam* pode ser compreendido como uma produção de resistência, na medida em que “grita” contra ideologias cristalizadas que demandam ressignificação, operando como prática de reexistência frente a discursos perenizados por estruturas socioideológicas, como o racismo estrutural. Desse modo, a poesia *slam* reverbera condições de produção que impactam os efeitos de sentido, seja pela

reprodução de formações ideológicas dominantes, seja pela sua transformação a partir das lutas sociais e raciais (Souza, Azevedo e Albuquerque, 2022, p. 75).

Silva e Garcia (2023, p. 22) também ressaltam que a poesia pode contribuir para a construção de uma “espécie de resistência ao preconceito” e às opressões historicamente vivenciadas por pessoas negras e surdas, destacando os *slams* em Libras como produções artísticas que vêm ganhando visibilidade nesse cenário. Segundo os autores, essas produções possibilitam, inclusive, a circulação de tradições africanas entre o público sinalizante, ampliando o repertório cultural da comunidade surda acerca da diversidade de sujeitos que a compõem. Ademais, o folclore surdo é compreendido como uma manifestação artística de resistência, voltada à busca por reconhecimento e visibilidade social.

Por fim, no que se refere à identidade negra, Silva e Garcia (2023, p. 24) afirmam que “ser negro” ultrapassa as características físicas, exigindo envolvimento e engajamento cultural, aliados ao sentimento de pertencimento, ao respeito à ancestralidade e à história de sujeitos, produtores, memórias e políticas culturais, sociais e econômicas. Tal compreensão reforça a leitura da poesia de Negabi como um espaço de inscrição identitária, em que raça, surdez e gênero se articulam como dimensões indissociáveis de sua experiência e de sua voz poética.

Outro aspecto apresentado por Rhaul de Lemos Santos, Sueli de Fátima Fernandes e Paulo Vinicius Baptista da Silva (2023) quando falamos do sujeito negro surdo é a interseccionalidade: para os autores o conceito se necessário para desvelar:

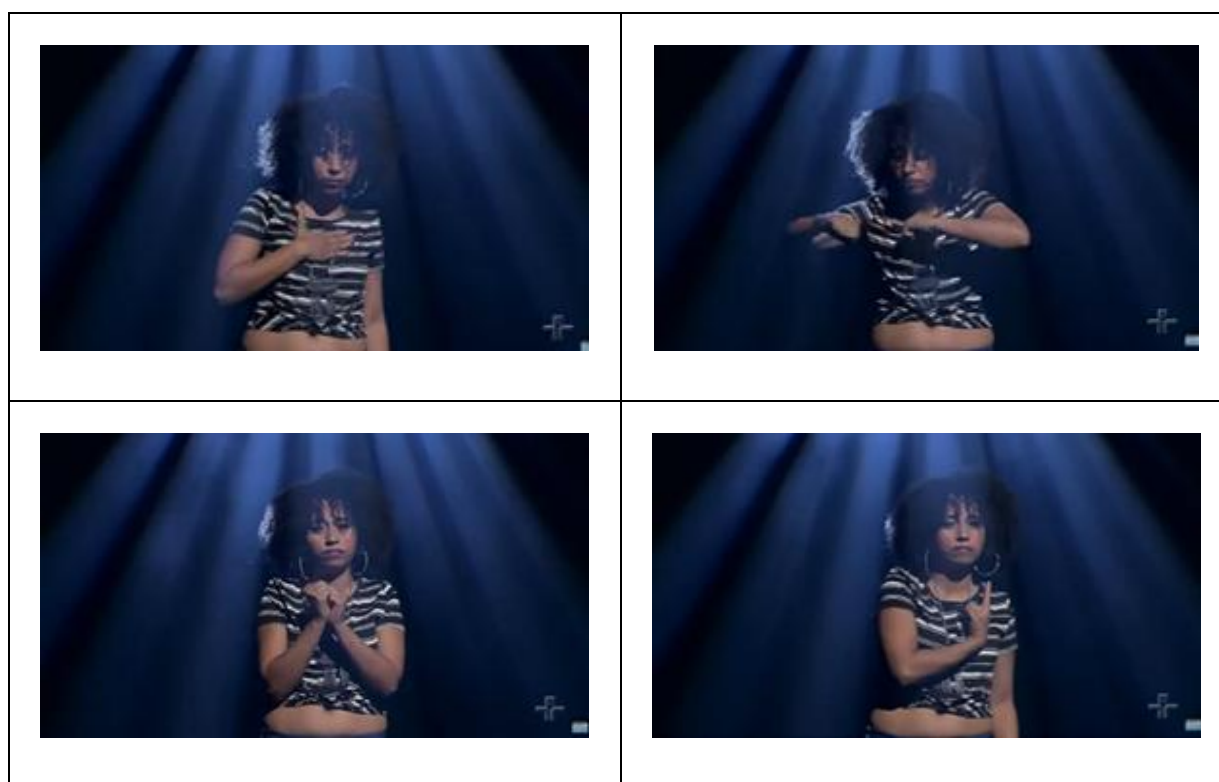
como os processos de produção de desigualdades sociais que envolveram sujeitos surdos remetem à interconexão de práticas racistas e de colonização linguística, subalternizando e invisibilizando as identidades políticas desses sujeitos, tanto na comunidade negra quanto na comunidade surda (Santos *et al.* 2023, p.126).

Os autores também sustentam que a noção de interseccionalidade extrapola a simples ideia de “dupla diferença”, pois possibilita compreender de que maneira as opressões se articulam e se manifestam de modos distintos em sujeitos cujas identidades se entrecruzam. Dessa forma, ao tratar de pessoas negras surdas, não se trata apenas da soma entre surdez e negritude, mas da constituição de um sujeito interseccional, singularizado justamente pela confluência dessas identidades. Ademais, os autores ressaltam que a condição de minoria linguística, historicamente responsável por submeter as pessoas surdas a processos de colonização e

subalternização de sua língua, assim como as críticas às tentativas de homogeneização cultural e às práticas ouvintistas de normalização do corpo surdo, figuram de modo recorrente tanto nas produções acadêmicas quanto nas pautas do movimento surdo (Santos *et al.*, 2023, p. 126).

Souza, Aline (2014) coloca que para Bakhtin, o pensamento não indiferente, fundamentado nas relações dialógicas, possibilita a interação entre os sujeitos — aquele que observa e aquele que é observado —, criando condições para a emergência do ato responsável. Nesse movimento relacional, o sujeito é levado a assumir decisões conscientes, orientando suas ações a partir do reconhecimento de sua responsabilidade ética diante do outro. A partir desse pensamento, Menezes (2024) aponta que a vivência reflexiva do ser e do estar surdo, mediada pelas artes, pode constituir-se como um impulso para o ato responsável do sujeito ouvinte, uma vez que a compreensão do processo histórico que sustentou uma estrutura opressiva favorece a produção do novo, “tanto no objeto quanto no indivíduo, enaltecendo e aprimorando o existir-evento” (Souza, Aline, 2014, p. 695).

QUADRO 25 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “MEU”, “MOVIMENTO”, “JUNTO”, “NÓS” E “INCLUSÃO”





FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Em seguida, a poetisa novamente afirma “somos resistência”, e chama a comunidade a se integrar nesse movimento dizendo “junte-se a nós nessa luta, esse é o meu movimento junte se nós! Faça parte desse movimento!”

Santos, Fernandes e Silva (2023) apresentam uma reflexão de grande relevância para a compreensão da comunidade surda, ao enfatizarem a necessidade de reconhecê-la em sua pluralidade. Para os autores, trata-se de uma comunidade múltipla, diversa e heterogênea, cuja constituição plurilíngue e multicultural brasileira também se forma a partir das experiências linguísticas das comunidades surdas, expressas em diferentes artefatos culturais, como a poesia, a literatura, o humor e as práticas teatrais realizadas por usuários da Libras (Santos, Fernandes e Silva; 2023, p. 129). Esse repertório cultural é compartilhado de modo dialógico e democrático nas enunciações que circulam por distintos gêneros textuais, materializando-se em videorregistros e sendo forjado por signos visuais-sinalizados que ganham sentido e vitalidade nas interações verbais das comunidades surdas no contexto nacional.

Nesse mesmo horizonte, os autores destacam que as manifestações estéticas da comunidade negra surda — especialmente por meio da poesia, das narrativas da literatura surda e de suas chamadas *escrivências* visual-literárias — têm operado como estratégias de produção, circulação e consumo de práticas culturais hibridizadas no interior da comunidade surda. Tais produções fortalecem processos de agência política e cultural, potencializando a atuação de sujeitos “artistas” engajados na luta negra surda (Santos; Fernandes e Silva, 2023, p. 129). Quanto a análise interseccional, os autores argumentam que ao se trabalhar com ela estamos fazendo uso:

de mais uma ferramenta analítica no campo dos estudos surdos, além de desvelar as relações de poder marcadas por conflitos, marginalização e exclusão, nos possibilitou, também, identificar formas de resistência e agência, fortalecendo o protagonismo da organização política e da insurgência de movimentos sociais e de lutas identitárias nos movimentos negro e surdo (Santos; Fernandes e Silva, 2023, p.129).

Nesse contexto, nossa leitura reafirma o caráter político e ideologicamente situado das práticas de letramento na educação linguística de pessoas surdas, bem como o reconhecimento das relações de poder que as atravessam. Na busca pela ruptura com estruturas racistas e ouvintistas, o movimento negro surdo brasileiro tem, de forma progressiva, fomentado reflexões, debates e ações coletivas que contribuem para o fortalecimento de processos de letramento crítico racial da população negra surda no país, conforme proposto por Ferreira, A. (2014).

Quando a poeta convoca o público a integrar o movimento e a somar forças, essa participação pode se materializar de diferentes maneiras, como a presença em *slams*, em eventos culturais e acadêmicos, bem como na produção e circulação de pesquisas sobre a temática. Atualmente, observa-se um acesso ampliado a conteúdos em múltiplos formatos, o que potencializa a difusão dessas discussões. Diante do caráter urgente das pautas relacionadas ao racismo na sociedade contemporânea, a comunidade negra surda tem se mobilizado de forma organizada, culminando, em 2008, na realização do 1º Congresso Nacional de Inclusão Social de Negros Surdos (CNISNS).

Santos, Fernandes e Silva (2023) destacam que o CNISNS representou um marco significativo na trajetória dos/as militantes negros/as surdos/as no Brasil. Ferreira, P. (2018, p. 15) ressalta que o congresso constituiu “uma oportunidade de liderar o grupo de negros/as surdos/as de Salvador e organizar os preparativos, reuniões e discussões acerca das pessoas negras, da África, da história afro-brasileira, da identidade e da cultura”. Os autores acrescentam ainda que, no 3º CNISNS, foi eleita coordenadora para o 4º congresso, evidenciando um acontecimento simbólico e político relevante em sua trajetória. Segundo Ferreira, P., (2018, p. 16), esse momento marcou as lutas do movimento, uma vez que ela se tornou a primeira mulher jovem, negra e surda no Brasil a assumir tal responsabilidade, tornando-se referência para a comunidade negra surda baiana. Perante o exposto, Santos, Fernandes e Silva (2023) ressaltam que tais eventos:

tornaram-se verdadeiros quilombos simbólicos, rompendo os discursos hegemônicos, em que a norma surda branca disfarçava a igualdade entre os membros, invisibilizando as diferenças raciais e as demandas de negros/as surdos/as delas decorrentes. Esses encontros aquilombaram a população negra surda, criando um “movimento emancipacionista”, no sentido dado por Moura (1992) (Santos; Fernandes e Silva, 2023, p.130).

Diante dessa repercussão, Santos, Fernandes e Silva (2023) destacam que o movimento resultou no reconhecimento, por parte de outros sujeitos da comunidade, da necessidade de contribuir para que mais pessoas surdas se reconhecessem enquanto negras, ampliando esse processo de conscientização e ocupando espaços para além do âmbito do CNISNS. Esse deslocamento evidencia a expansão das ações políticas e identitárias do movimento negro surdo, que passa a extrapolar os limites institucionais do congresso e a alcançar novos territórios sociais e culturais (Santos; Fernandes e Silva, 2023, p. 130).

Embora o movimento negro surdo esteja em processo de consolidação, Aline Gomes da Silva (2022, p. 138) observa que, por ser historicamente recente, ele ainda enfrenta o desafio de afirmar-se enquanto um movimento de sujeitos interseccionais. Segundo a autora, os próprios movimentos negros, frequentemente mobilizados por pautas que consideram prioritárias, acabam por invisibilizar as demandas específicas da comunidade surda, reproduzindo silenciamentos que atravessam raça, língua e deficiência.

Diante desse cenário, almeja-se que a poesia de Negabi reverbere em múltiplos espaços e territórios, ampliando o acesso da comunidade em sua totalidade e estimulando a adesão a esse movimento de luta e resistência. Ao ocupar o *slam* como espaço político, a poeta contribui para a circulação de discursos que tensionam invisibilidades históricas e convocam à construção coletiva de outras formas de existir, narrar e resistir.

QUADRO 26 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “SENTIR”, “CORAÇÃO”, “OLHOS” E “JEITO”



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Nesta sequência, Negabi traz em sua performance a visão de mundo de como o ser surdo enxerga e percebe por meio da Libras, dizendo “nós respiramos, sentimos, ouvimos com os olhos, nós somos assim”.

Nesse sentido, Santos *et al.* (2023) compreendem que as produções culturais surdas se configuram, em grande parte, como manifestações estéticas cuja materialidade se organiza por meio de uma enunciação de natureza verbo-visual.

A partir dessa perspectiva, Brait (2013), ancorada nas formulações do Círculo de Bakhtin, define o verbo-visual como a articulação indissociável entre a dimensão linguística — oral ou escrita — e a dimensão imagética (Brait, 2013, p. 43). Para a autora, essa forma de linguagem ocupa, na contemporaneidade, um lugar de destaque não apenas como produção social, cultural e discursiva recorrente, mas também como um campo privilegiado de investigação teórica.

Sob essa ótica, Santos, Fernandes e Silva (2023) afirmam que os enunciados produzidos no contexto da comunidade surda se sustentam tanto na dimensão verbal

da linguagem — a Libras e, em alguns casos, a escrita — quanto na dimensão não verbal, constituída pelas semioses visuais presentes na gestualidade, nas expressões não manuais e nos movimentos corporais dos sujeitos surdos, além das imagens que, por vezes, acompanham a sinalização. Assim como Brait, os autores dialogam com as formulações bakhtinianas por ela sistematizadas, ao defenderem que a enunciação verbo-visual se constitui na articulação entre dimensões verbais — orais, escritas ou sinalizadas, como nesse caso — e dimensões não verbais, de natureza imagética, que operam conjuntamente na produção e nos efeitos de sentido dos textos (Santos; Fernandes e Silva, 2023, p. 134).

Na performance torna-se evidente a defesa da língua de sinais enquanto uma língua de natureza visual-espacial. A poetisa afirma, por meio do corpo e da sinalização, que a oralização não é condição necessária para a emoção, para a experiência estética ou para a fruição artística. O olhar, mediado pela visualidade da língua, é suficiente para que ela perceba, sinta e signifique o mundo, a poesia e a arte. Nessa direção, Filgueiras (2025), ao analisar o trabalho com o *slam* em contexto escolar, observa que durante as atividades o docente exibia vídeos poéticos e realizava pausas estratégicas no videopoema, sugeridas pelos próprios alunos. Essas interrupções possibilitavam uma análise mais detalhada e aprofundada dos elementos expressivos da poesia, favorecendo a leitura crítica e a construção coletiva de sentidos. Diante disso, o autor revela que a maioria dos estudantes:

conseguiu identificar os recursos utilizados, destacando os instantes de cada aspecto solicitado. Perceberam ainda a sincronia entre os gestos e as palavras, evidenciando a importância da performance integrada. Muitos destacaram os instantes em que a *Slammer* utilizou movimentos das mãos para enfatizar pontos-chave ou mudanças de postura para marcar determinado sentimento (revolta, por exemplo). Também foram mencionados o uso da entonação para criar contrastes, como passagem de voz mais suave para tons mais emotivos, o que ajudou a captar e manter a atenção da audiência presente na praça (Filgueiras 2025, p.88).

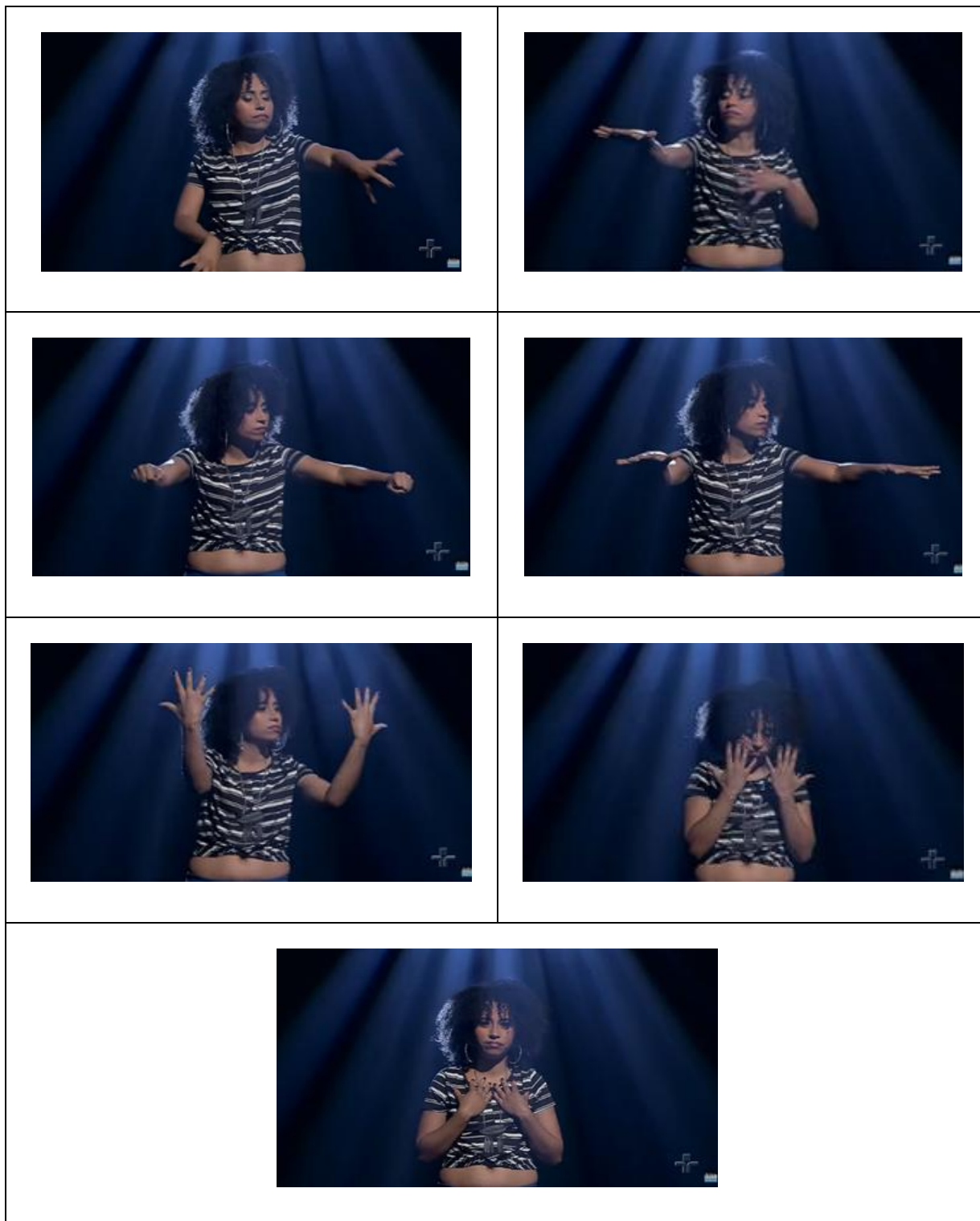
Filgueiras (2025, p. 88) identifica que, no âmbito da interação visual, os estudantes observaram atentamente a forma como a *slammer* estabelece contato com o público, alternando o olhar entre os espectadores presentes e a câmera, no caso das performances gravadas. Essa dinâmica visual foi compreendida como um elemento constitutivo do próprio gênero *slam*, uma vez que fortalece a relação direta entre a poeta e aqueles que a assistem, intensificando o caráter de proximidade, de confissão e de recorrência temática que marca esse tipo de poesia performática. Alguns participantes da pesquisa destacaram, ainda, que essa troca de olhares

contribuiu para a percepção de segurança, autoridade e domínio cênico por parte da poeta, evidenciando a centralidade do corpo e da visualidade na construção do sentido poético. Nessa mesma direção, ao aprofundar sua análise, Filgueiras (2025, p. 53) concebe o *slam* como um gênero discursivo profundamente multimodal, na medida em que articula distintos sistemas semióticos e integra, de forma indissociável, as modalidades escrita, visual e oral — ou sinalizada, no caso das produções surdas — com o objetivo de ampliar a expressividade e a potência comunicativa dos envolvidos no processo, sejam eles *slammers*, plateia ou público mais amplo. Essa multimodalidade, segundo o autor, sustenta-se na combatividade, na organização estrutural do gênero e em seu propósito comunicativo, que se orienta pela interação, pelo engajamento e pela produção coletiva de sentidos.

A perspectiva de Filgueiras dialoga diretamente com a proposta de Rojo e Barbosa, que compreende o texto multimodal como estruturado, fundamentalmente, a partir de uma lógica multissemiótica. Nessa concepção, os textos contemporâneos são constituídos pela articulação de múltiplas modalidades de linguagem ou pela combinação de diferentes sistemas de signos e símbolos em sua materialidade discursiva (Rojo; Barbosa, 2015, p. 108). De acordo com a autora, integram esse conjunto a língua oral e a escrita, pertencentes à modalidade verbal; a linguagem corporal, que envolve gestualidade, dança, performance e vestuário, relacionada à modalidade gestual; os elementos sonoros, como a música e outros sons não verbais, vinculados à modalidade sonora; além das imagens fixas e em movimento, tais como fotografias, ilustrações, grafismos, vídeos e animações, que compõem a modalidade visual. Esses diferentes sistemas semióticos, quando articulados, configuram os textos da contemporaneidade, presentes tanto nos suportes impressos quanto, de modo ainda mais intenso, nos meios analógicos e digitais.

Esses aspectos podem ser identificados no poema performado por Negabi, permitindo afirmar que o *slam* surdo se insere nesse gênero discursivo, pois contempla os pressupostos teóricos de Rojo e Barbosa e de Filgueiras. Ao longo da análise, observa-se que a perspectiva decolonial atravessa o poema de Gabriela, manifestando-se na forma e no conteúdo da performance. Nesse sentido, Rosa e Leite (2023, p. 156) destacam que, no *slam*, a juventude decoloniza a linguagem ao mobilizar gírias, estruturas sintáticas próprias e usos criativos da língua, promovendo sua reinvenção e utilizando o poema como espaço de narrativas condensadas no tempo performático de até três minutos.

QUADRO 27 - RECORTES DA PERFORMANCE COM OS SINAIS QUE REPRESENTAM “ESPALHAR”, “EU ESPALHO”, “RAIZ FIRME”, “RAMIFICAR”, “ÁRVORES”, “COMO EU” E “DE MIM”



FONTE: Canal Manos e Minas, *YouTube*, 2019. Disponível em:
https://youtu.Be/7funstijl_K?Si=Cw5yuvq6vvbrbl2d

Na sequência, finalizando seu poema, Grigolom recorre novamente à metáfora da árvore, e diz que as raízes dessa árvore, agora empoderada, pode crescer e se ramificar e se transformar/encontrar outras árvores assim como ela.

Embora o vídeo de Negabi tenha sido gravado em um estúdio, sem algumas das características físicas típicas de um *slam*, ele mantém diversos elementos centrais do gênero, como a oralidade intensa, o ritmo performativo e a comunicação direta com o público, ainda que mediada pela tela. Além disso, a própria Negabi se reconhece como *slammer*, o que reforça seu vínculo com a cultura do *slam* e evidencia que a essência do encontro coletivo e da troca artística — características definidoras do *slam* — permanece presente mesmo em formatos adaptados de apresentação.

Como pudemos perceber ao longo da análise do videopoema de Negabi, sobressai, nesse ponto, a luta da mulher negra surda para que sua língua e sua cultura sejam respeitadas pela sociedade. Além disso, o poema revela as múltiplas violências enfrentadas pela comunidade negra surda, que dialogam com aquelas vivenciadas pelo público negro de modo geral. No caso da poeta, a intersecção entre ser mulher, negra e surda torna essas experiências ainda mais sensíveis e complexas.

Diante das desigualdades que atravessam esse grupo, Negabi recorre à poesia *slam* para “gritar”, por meio da sinalização, suas dores e convocar mais militantes a se somarem à luta da mulher negra surda. Assim, torna-se evidente a centralidade da Libras, da cultura surda e da arte como meios fundamentais para que pessoas surdas possam se expressar, militar e se posicionar socialmente.

As raízes da árvore/Negabi encontram-se profundas, firmes e fortalecidas, expandindo-se e gerando novas raízes e novas árvores por meio da poesia e da arte surda.

Outro aspecto que merece destaque é o fato de, atualmente, termos maior acesso e visibilidade a essa arte surda, favorecidos pelos processos de divulgação e circulação mencionados por Karnopp (2006), Mourão (2011) e Sutton-Spence (2021).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: INTERSECCIONALIZANDO E DECOLONIZANDO COM *SLAM* SURDO RUMO A UMA EDUCAÇÃO CRÍTICA

Após análise da poesia foi possível perceber a formação de eixos de análise “Manifesto contra o ouvinte”, “Reconhecimento linguístico”, “Identidade”, “Resistência” e “Luta/bandeira e Levante”.

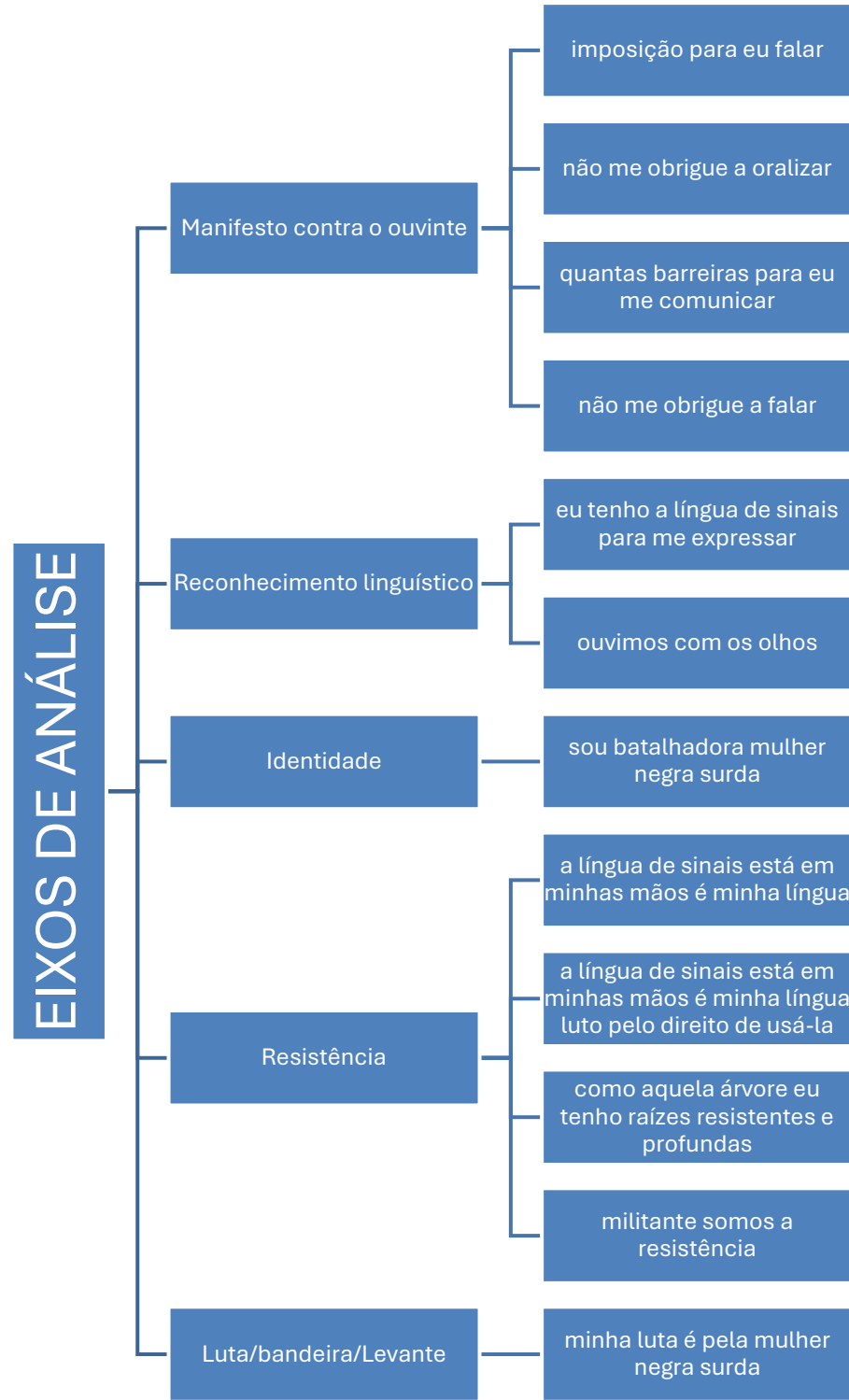
Para a formação dos eixos de análise, ancoramo-nos em Laurence Bardin (2016) e nas técnicas apresentadas pela autora no âmbito da Análise de Conteúdo, especificamente na modalidade categorial ou temática. Essa abordagem considera a frequência dos temas extraídos dos discursos, partindo da identificação do maior número de ocorrências semelhantes e de seu agrupamento, com vistas à organização dos eixos analíticos.

Para esse procedimento, Bardin (2016) elenca três fases fundamentais da análise de conteúdo, as quais foram respeitadas nesse estudo: fase de pré-análise, fase de exploração do material e fase de tratamento dos resultados, inferência e interpretação.

Na fase de pré-análise, compreendida como o momento inicial de exploração do material, teve-se como objetivo a sistematização das ideias iniciais. Considerando que essa etapa prevê a preparação do corpus, foi necessária a organização dos dados para a análise. Após os recortes de tela do poema de Negabi, as análises foram realizadas, sendo possível identificar a recorrência de determinados sinais, a partir da qual emergiram os eixos de análise.

O levantamento e a nomeação dos eixos foram norteados pelos sinais mais recorrentes na performance da poeta, conforme apresentado a seguir. Por meio de imagens, são representados os eixos analíticos “Manifesto contra o ouvinte”, “Reconhecimento linguístico”, “Identidade”, “Resistência” e “Luta/bandeira e levante”. Ao lado de cada eixo, estão dispostas as palavras mais recorrentes no poema, que fundamentaram a construção desses cinco eixos, organizados e apresentados na imagem abaixo para melhor visualização.

GRÁFICO 1 – EIXOS FORMADOS APÓS ANÁLISE DO POEMA



FONTE: A autora (2025).

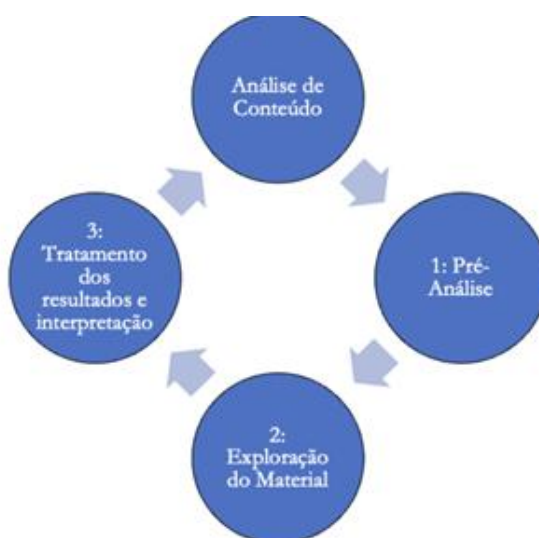
Na fase de exploração do material, que ocorre após o estabelecimento dos recortes e da classificação do *corpus*, tornou-se possível alcançar maior clareza sobre as possibilidades de análise. Dessa forma, todas as unidades que apresentaram características comuns foram agrupadas em um mesmo eixo. Além disso, a fase de tratamento dos resultados, da inferência e da interpretação, no âmbito da Análise de Conteúdo, pressupõe que, antes da apresentação das interpretações dos dados, seja realizada a inferência dos resultados, funcionando como um procedimento intermediário entre a descrição e a interpretação propriamente dita.

Complementando a perspectiva de Bardin, Paulo Roberto Dalla Valle e Jacques de Lima Ferreira (2025) enfatizam que as fases propostas pela autora apresentam intersecções, e cabe ao pesquisador:

envolver-se com a realização de cada fase com rigorosidade para não comprometer a fase seguinte, visto que há interdependência entre elas, ou seja, é preciso respeitar a ordem das fases, não sendo possível realizar, por exemplo, as inferências e a interpretação sem antes realizar a pré-análise e a exploração do material (Dalla Valle; Ferreira, 2025, p.7).

Para esclarecer visualmente a teoria da autora, os pesquisadores desenvolveram uma representação visual da intersecção entre as etapas da Análise de Conteúdo.

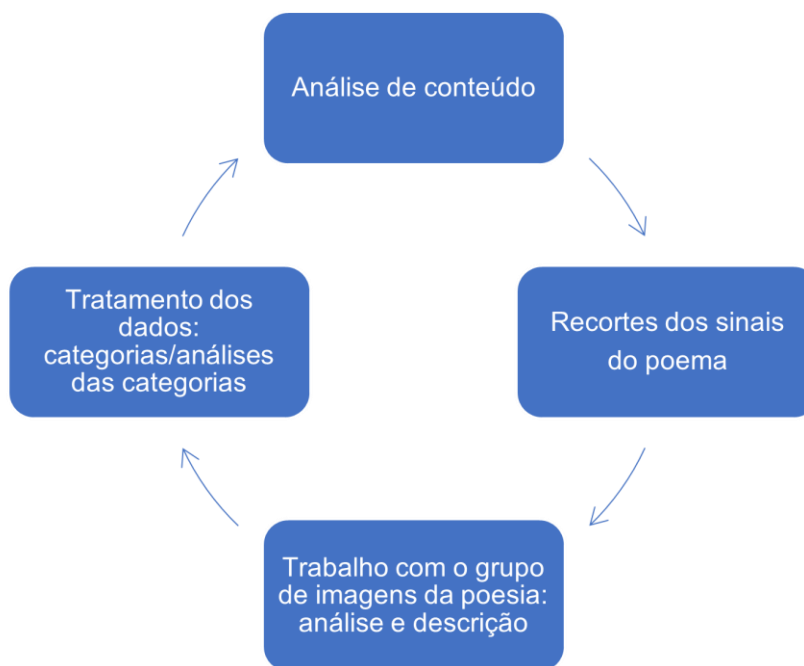
FIGURA 17 - REPRESENTAÇÃO DA INTERSECÇÃO ENTRE AS ETAPAS DA ANÁLISE DE CONTEÚDO DE DALLA VALLE E FERREIRA (2025)



FONTE: Dalla Valle e Ferreira (2025).

Tomando como referência o trabalho desenvolvido pelos pesquisadores, elaboramos um novo gráfico autoral, inspirado em sua estrutura conceitual, que representa visualmente a intersecção entre as etapas da Análise de Conteúdo:

GRÁFICO 2 - REPRESENTAÇÃO DA INTERSECÇÃO ENTRE AS ETAPAS DA ANÁLISE DE CONTEÚDO DO POEMA



FONTE: A autora (2025).

Ao esclarecermos esse tema passamos para os eixos:

O eixo “Manifesto contra o ouvinte” traz a expressividade da opressão pela qual os surdos foram submetidos. A opressão linguística pela qual ainda passam fica visível na declamação da poesia da *slammer*. Assim, fica explicitado que ela não consegue ser entendida na sua língua de comunicação — a Libras. E quando a língua oral lhe é imposta, quando sua língua é menosprezada, ela reage falando que tem sua própria língua. Nessa esteira, Santos, N. (2018) discorre que ao longo de muito tempo as pessoas surdas passaram por procedimentos violentos, dolorosos, inclusive tendo mãos amarradas no ambiente familiar e em instituições de ensino, sendo impedidas de se expressar por meio das línguas de sinais. Porém, na visão da autora, nem isso fez com que o surdo deixasse sua língua e sua história. Mesmo com esse histórico, os gestos e a sinalização prevaleceram e atravessaram gerações, criando linguagens corporais presentes na população e na comunidade surda, é possível

pensar nos gestos, na sinalização, que passou e passa por gerações, presentes na população e comunidade surda (Santos, N., 2018, p. 4).

Com base no eixo “Reconhecimento linguístico” podemos interpretar, assim, que há falta de aceitação da Libras e da pessoa surda pela sociedade ouvinte, e a poeta ressalta, também, a falta de acessibilidade linguística — e é por meio da arte produzida na sua língua que a artista está fazendo denúncias e se empoderando. Sobre isso, Brizola (2020) menciona que os sujeitos surdos, bem como as mulheres surdas, possuem dificuldades de interação social em vários locais, já que a maioria são de ouvintes, e há falta de pessoas com conhecimento em Libras ou de intérpretes. A autora afirma, também, que isso ocorre devido à limitação do ensino da Língua Brasileira de Sinais pelo país. Ao afirmar “eu tenho a língua de sinais para me expressar”, Negabi evidencia o preconceito linguístico vivenciado pela comunidade surda - um tema recorrente no *slam*, que se caracteriza justamente pela denúncia, crítica e reivindicação por direitos e visibilidade.

Quanto ao eixo “Identidade”, segundo Cruz e Alves (2025, p. 68) a poeta realizou um depoimento para o canal no *YouTube* Caminhos da Arte em 2018, e nesse relato a *slammer* confessa que ela não tinha uma identidade:

A minha identificação, minha identidade antes não existia. Parece que o mundo era todo escuro, triste e só barreiras. Nós criamos o *slam* da resistência surda, que é muito importante lá em Curitiba, para mostrar para os ouvintes e para os surdos também que eles querem, que eles podem porque muito surdos em Curitiba ainda têm o pensamento muito fechado. A arte me mostrou que a vida é muito mais, muito mais importante. Eu acho isso importante para influenciar a sociedade, ouvintes e surdos que entendem que os surdos não têm limitações (Grigolom 2018, s/p).

Medeiros *et al.* (2021) concluem que no poema *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante*, Negabi “articula as identidades que a compõem como matéria da construção de uma pauta política pluralizada e localizada pelos marcadores de raça, gênero, classe e surdez” (Medeiros et al., 2021, p. 27). Os pesquisadores apontam que as tensões que permeiam o poema “são trazidas à tona por meio da língua de sinais”, ou seja, da Libras, e complementam argumentando que, desse modo, “tensionar essas interseccionalidades à luz da efetivação dos direitos linguísticos nem sempre é pauta dos direitos humanos” (Medeiros et al., 2021, p. 27). Logo, pode-se inferir que a língua de sinais e a arte surda — mais especificamente o *slam* — possibilitam à artista afirmar-se no mundo e mobilizar o *slam* surdo como instrumento de decolonização da surdez, da língua, da arte, da cultura e da identidade.

Trazemos novamente Araújo, Souza Jr. e Pereira (2021), aqui para a análise do eixo “Resistência”. Nesse viés, os autores afirmam, em sua pesquisa, que a performance da poeta Gabriela “tematiza a condição de como líder negra, feminista e surda, que enfrenta naquele instante” (Araújo; Souza Jr. e Perreira, 2021, p. 59), e que tais dificuldades apontadas pela *slammer* são pontudas justamente “pela falta de comunicação”. Segundo eles, é por isso que Negabi é, muitas vezes, vítima de chacotas por uma parte da comunidade de ouvintes. Então, as apresentações da artista escancaram o “sofrimento por se sentir isolada política e socialmente”, pois ela, na visão dos autores, encontra-se presa e limitada na comunicação quando o “eu-lírico” se manifesta. Nessa esteira de discussão, os autores apontam, ainda, que a artista tem:

consciência de seu poema-denúncia delatar uma falsa inclusão, segundo sua perspectiva, considerando a circulação da informação nas mídias que não utilizam a Libras e restringindo a acessibilidade dos surdos ao efervescente momento político, assim como à educação, à saúde pública, ao sistema de segurança, ao apoio da justiça etc. (Araújo; Souza Jr. Pereira, 2021, p. 59).

Diante disso, fica evidente que as pessoas surdas, assim como as ouvintes, possuem a arte e a poesia inseridas em sua cultura, e que essa arte pode ser considerado um artefato cultural para a comunidade surda. Assim, Menezes (2024) traz uma contribuição importante para a temática, dizendo que tanto a vida como a arte encontram-se intrinsecamente interligadas, pois a arte é considerada uma “forma de expressão da existência humana”. Sobre o assunto Bakhtin (2012) e Menezes (2024) concordam que a arte não pode ser vista apenas como uma mera “expressão livre”, mas sim como o fruto de um ato responsável. tendo em vista que arte não se trata apenas de um ato de entretenimento. A arte é considerada um meio de comunicação através do qual expressamos nossas emoções, ideias e a visão que temos do mundo e de nosso cotidiano.

Assim, percebe-se que o ato de traduzir e interpretar obras surdas para o português escrito envolve não apenas uma transposição linguística, mas também uma negociação cultural, pois o significado se constrói nas relações entre corpo, espaço e olhar. Desta forma, a crítica literária surda demanda um aparato teórico que articule estudos da performance, tradução intersemiótica e epistemologias, reconhecendo a literatura em Libras como prática estética autônoma e insurgente.

Na análise do eixo “Luta/bandeira/levante” percebe-se que a poeta deixa claro que defende a bandeira da mulher negra surda. Logo, seu levante por meio da arte *slam* será pautada para as questões da mulher negra surda. Assim, Menezes (2024) traz uma contribuição importante para a temática, dizendo que tanto a vida como a arte encontram-se intrinsecamente interligadas, pois a arte é considerada uma “forma de expressão da existência humana”.

Diante disso, percebe-se que o ato de traduzir, interpretar - ou como nessa situação, pesquisar e analisar — obras surdas envolve não apenas uma transposição linguística, mas também uma negociação cultural, pois o significado se constrói nas relações entre corpo, espaço e olhar. Desta forma, a crítica literária surda demanda um aparato teórico que articule estudos da performance, tradução intersemiótica e epistemologias, reconhecendo a literatura surda como prática estética autônoma e insurgente.

Contudo, como se pode perceber na arte produzida por Negabi, essa lógica não se confirma, uma vez que a artista vem produzindo crítica social e uma arte emancipadora, que rompe com a visão reducionista da surdez. O que se evidencia é a necessidade de enxergar o sujeito surdo para além da dimensão biológica da audição, reconhecendo-o em sua complexidade cultural, linguística e identitária.

Ademais, Vasconcelos afirma que foi a partir da chamada “História Cultural” que se passou a narrar os surdos como “indivíduos com experiências visuais, identidades múltiplas e multifacetadas, culturalmente diferentes e, portanto, usuários de uma língua de outra modalidade” (Vasconcelos, 2018, p. 56).

A autora assinala, ainda, que os diferentes períodos históricos vivenciados pelos sujeitos surdos, assim como as variadas perspectivas sociais sobre a surdez, impactaram diretamente as metodologias escolares adotadas — ou não adotadas — para o atendimento à população surda.

Diante disso, a presente tese ressalta a relevância de sua proposta investigativa ao se constituir como uma pesquisa de caráter interseccional, que traz à luz um conjunto de questões ainda pouco exploradas ou abordadas de forma incipiente no campo acadêmico. O estudo posiciona o sujeito surdo como protagonista de sua própria história, de suas experiências, de suas lutas e de sua existência no mundo, contribuindo para a descolonização dos modos hegemônicos de pensar a surdez, historicamente centrados na deficiência e na falta.

Retoma-se, nesse sentido, a afirmação poética presente no poema analisado, em que a artista expressa que o sujeito surdo ouve por meio dos “olhos e do coração”, reafirmando uma concepção sensível, cultural e ampliada de percepção e linguagem.

Corpo e arte constituem perspectivas decoloniais e multimodais que atravessam essa tese. Ao incorporarmos a oralidade como elemento de pesquisa, compreendemos que ela também se configura como corpo e como arte, uma vez que a oralidade se materializa na presença e na performance, elementos fundamentais para alcançar e afetar o público. Ao tratar do corpo, é necessário pensá-lo no plural — corpos — pois cada sujeito é singular e carrega consigo cicatrizes, lutas, vitórias, derrotas, sensibilidades e uma forma própria de produzir arte.

No *slam* surdo, o corpo é concebido como uma tela viva, inseparável da arte produzida. O corpo do poeta surdo compõe a própria obra de arte, de modo que um não se desvincula do outro. Cada gesto, movimento, expressão corporal e facial constitui elementos constitutivos desse texto multimodal. A multimodalidade, nesse contexto, não se restringe à organização da poesia, mas deve ser compreendida a partir do conjunto de processos que a constituem e a tornam possível: a visualidade, a semiose mediada pela língua visual-espacial e os recursos audiovisuais que integram tanto a performance quanto sua materialização em registro.

Ao acompanhar o poema de Negabi, deparamo-nos com um corpo que é, simultaneamente, negro e surdo, marcado por atravessamentos históricos e sociais específicos. No entanto, ao longo do percurso desta tese, também foram apresentados outros corpos que mobilizam a mesma arte — o *slam* — como forma de protesto, evidenciando a potência da arte performática como espaço de resistência, denúncia e afirmação identitária.

Em relação a isso, Lucia Santaella (2012, p. 21) aponta que a arte constitui uma esfera fundamental da produção humana e permanece indissociável da própria condição do ser humano, mesmo quando suas manifestações não possuem uma finalidade exclusivamente estética, como ocorre em contextos religiosos ou rituais. Dada a diversidade de suas formas, funções e sentidos, torna-se inviável formular uma definição única que abarque plenamente a complexidade e a riqueza de suas expressões. Nesse sentido, quanto mais se busca compreender, sem reducionismos, as tendências da arte contemporânea, mais instáveis se tornam as noções de limites, gêneros, identidades e critérios de legitimação artística, uma vez que não há materiais ou suportes privilegiados para o fazer artístico. Artistas contemporâneos passam a

utilizar elementos variados — como luz, som, palavras, corpos, alimentos e até o próprio ar —, ampliando radicalmente as possibilidades de criação e reafirmando o caráter múltiplo, processual e aberto da arte.

Complementando essa perspectiva, Bakhtin, em *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2017, p. 17-18), afirma que não é possível estabelecer uma fronteira absoluta entre o corpo e o sentido no campo da cultura. Para o autor, a cultura não se constitui a partir de elementos inertes, pois mesmo os materiais mais simples, quando mobilizados pelo sujeito, passam a produzir significação.

Assim, para o autor, o surgimento de novos suportes materiais de produção de sentido promove deslocamentos nas concepções tradicionais de significação, podendo inclusive demandar sua reformulação profunda, na medida em que os sentidos se reconfiguram a partir da criação de novas formas de materialização simbólica (Bakhtin, 2017, p. 17–18).

Santaella (2012) também aborda o conceito de *body art*, definindo-o como uma forma de arte pessoal e privada, cujo conteúdo é de natureza autobiográfica, na qual o corpo é utilizado como o próprio suporte da obra — não como uma entidade abstrata, nem como um personagem ou papel representado, mas como o corpo singular do próprio artista (Santaella, 2012, p. 73–74).

A autora complementa afirmando que o conteúdo dessas produções coincide com a própria materialidade física do artista, que se constitui simultaneamente como sujeito e meio da expressão estética. Nesse sentido, os próprios artistas tornam-se objetos de arte. Mesmo nas obras concebidas para existir apenas como documentação fotográfica ou videográfica, a potência da fisicalidade e a intencionalidade psicológica do gesto ultrapassam a mera representação imagética.

Santaella também ressalta que persiste uma compreensão equivocada ao se analisar a arte em vídeo, especialmente no que se refere à “relação do vídeo com o corpo”, uma vez que frequentemente se privilegia exclusivamente o conteúdo temático da obra, ou seja, o assunto que o vídeo se propõe a explorar, em detrimento da dimensão corporal e performativa que a constitui. A pesquisadora afirma, que se esse assunto:

diz respeito ao corpo, então se reconhece aí uma relação da arte videográfica com a corporeidade. Sob esse aspecto, certamente, não só o vídeo, mas também a fotografia e o filme passaram a explorar, de modo cada vez mais acentuado, desde os anos 70, temas inspirados por perspectivas culturais transformativas do corpo, por exemplo, com novas visões sobre gênero e identidade (Santaella, 2012, p. 74).

A autora conclui que, diferentemente de outras artes visuais, o vídeo possui a capacidade de registrar e transmitir simultaneamente, produzindo um efeito imediato de feedback, no qual criação, registro e recepção se articulam em tempo quase simultâneo.

Nesse horizonte ampliado de compreensão da arte como prática aberta, híbrida, multimodal e não restrita a suportes ou linguagens tradicionais, torna-se possível reconhecer produções poéticas que se afastam dos modelos canônicos e se afirmam a partir do corpo, da performance e da visualidade. A poesia *slam* surda, enquanto manifestação artística contemporânea, insere-se nesse campo expandido ao tensionar os limites entre literatura, oralidade, corpo e cena, valorizando a presença do/a poeta e a potência expressiva da performance.

Assim, ao deslocar a centralidade da palavra escrita ou oral para outras materialidades sensíveis, como o gesto, a visualidade e a ocupação do espaço, o *slam* surdo reafirma o caráter processual e plural da arte, criando condições para que produções como a poesia sinalizada em Libras sejam compreendidas como práticas poéticas legítimas e politicamente situadas. Pode-se compreender, assim, que o *slam* surdo mobiliza recursos visuais e gestuais como estratégias centrais de significação, por meio das quais são construídos sentidos e afirmadas identidades culturais e políticas da comunidade surda.

Por meio da análise nessa pesquisa, podemos perceber que o poema sinalizado por Negabi possui os traços inerentes à poesia *slam*. O filme poético possui dois minutos e cinco segundos de duração - lembramos que o tempo de declamação no *slam* deve ser rigorosamente respeitado, não podendo ultrapassar três minutos por performance. Outro aspecto relevante é a proibição do uso de adereços e de acompanhamento musical, regras que a poeta segue fielmente. No contexto da pessoa surda, ela utiliza a sinalização em vez da voz, como ocorreria para nós, ouvintes, e emprega de forma intensa as expressões faciais e corporais, além de explorar o espaço para performar.

Nessa perspectiva, Neves (2017) afirma que esse fenômeno poético tem como característica a oralidade e é por meio dela que os “poetas da periferia” tecem críticas conta o “racismo, violência, drogas, entre outros”. A autora afirma, ainda, que a poesia *slam* tornou-se, além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural e artístico a nível mundial, o que acaba despertando no espectador a reflexões e ou a tomada de consciência e atitude política em relação a esses temas.

Já para Santos, N., (2018) ao fazer referência à poesia *slam* realizada pelo surdo, afirma que além de se expressar “através das mãos, do corpo”, deve ser pensada também como um “ato incansável de luta e resistência das populações e comunidades surdas pelo seu empoderamento linguístico e identitário” (Santos, N., 2019, p. 5).

Mourão (2011, p. 36) e Strobel (2016, p. 61) afirmam que a literatura surda é um artefato cultural da comunidade surda e Mourão (2011, p. 36) complementa que ela é também um processo, visto que as pessoas surdas participam da literatura, que assim está constantemente mudando, e que a forma dessa arte é uma troca social na qual os artistas e seu público a constroem juntos.

A análise do poema de Negabi permitiu compreender o *slam* surdo como uma potente prática estética, política e cultural, na qual língua, corpo e experiência se articulam de forma indissociável. Ao mobilizar a Libras como língua visual-espacial e recorrer a recursos verbo-visuais e multimodais, a poeta evidencia que a produção poética surda não se limita à tradução de modelos hegemônicos, mas constitui um fazer artístico próprio, ancorado nas vivências e nos modos de significação das comunidades surdas — dessa forma, colocando o modo de organização discursivo-poético do *slam* como como gênero multimodal na comunidade surda. Assim, o *slam* surdo se afirma como um gênero discursivo que amplia as formas de enunciação e produção de sentidos, colocando em circulação narrativas historicamente silenciadas.

Sob a perspectiva bakhtiniana, o poema performado por Negabi pode ser compreendido como um enunciado situado, dialógico e socialmente marcado, que responde a discursos de opressão e convoca outros sujeitos à interação. A verbo-visualidade presente na performance — articulando sinalização, expressões não-manuais, gestualidade corporal, imagens e olhares - reforça o caráter responsivo da linguagem e evidencia que o sentido se constrói na relação entre o eu, o outro e o contexto. Desse modo, a poesia *slam* em Libras opera como espaço de encontro,

escuta visual e partilha de experiências coletivas, reafirmando a linguagem como prática viva e social.

Nessa perspectiva, a poesia *slam* em Libras, entendida como prática dialógica e multimodal e decolonial, dialoga diretamente com concepções educacionais que reconhecem a linguagem como múltipla, social e constitutiva das interações humanas. Mais do que ilustrar essa concepção, o *slam* em Libras a radicaliza, ao colocar no centro da cena educativa uma produção estética, corporal e política historicamente marginalizada nos espaços escolares. Ao emergir das experiências da comunidade surda e mobilizar recursos visuais, gestuais, espaciais e performáticos, essa prática evidencia que linguagem é ação social situada, atravessada por identidade, cultura e disputa por reconhecimento.

É nesse ponto que o diálogo com a BNCC se torna produtivo, mas também crítico. O documento reconhece que as atividades humanas se realizam nas práticas sociais mediadas por múltiplas linguagens — verbal (oral, visual-motora, como a Libras, e escrita), corporal, visual, sonora e digital — por meio das quais os sujeitos interagem, constroem conhecimentos, valores e identidades sociais (BNCC, 2018, p. 63). Ao adotar a perspectiva dos multiletramentos e afirmar a diversidade cultural como princípio estruturante (BNCC, 2018, p. 70), a Base abre espaço para práticas como o *slam* em Libras; contudo, é a presença concreta dessas produções no cotidiano escolar que efetivamente tensiona a distância entre o reconhecimento normativo da diversidade e sua vivência pedagógica. Assim, o *slam* em Libras não apenas exemplifica os multiletramentos previstos no documento, mas também interpela a escola a deslocar hierarquias linguísticas e culturais ainda vigentes.

A BNCC reconhece que as atividades humanas se realizam nas práticas sociais mediadas por múltiplas linguagens — verbal (oral, visual-motora, como a Libras, e escrita), corporal, visual, sonora e digital — por meio das quais os sujeitos interagem, constroem conhecimentos, valores e identidades sociais (BNCC, 2018, p. 63). Nesse sentido, o documento adota a perspectiva dos multiletramentos, considerando a diversidade cultural como princípio estruturante, ao contemplar diferentes expressões culturais, saberes, linguagens e repertórios, garantindo a ampliação do contato com o diverso (BNCC, 2018, p. 70).

Além disso, a BNCC faz referência à Lei nº 10.436/2002, que oficializa a Libras no Brasil, reforçando a necessidade do respeito às especificidades linguísticas da comunidade surda e do uso da língua de sinais nos contextos escolares. No

componente de Língua Portuguesa, o documento organiza-se a partir das práticas de linguagem — oralidade, leitura/escuta, produção escrita e multissemiótica e análise linguística/semiótica — integrando conhecimentos linguísticos, textuais, discursivos e semióticos.

A BNCC (2018) afirma que o trabalho com a arte deve promover o entrelaçamento de culturas e saberes, garantindo aos estudantes o acesso e a interação com diferentes manifestações culturais presentes tanto em suas comunidades quanto em espaços institucionais como centros culturais, museus e demais ambientes artísticos. O documento enfatiza a importância do exercício da crítica, da apreciação e da fruição de diversas expressões artísticas, assegurando o respeito e a valorização da diversidade cultural que compõe a sociedade brasileira, com destaque para as matrizes indígena e africana. Nesse contexto, a BNCC defende o protagonismo estudantil, reconhecendo os estudantes como apreciadores, artistas, criadores e curadores, de forma ética, crítica e autônoma, por meio da participação em múltiplas práticas e eventos culturais, utilizando materiais, recursos e tecnologias convencionais, alternativos e digitais, em diferentes linguagens e suportes.

No campo da Arte, a BNCC a compreende como área fundamental para o desenvolvimento da autonomia reflexiva, criativa e expressiva dos estudantes, promovendo a ampliação do conhecimento de si, do outro e do mundo, por meio de experiências sensíveis, críticas e poéticas, nas quais aprendizagem, pesquisa e fazer artístico se articulam como processos de formação humana integral.

Ao compreendermos o *slam* como prática discursiva e multimodal, que constrói relações sociais e sentidos, e considerando que essa tese se insere no campo da educação, torna-se pertinente o diálogo com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC). No componente de Língua Portuguesa, a BNCC estabelece que cabe à escola proporcionar aos estudantes experiências que contribuam para a ampliação dos letramentos, possibilitando uma participação significativa e crítica nas diversas práticas sociais permeadas e constituídas pela oralidade, pela escrita e por outras linguagens. As práticas de linguagem contemporâneas envolvem não apenas novos gêneros e textos cada vez mais multissemióticos e multimidiáticos, mas também novas formas de produzir, configurar, disponibilizar, replicar e interagir (BNCC, 2018, p. 66–67).

Nessa perspectiva, o *slam* surdo pode constituir-se como uma prática pedagógica inclusiva para surdos e não surdos, possibilitando o trabalho com

questões inerentes aos gêneros textuais, ao racismo e à decolonização, além de promover a presença de artistas da comunidade surda como referências linguísticas e culturais para estudantes surdos – indo de encontro à proposta da BNCC de contemplar a cultura digital, as diferentes linguagens e os diversos letramentos, desde aqueles de caráter mais linear, com baixo nível de hipertextualidade, até aqueles que envolvem a hipermídia (BNCC, 2018, p. 70).

Ao inserir a produção artística de Negabi no ambiente escolar, tanto em contextos de educação de surdos quanto de ouvintes, atende-se diretamente aos dispositivos da BNCC, que orientam para a ampliação dos letramentos, o reconhecimento da diversidade cultural e a valorização das múltiplas linguagens como mediadoras das práticas sociais. A presença do *slam* surdo na escola possibilita experiências educativas que articulam linguagem, arte, cultura e identidade, promovendo práticas pedagógicas inclusivas, multimodais e interculturais. Nesse sentido, a obra de Negabi configura-se como recurso formativo que contribui para o desenvolvimento de competências críticas, sensíveis e expressivas, ao mesmo tempo em que fortalece o reconhecimento da Libras como língua legítima, da cultura surda como patrimônio simbólico e dos sujeitos surdos como protagonistas de seus processos de aprendizagem e produção de sentidos.

A BNCC aponta que o ensino de Arte deve favorecer o entrelaçamento de culturas e saberes, garantindo aos estudantes o acesso, a interação e o diálogo com as diversas manifestações culturais populares existentes em suas comunidades. Esse movimento deve se estender às produções artísticas presentes em espaços como centros culturais, museus e outros ambientes formativos, possibilitando experiências de crítica, apreciação e fruição em diferentes linguagens artísticas — como exposições, concertos, apresentações musicais e de dança, filmes, teatro, poesia e literatura — assegurando o respeito e a valorização da diversidade cultural que constitui a sociedade brasileira, com especial atenção às matrizes indígena e africana.

Nessa perspectiva, os estudantes são convocados a ocupar um lugar de protagonismo, não apenas como público, mas também como sujeitos criadores, atuando como artistas, produtores e curadores de forma consciente, ética, crítica e autônoma. Isso se concretiza em práticas como saraus, performances, intervenções, happenings, produções em videoarte, animações, web arte e outras manifestações artístico-culturais, realizadas tanto no espaço escolar quanto em outros contextos sociais. Para tanto, a BNCC defende o uso integrado de materiais, instrumentos e

recursos diversos — convencionais, alternativos e digitais —, articulados a múltiplos meios, linguagens e tecnologias. No entanto, no que se refere ao uso do gênero *slam* surdo como prática multimodal e decolonial, é importante enfatizar que ele não deve ser aplicado como uma sequência didática fixa, com regras rígidas a serem seguidas. Ao contrário, é fundamental considerar a reflexão e a compreensão da transversalidade e da interseccionalidade nas quais essa prática se insere. Diante disso, recorre-se à proposta de sequência didática conforme formulada por Joaquim Dolz, Michèle Noverraz e Bernard Schneuwly (2004). Esta insere-se no campo do ensino de línguas baseado nos gêneros textuais e nas práticas sociais de linguagem. Nessa perspectiva, a sequência didática é compreendida como um conjunto de atividades organizadas de forma sistemática em torno de um gênero textual específico, oral ou escrito, com o objetivo de favorecer o desenvolvimento das capacidades de linguagem dos estudantes. Ao trabalhar com gêneros que circulam socialmente, a proposta busca aproximar o ensino da língua das práticas reais de comunicação, permitindo que os alunos compreendam não apenas as estruturas linguísticas, mas também as condições de produção, circulação e recepção dos textos (Dolz, Noverraz & Schneuwly, 2004).

Outro aspecto central dessa abordagem é a compreensão de que o ensino da linguagem deve ocorrer de maneira processual e contextualizada. Nesse sentido, a sequência didática organiza o trabalho pedagógico a partir de um projeto comunicativo concreto, no qual os estudantes entram em contato com diferentes exemplos do gênero estudado, analisam suas características discursivas e refletem sobre seus elementos constitutivos. Esse processo permite articular leitura, análise linguística e produção textual, favorecendo a construção gradual de conhecimentos sobre o funcionamento dos gêneros e sobre os recursos linguísticos mobilizados em cada situação comunicativa (Dolz; Noverraz; Schneuwly, 2004).

Para operacionalizar essa proposta, os autores estruturam a sequência didática em etapas que orientam o desenvolvimento das atividades em sala de aula. Inicialmente, apresenta-se a situação comunicativa e o gênero que será trabalhado; em seguida, realiza-se uma produção inicial, que permite ao professor identificar os conhecimentos prévios e as dificuldades dos alunos. A partir desse diagnóstico, são desenvolvidos módulos de aprendizagem voltados ao trabalho com aspectos específicos do gênero, como organização textual, estratégias discursivas e recursos linguísticos. Por fim, os estudantes elaboram uma produção final, na qual mobilizam

os conhecimentos construídos ao longo do processo, evidenciando avanços no domínio do gênero trabalhado (Dolz, Noverraz & Schneuwly, 2004).

É possível estabelecer um diálogo produtivo entre a proposta de sequência didática, formulada por Joaquim Dolz, Michèle Noverraz e Bernard Schneuwly, e as orientações da BNCC (2018). Ambos os referenciais partem do princípio de que o ensino da linguagem deve estar relacionado às práticas sociais de uso da língua. A proposta de sequência didática organiza o ensino em torno de gêneros textuais, promovendo atividades que possibilitam aos estudantes compreender e produzir textos em situações reais de comunicação. De modo semelhante, a BNCC orienta que o ensino de Língua Portuguesa se desenvolva a partir de práticas de linguagem contextualizadas, valorizando diferentes gêneros, mídias e formas de expressão presentes na vida social contemporânea.

Outro ponto de convergência entre essas perspectivas diz respeito à centralidade do desenvolvimento das capacidades de linguagem dos estudantes. Enquanto a sequência didática propõe um percurso estruturado — que envolve apresentação da situação comunicativa, produção inicial, módulos de aprendizagem e produção final — a BNCC destaca a importância de experiências pedagógicas que ampliem os letramentos e promovam a participação crítica dos alunos nas diversas práticas discursivas da sociedade. Nesse sentido, ambas as abordagens defendem um ensino que articule leitura, análise linguística e produção textual, favorecendo a construção gradual de competências comunicativas e discursivas.

Além disso, a aproximação entre a sequência didática e a BNCC torna-se especialmente significativa quando se considera o trabalho com gêneros contemporâneos e multimodais, como a poesia *slam*. Ao incentivar o contato dos estudantes com textos que mobilizam múltiplas linguagens — verbais, visuais, corporais e digitais — a BNCC reconhece a necessidade de práticas pedagógicas que dialoguem com as transformações culturais e tecnológicas da sociedade. A organização do ensino por meio de sequências didáticas pode contribuir para esse objetivo, pois permite estruturar atividades que explorem progressivamente os diferentes elementos constitutivos desses gêneros, favorecendo práticas educativas críticas, inclusivas e alinhadas às diretrizes curriculares nacionais.

Por fim, ao articular o *slam* surdo com as contribuições teóricas e analíticas de Gabriela Grigolom, observa-se que essa prática poética não se limita a uma expressão artística alternativa, mas se configura como um dispositivo político, cultural e

pedagógico de resistência, afirmação identitária e produção de sentidos. O *slam* surdo, ao operar na intersecção entre língua de sinais, corpo, performance e multimodalidade, rompe com modelos hegemônicos de linguagem e literatura, instaurando outras formas de narrar, sentir e existir no espaço público. Nesse horizonte, as reflexões de Grigolom contribuem para compreender o *slam* como um campo de disputa simbólica e de reexistência, no qual sujeitos historicamente marginalizados assumem a palavra — ou o gesto — como território de autonomia, autoria e transformação social.

Diante do exposto, nota-se a potencialidade de propor a leitura e o trabalho pedagógico com o poema *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante*, da *slammer* no contexto do ensino, destacando o papel da literatura na construção de práticas educativas de enfrentamento ao preconceito linguístico, articuladas a perspectivas decoloniais. Tais práticas favorecem o diálogo entre saberes, o reconhecimento de identidades plurais e o enfrentamento das violências simbólicas produzidas por discursos hegemônicos.

Nesse sentido, a poesia de Negabi, a partir de uma abordagem interseccional — que reconhece o entrecruzamento das dimensões racial, social, linguística e cultural na constituição das identidades e experiências sociais, surdas ou não —, configura-se como um espaço de diálogo, expressão e visibilização de subjetividades marginalizadas, estimulando reflexões sobre língua, corpo, cultura e vivência surda.

Diante disso, Ana Claudia Balieiro Lodi (2005) resume a teoria de Bakhtin sobre forças centrípetas e centrífugas da língua e da linguagem, forças em permanente tensão, que atuam de maneira simultânea e contraditória.

As forças centrípetas correspondem aos movimentos de unificação e centralização linguística e cultural, responsáveis por consolidar uma “língua comum”, estabilizar sentidos e normatizar formas de expressão. Essas forças são, em geral, institucionalizadas e vinculadas a projetos sociopolíticos e ideológicos de poder, buscando reduzir a diversidade linguística e silenciar as variações sociais da língua em favor de um modelo hegemônico.

Em contrapartida, as forças centrífugas dizem respeito aos movimentos de desestabilização, diversidade e descentralização da linguagem. Elas se manifestam na pluralidade de vozes, línguas, dialetos e práticas discursivas que circulam nas diferentes esferas sociais, garantindo o dinamismo e a vitalidade da linguagem.

À luz desse referencial, a análise desenvolvida nessa tese evidencia que a poesia *slam* sinalizada, como a performance de Negabi, se insere no campo de tensão entre essas duas forças. Ao afirmar a Libras, o corpo e a visualidade como meios legítimos de produção poética, essa prática artística atua como força centrífuga, tensionando os processos históricos de centralização linguística que privilegiaram a oralidade e marginalizaram as línguas de sinais. Assim, a performance não apenas resiste às forças centrípetas da “língua comum”, mas reafirma o caráter dialógico, plural e heterogêneo da linguagem, contribuindo para a ampliação dos horizontes estéticos e discursivos e para o reconhecimento da surdez como diferença linguística e cultural, e não como déficit (Lodi, 2005). Para Bakhtin, é justamente o embate contínuo entre forças centrípetas e centrífugas que constitui a natureza dialógica da linguagem, impedindo sua fixação absoluta e permitindo que novas formas de expressão, sentidos e sujeitos emergem no espaço social (Lodi, 2005).

É nessa dialogicidade que emerge o gênero *slam* surdo multimodal. Trata-se de um gênero que nasce de tensões sociais historicamente constituídas e que, ao mesmo tempo, atua para produzir novas tensões e subversões, deslocando sentidos, corpos e modos de enunciação no espaço artístico e político.

Além do que já foi exposto, a arte de Negabi apresenta potencial para ser inserida no contexto escolar como instrumento de enfrentamento. No campo educacional, essa proposta exige uma pedagogia decolonial, comprometida com a transformação das práticas pedagógicas e com o reconhecimento da legitimidade epistemológica dos saberes afro-brasileiros.

Conforme destaca Gomes (2021), é urgente decolonizar os currículos, as práticas docentes e os modos de avaliação, deslocando o olhar sobre a diferença de um lugar de ameaça para um lugar de potência e aprendizado mútuo. Essa perspectiva dialoga com o que Bhabha (1998) denomina de “entre-lugar da cultura”, entendido como um espaço de negociação, hibridismo e produção de novas formas de identidade, pertencimento e resistência.

Nessa perspectiva, a colonialidade do poder é compreendida como um processo contínuo e estrutural, constituído no interior do sistema moderno/colonial, capitalista, eurocêntrico e de alcance mundial. Tal processo se consolida a partir da construção da ideia de raça, concebida como uma categoria biológica imaginária e legitimada por discursos científicos, utilizada para naturalizar a inferiorização dos povos colonizados e sustentar relações de dominação social. Mesmo após os

processos formais de descolonização, essa lógica permanece operando como mecanismo de manutenção das hierarquias de poder (Quijano, 2005).

A literatura assume, nesse contexto, um papel pedagógico fundamental ao promover escuta, empatia e reconhecimento da alteridade. A inserção, na escola, de produções como *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante* abre espaço para a valorização de saberes historicamente invisibilizados, ao articular negritude, surdez e espiritualidade afro-brasileira como formas legítimas de produção de conhecimento e resistência. Como propõe Rufino (2019), trata-se de uma travessia entre mundos e saberes, em que corpo, ancestralidade e linguagem se tornam territórios de potência.

A poesia negra surda, nesse sentido, configura-se como espaço de afirmação identitária e emancipação, possibilitando pensar a escola como lugar de ruptura e ressignificação de narrativas. Conforme Gomes (2021), educar para a diversidade implica descolonizar o olhar e reconhecer epistemologias negras, indígenas e surdas como fontes legítimas de conhecimento.

O trabalho pedagógico com a poesia em Libras amplia o conceito de letramento ao integrar visualidade, corpo e experiência sensorial como formas de leitura do mundo, rompendo com modelos ouvinte-centrados (Ferreira; Eugênio, 2018). Assim, práticas como o *slam* surdo podem ser incorporadas à escola como experiências estéticas e formativas que valorizam o corpo como território de enunciação, resistência e produção de sentido.

Nesse processo, o diálogo intercultural torna-se central, pois, como afirma Bhabha (1998), é no encontro entre culturas que emergem novos significados. Trabalhar o poema de Negabi em sala de aula, portanto, não é apenas ensinar um texto poético, mas criar condições para o encontro entre mundos e para a ampliação dos horizontes éticos e epistemológicos da educação.

A inserção, em sala de aula, de produções artísticas que tematizam a cultura surda, a negritude e as dimensões presentes em *A minha luta é pela mulher negra, surda, militante* contribui para a construção de um currículo mais plural, ético e representativo. Nesse contexto, a educação revela-se como espaço de disputa entre projetos hegemônicos e práticas emancipatórias, podendo assumir um papel libertador quando promove a reflexão crítica e a inclusão de vozes historicamente silenciadas (Freire, 1996).

Sob a perspectiva da interseccionalidade, práticas pedagógicas decoloniais e inclusivas devem reconhecer e valorizar epistemologias negras, femininas e surdas,

enfrentando estruturas que sustentam o racismo, o sexismo e o capacitismo (Akotirene, 2019; Carneiro, 2005). Assim, a escola passa a configurar-se como espaço de escuta, enunciação e reconhecimento da diferença como potência.

Desse modo, a leitura do poema de Negabi propõe uma prática educativa crítica, orientada à emancipação dos sujeitos e à desconstrução de narrativas hegemônicas. O trabalho com o *slam* em contextos educativos contribui não apenas para o ensino de literatura e línguas, mas para a formação de uma escola mais humana, democrática e plural, que valoriza o corpo, a voz e as identidades historicamente marginalizadas, promovendo respeito, empatia e justiça social.

A partir de uma perspectiva decolonial, a poesia de Negabi tensiona os padrões linguísticos, estéticos e epistemológicos impostos pela colonialidade, ao afirmar a Libras, a cultura surda e as identidades negras surdas como legítimas produtoras de conhecimento e arte. Ao narrar suas dores, violências e resistências, a poeta decoloniza a linguagem e o corpo, reinscrevendo-os como territórios de memória, luta e afirmação. Nesse sentido, o *slam* surdo se configura como uma estratégia de ativismo, na qual a performance poética atua como ferramenta de denúncia, conscientização e mobilização política.

O acesso ampliado às produções artísticas surdas, possibilitado pelas mídias digitais e pelos videorregistros, contribui para a circulação dessas narrativas e para o fortalecimento das redes de resistência e pertencimento. As “raízes” simbólicas da árvore/Negabi, firmes e profundas, continuam a se expandir, gerando novas vozes, novos corpos e novas poéticas no cenário cultural contemporâneo. Assim, a poesia *slam* em Libras não apenas representa a experiência da mulher negra surda, mas também inaugura caminhos para a construção de uma sociedade mais plural, dialógica e comprometida com a justiça social e epistemológica.

Desse modo, ao compreender a produção do *slam* surdo como gênero multimodal, torna-se indispensável refletir sobre sua inserção efetiva nos contextos educacionais de estudantes surdos. Mais do que um recurso artístico, essa prática se configura como ação linguística, cultural e política que potencializa os modos de ensinar, aprender e significar o mundo a partir de perspectivas historicamente marginalizadas. Nesse horizonte, não se trata de encerrar a discussão, mas de afirmar o *slam* surdo como um gênero multimodal e decolonial que tensiona hierarquias linguísticas e epistemológicas no currículo, abrindo caminhos para a construção de uma educação crítica, inclusiva e socialmente transformadora.

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Bruno F. **SLAM**: poesia contemporânea em línguas de sinais e sua influência na sociedade. Revista Espaço, INES, n. 53, jan./jun., 2020. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/download/1579/1570/4647>. Acesso em: jul. 2024.
- ABRAHÃO, Bruno F.; PEREIRA, Danielle C. M. O direito do surdo à literatura: por uma educação literária multimodal. **Linguagem em (Re)vista**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.filologia.org.br/linguagememrevista/20/09.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2025.
- ABREU, Márcia Azevedo de. **Cordel Português / Folhetos Nordestinos**: confrontos - um estudo histórico comparativo. Tese. UNICAMP, 1993. Disponível em <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/65335>
- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 15 jan. 2008.
- ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009a.
- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AFONSO, Lucas. **Fanpage Slam Resistência no Facebook**. São Paulo, 21 dez. [2016]. Vídeo. Disponível em: <https://www.facebook.com/slamresistencia/videos/1212769128805804/>. Acesso em: 28 maio 2025.
- AGUIAR, André Effgen de. Pedagogia decolonial em interface com os estudos do letramento: decolonizando monumentos históricos. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 63, n. 3, p. 526-544, set. 2024. DOI: 10.1590/01031813v63320248670492. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tla/a/5hWM7tv3Xgc3Np3RTGrWCpc/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- AKIRA, Mario. Filme paranaense “Mãos Rapper” é destaque em festival de cinema. **Bem Paraná**, 14 set. 2025. Disponível em: <https://www.bemparana.com.br/cultura/filme-paranaense-maos-rapper-e-destaque-em-festival-de-cinema>. Acesso em: 22 dez 2025.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALMEIDA, Clara. Literatura indígena brasileira: origens, desenvolvimento e importância. **MultiRio**, 3 jul. 2019. Disponível em: <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/15026-literatura-indigena-brasileira-origens,-desenvolvimento-e-importancia>. Acesso em: 7 mai. 2025.

ALMEIDA, W. G. Ouvintismo e adoecimento: violência simbólica na saúde mental de pessoas surdas. **Interference: A Journal of Audio Culture**, v. 11, n. 2, p. 5182–5205, 2025. DOI: 10.36557/2009-3578.2025v11n2p5182-5205. Disponível em: <https://interferencejournal.emnuvens.com.br/revista/article/view/376/366>. Acesso em: 03 jan. 2026.

ALVES, Camila Kelly. **Slam poesia**: experimentações poéticas e políticas na cidade de Curitiba. 2024. Dissertação (Mestrado em Antropologia e Arqueologia) — Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/89434>. Acesso em: 22 fev 2025.

AMÂNCIO, Cardes Monção. **Videopoesia**: análise, conceito e produção. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/190228630/Videopoesia-Analise-conceito-e-producao-Cardes-Moncao-Amancio-CEFET-MG>. Acesso em: 8 jun. 2025.

AMANCIO, Vitória Cristina. **Fragmentos poéticos**: tradução comentada da poesia surda preta. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras-Libras) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/248964>. Acesso em: 18 out. 2025.

AMANCIO, Vitória Cristina. **Surda Preta** – tradução da poesia em Libras para Português. YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7IWpJ5ooSPM>. Acesso em: 24 ago. 2025.

AMANCIO, Vitória Cristina. **Fragmentos poéticos**: tradução comentada da poesia surda preta. 91 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras-Libras) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 27 jun. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/248964>. Acesso em: 24 ago. 2025.

AMARO, Sônia; GOULARTI FILHO, Alcides. Movimento negro no Brasil: em busca da igualdade social. In: **ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA SOCIAL** – ANPUH-SC, 16., 2022, Criciúma, SC. Anais... [s.l.]: ANPUH-SC, 2022. p. 1-17. Disponível em: https://www.encontro2022.sc.anpuh.org/resources/anais/16/anpuh-sc-eeh2022/1658063768_ARQUIVO_2ea7f5e5b36414d80c69711516e997a8.pdf. Acesso em: 21 jun. 2025.

ÂNGELO, Assis. As origens do cordel. In: _____. **Presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo**. São Paulo: IBRASA, 1996.

ANTOLOGIA LIBRAS. As mãos dos surdos, Rosani Suzin. **Antologia Libras**, 19 out. 2016. Disponível em: <https://antologiaslibras.wordpress.com/2016/10/19/as-maos-dos-surdos-2/>. Acesso em: 18 mai. 2025.

ANTOLOGIA DA POÉTICA EM LÍNGUA DE SINAIS BRASILEIRA. MACHADO, Fernanda de Araújo (coord.). Antologia Poética em Libras – Universidade Federal de Santa Catarina, 2017. Disponível em: <https://antologia.libras.ufsc.br/avea-letraslibras/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

ARANTES, Mariana Oliveira. **Canto em marcha**: música folk e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960). 2014. 253 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/35e13c76-8075-4715-b74e-e0c45a080c95/content>. Acesso em: 19 dez. 2024.

ARAÚJO, Danielle Reis; NASCIMENTO, João Paulo da Silva. *Slam* surdo: expressão contemporânea da literatura brasileira?. **E-Scrita**: Revista do curso de Letras da Uniabeu, Nilópolis, v. 12, janeiro-junho 2021. Disponível em: revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/4131/pdf. Acesso em: jun. 2023.

ARAUJO, Luís Otávio. **Uma poética entre a tradição e a contemporaneidade** - navegando pelas águas da Spoken Word Poetry. Mosaico. São José do Rio Preto, v. 18, n. 1, p. 220–144, 2019.

ARAÚJO, Wanderlina Maria de Souza; SOUZA JÚNIOR, Fábio Vieira de; PEREIRA, Vinicius Carvalho. *Slam* surdo: análise das dimensões política e poética na performance “O mudinho”, de Edinho Santos. **Texto Poético**, v. 16, n. 31, p. 6–25, jun./set. 2020. DOI: 10.25094/rtp.2020n31a706. ISSN 1808-5385. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/706>. Acesso em: 04 jun. 2025.

ARAÚJO, Wanderlina Maria de Souza; SOUZA JÚNIOR, Fábio Vieira de; PEREIRA, Vinicius Carvalho. **O corpo poético em slams surdos**: análise de uma performance de Gabriela Grigolom da Silva. 2021. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/Raido/article/view/14556/8372>>. Acesso em: 09 ago. 2024.

ARRUDA, Jane Marcia Madureira. Baobás e Gameleiras: símbolos majestosos africanos e afrobrasileiros. In: COQUEIRO, Edna Aparecida; REINEHR, Melissa; SILVA, Adegmar J. (org.). **Caderno pedagógico: Oralidades Afroparanaenses**. Curitiba: Editora Humaitá/SEED-PR, 2018. p. 28-45,

ARTE & LIBRAS CÍ. **ArteLibras** – Libras, Língua de Sinais, inclusão e acessibilidade para surdos. s.l.: Arte & Libras Cí, s.d. Disponível em: <https://www.artelibras.com.br/>. Acesso em: 06 jun. 2025.

ARTE EM REDE. **Artistas surdes**: conhecendo produções e repertórios [Vídeo]. YouTube, 2021. Disponível em: https://youtu.be/QIQXA_RYGOG. Acesso em: 01 mar. 2025.

ARTE FORA DO MUSEU. Odrus. **Arte Fora do Museu**, São Paulo, s.d. Disponível em: <https://arteforadomuseu.com.br/artistas/odrus/>. Acesso em: 1 jul. 2025.

ASSIS, Dayane N. Conceição de. **Interseccionalidades**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019. Livro digital. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/bitstream/capes/554207/2/eBook%20-%20Interseccionalidades.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2026.

AZMINA. O que é “dororidade”? Conceito feminista trata das dores que unem as mulheres negras para além do machismo. **Projeto Colabora**, 5 jul. 2022. Atualizada em 30 nov. 2023. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods5/o-que-e-dororidade/>. Acesso em: 29 out. 2025.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática; UNESCO, 1982.

BÁEZ, Fernando. **A História da Destruição Cultural da América Latina**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M.M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**; organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, M. M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução: Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BAKHTIN, M. M. **Problema na Poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BARBOSA, David. Flup reúne 16 artistas LGBTQIA+ em batalhas de poesia falada. O Globo, Rio de Janeiro, 30 out. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/flup-reune-16-artistas-lgbtqia-em-batalhas-de-poesia-falada-24720945>. Acesso em: 13 mar. 2025.

BARBOSA, Regina Carla de Jesus; CHESINI, Cláudia; ARAÚJO, Gilvan Charles Cerqueira de. Colonialidade de decolonialidade: uma reflexão a partir do olhar pedagógico-educacional. **ARACÊ**, [S. l.], v. 7, n. 4, p. 16522–16544, 2025. Disponível em: <https://periodicos.newsciencepubl.com/arace/article/view/4282>. Acesso em: 17 mar. 2026.

BARBOZA, Edcarla Melissa; ANDRADE, Cleyton Sidney de. O cordel brasileiro como alteridade: da marginalização a uma poética universal. **REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS**, [S. l.], v. 2, n. 32, p. 360–381, 2022. DOI: 10.61389/revell.v2i32.7130. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/REV/article/view/7130>. Acesso em: 6 jun. 2025.

Bardin, Laurence (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil) **Análise de conteúdo** / Laurence Bardin; tradução Luís Antero Reto, Augusto Pinheiro. -- São Paulo: Edições 70, 2016. 3ª reimp. da 1ª edição de 2016.

BARZOTTO, L. A. **A tradição oral ameríndia em uma tessitura literária intersemiótica**. Boitatá, v. 1, n. 2, p. 20–34, 2006. DOI: <https://doi.org/10.5433/boitata.2006v1.e30693>. Acesso em: 4 fev. 2025.

BASTOS, Pérola Cunha; LIMA, Lícia Maria Barbosa de. A batalha de mulheres na produção de poesia oral 'SLAM'. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 39, n. 2, p. 79–90, 2024. DOI: 10.47250/forident.v39n2.p79-90. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/v39n2p79>. Acesso em: 21 abr. 2025.

BELMIRO, Célia Abicalil. Letramento visual e leitura de imagens: conceito e implicações para práticas educativas. . **Glossário Ceale**. (s.d.). Disponível em: <https://ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/letramento-visual>. Acesso em: 01 mai. 2025

- BENITES, Sandra. **Viver na língua guarani nhandewa (mulher falando)**. 2018. 127 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf;jsessionId=1TkIZslcfal0thh7SWyUGMO4.sucupira-215?cid=1>. Acesso em: 18 ago. 2025.
- BERTHIER, F. (2006). Les sourdes-muets avant et depuis l'abbé de l'Épée. In H. Lane, & F. Philip (Eds.), **The deaf experience: Classics in language and education** (1a ed., p. 161-203). Harvard University Press.
- BORTOLOZZO, Gabriela; ROSANELI, Alessandro Filla. Arte, protesto e sociabilização na praça: revelando práticas do poetry *slam* no espaço público curitibano. **Caminhos de Geografia**, Uberlândia, v. 23, n. 88, p. 205–219, ago. 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/59556>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2021.
- BRAIT, Beth (org). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo : Contexto, 2006.
- BRAIT, Beth. Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 43–66, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/16568/12909>. Acesso em: 30 jan. 2025.
- BRASIL. Base Nacional Comum Curricular: Educação Infantil e Ensino Fundamental. Brasília: **Ministério da Educação**, 2018. Disponível em: https://www.gov.br/mec/pt-br/escola-em-tempo-integral/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal.pdf. Acesso em: 13 nov. 2025.
- BRASIL ESCOLA. **Brasil Escola**: conteúdo educacional e material de estudo. [S. l.]: Brasil Escola, s.d. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/>. Acesso em: 06 jun. 2025.
- BRASILEIRO, O. J.; SILVEIRA, R. da C.; NAU LITERÁRIA, C. E. Literatura e oralidade no cordel: identidade e memória cultural nordestina. **Nau Literária**, v. 9, n. 2, 2013. DOI: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.43381>. Acesso em: 4 jul. 2025.
- BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia Britannica. Gallaudet University. **Encyclopædia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Gallaudet-University>. Acesso em: 04 out. 2024.
- BRITO, Ires dos Anjos. **Corporalidades**: performances artísticas e intelectuais de quem faz do corpo poesia. 2025. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/42360>. Acesso em: 18 out. 2025.
- BRITO, Ires dos Anjos; MEDEIROS, Jonatas Rodrigues; BENTO, Nanci Araújo; RODRIGUES, Nayara. Que corpo é esse? Literatura negra surda, interseccionalidades e violências. **ODEERE: Revista Internacional de Relações Étnicas**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 209–

232, 2021. DOI: 10.22481/odeere.v6i01.8533. Disponível em:
<https://periodicos2.uesb.br/odeere/article/view/8533>. Acesso em: 7 jan. 2026.

BRIZOLA, Ana C. A. LOURENSO, Bruna. **Mulheres nos *Slam's***: de musas a poetas. *Revista Sociologias Plurais*, v. 6, n. 1, p. 183-202, jan. 2020. Disponível em:
<https://revistas.ufpr.br/sciplr/article/view/71456>

BRUNVAND, Jan Harold. *Folklore: A Study and Research Guide*. In: DORSON, Richard M. (Ed.). **Folklore and Folklife: An Introduction**. Chicago: University of Chicago Press, 1982. p. 127–142.

BRUNVAND, Jan Harold. **The Study of American Folklore: An Introduction**. New York: W. W. Norton, 1968.

CALLOW, Jon. **Reading the visual**: An introduction. In: *Image matters: Visual texts in the classroom*. New South Wales: Primary English Teaching Association (PETA), 1999. p. 1–13.

CALLOW, Jon. **Literacy and the visual**: Broadening our vision. *English Teaching: Practice and Critique*, New Zealand, v. 4, n. 1, p. 6–19, 2005.

CAMÕES, Cristiane de Sena. **Narrativas produzidas por crianças na educação infantil a partir de uma análise documental da Base Nacional Comum Curricular para a educação infantil**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Tocantins, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Nacional, TO, 2023. Disponível em:
 Repositório da UFT. Acesso em: 18 jul. 2025.

CAMPELLO (2007). **Estudos Surdos II** / Ronice Müller de Quadros e Gladis Perlin (organizadoras). – Petrópolis, RJ : Arara Azul, 2007. 267. (Série Pesquisas) ISBN 978-85-89002-21-9 1. Surdos – Meios de comunicação. 2. Surdos – Educação. 3. Língua de sinais. I. Quadros, Ronice Müller de & Perlin, Gladis. II. Série.

CAMPOS, Klícia de Araújo. **Um estudo de narrativa literária: uma proposta de Cordel das Mãos Surdas na criação, adaptação e tradução de literatura de cordel em Libras**. 2025. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/264990>. Acesso em: 07 mar. 2026.

CAMPOS, Y. D. S. de. O patrimônio cultural e o protagonismo indígena na Constituinte de 1987/88. Entrevista com Ailton Krenak. **Horizontes Antropológicos**, v. 24, n. 51, p. 371–389, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832018000200014>. Acesso em: 4 jun. 2025.

CANAL ABERTO. *Slam* SP faz 15 anos e recebe mais de 40 poetas. **Canal Aberto**, 2023. Disponível em: <https://canalaberto.com.br/index.php?r=clientes/slam-sp-faz-15-anos-e-recebe-mais-de-40-poetas>. Acesso em: 16 fev. 2025.

CAPOVILLA, Fernando Cesar; RAPHAEL, Walkiria Duarte. **Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngue**, Língua de Sinais Brasileira LIBRAS. Vol. II: Sinais de M a Z. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2001.

CARAVANA Étnico-cultural apresenta programação artística contra o racismo. **Muralzinho de Ideias**, 18 nov. 2023. Disponível em:

<https://muralzinhodeideias.com.br/programese/caravana-etnico-cultural-apresenta-programacao-artistica-contr-o-racismo/>. Acesso em: dez. 2025

CARMO, Edinho. **Poesia Negro surdo**. YouTube, 17 de novembro de 2017. Duração: 2min36s. Disponível em: https://youtube.com/watch?v=_iPayPxh-h8&t=2s. Acesso em: 04 jun. 2023.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, Luiz Claudio da Costa. Da medicalização à “linguistização” da surdez. **Espaço: Informativo Técnico-Científico do INES**, Rio de Janeiro, n. 35, p. 24-30, jan./jun. 2011.

CARVALHO, Tatiane Valéria Rogério de. **A identidade do Movimento Hip-Hop curitibano a partir da análise do discurso de letras de música de Rap**. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/26304>. Acesso em: 13 ago. 2025.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Global, 2012.

CASTILHO, Leo. **Slam Cúir | A voz do meu corpo** [vídeo]. YouTube, 4 ago. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/VUu9u2w2U3E>. Acesso em: 1 fev. 2025.

CATTANI, Mauro S. D.; BASSALO, J. M. F. **César Lattes, a descoberta do méson π e o Prêmio Nobel de Física de 1950**. São Paulo: Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IFUSP), s.d. Disponível em: https://portal.if.usp.br/memoria/sites/portal.if.usp.br.ifusp/files/Mauro_Cattani_TextoCesarLattes.pdf. Acesso em: 18 jan. 2026.

CENTRO CULTURAL HUMAITA. Centro de Estudo e Pesquisa da Arte e Cultura Afrobrasileira. Centro Cultural Humaita [site]. Curitiba, [s.d.]. Disponível em: <https://informativocentroculturalhumaita.wordpress.com/centroculturalhumaita/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

CHAVES, Adriana Di Donato & Alves, Edneia de Oliveira (2024). **Práticas pré-leitoras e o letramento visual com crianças surdas: trabalhando com as instituições museológicas**. Revista Brasileira De Alfabetização, (22). <https://doi.org/10.47249/rba2024932>. Disponível em: <https://revistaabalf.com.br/index.html/index.php/rabalf/article/view/932>

CHAVES, Paula Nunes; NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. O movimento queer: pluralização de corpos, gêneros e sexualidades na educação. **Anais do 6º Congresso Internacional de Educação e Contemporaneidade (CONICE)**, Salvador, 2015. Disponível em: <http://congressos.cbce.org.br/index.php/conbrace2015/6conice/paper/viewFile/7225/3649>. Acesso em: 1 mai. 2025.

CIDADÃO CULTURA. Movimento da contracultura hippie e a geração Beatnik. **Cidadão Cultura**, s.d. Disponível em: <https://www.cidadaocultura.com.br/movimento-da-contracultura-hippie-e-a-geracao-beatnik/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

CLASTRES, P. **Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COELHO, Ana Lucia Mathias Fernandes. Narrativas de vida das Marias: vividas, sofridas e não reconhecidas. In: COQUEIRO, Edna Aparecida; REINEHR, Melissa; SILVA, Adegmar J. (org.). **Caderno pedagógico: Oralidades Afroparanaenses**. Curitiba: Editora Humaitá/SEED-PR, 2018. p. 91–93.

COELHO, Rogério Meira. **A palavração**: atos político-perfomáticos no Coletivo Sarau de Periferia e Poetry *Slam* Clube da Luta. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-ARTH6W>. Acesso em: 28 jun. 2025.

COELHO, Rogério Meira. **As afrografias e suas ressonâncias nas performances de poesia falada no slam**. 2023. 149 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/65959/4/Rog%C3%A9rioCoelhoteserevisfinal140324pdfa.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2025.

COELHO, Teresa Sofia Nobre dos Santos. **Cante Alentejano**, um lugar textual: contributos para o estudo de sentidos e materialidades literárias. 2020. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Évora, Évora, 2020. Disponível em: https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/27837/1/Doutoramento-Literatura-Teresa_Sofia_Nobre_dos_Santos_Coelho-Cante_alentejano....pdf. Acesso em: 2025.

CONRAD, David C. **Griots and Griottes**: Masters of Words and Music. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

CONSERVA, Kátia; VIVEIROS, Denise Penha; BEZERRA, Marta. As poesias da cultura surda e as contribuições do *Slam* do Corpo para os surdos. In: ANPOLL – **Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística**. Atas do Congresso, v. 26, ano 45, n.º 4, p. 111-125, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/actas/article/view/61336>. Acesso em: 13 mar. 2025.

CORREIA, Hércules Tolêdo. **Letramento literário**: concepções e práticas. Coordenadora Márcia Ambrósio – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023. Livro em PDF ISBN 978-65-5939-707-5 DOI 10.31560/pimentacultural/2023.97075. Acesso em: 6 jul. 2024.

CORREIO BRAZILIENSE. Arte urbana de Odrus reflete sobre pessoas com deficiência. Diversão e Arte, Brasília, 26 jun. 2024. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/diversao-e-arte/2024/06/6885963-arte-urbana-de-odrus-reflete-sobre-pessoas-com-deficiencia.html>. Acesso em: 1 jun. 2025.

COSSON, R. **Círculos de leitura e letramento literário**. São Paulo: Contexto, 2014.

COSSON, R. **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2006.

COSTA, Antônio Mateus Pontes. Pedagogia decolonial e arte educação: transgressões e enfrentamento da LGBTfobia na educação. Orientador: Alexandre Adalberto Pereira. 2021. 134 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Departamento de Pós-Graduação, Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2021.

COSTA, Edivaldo da Silva; BEZERRA, Erich Teles; NASCIMENTO, Leoni Ramos Souza. Etnoterminologia de etnias das línguas de sinais das terras indígenas brasileiras. **LIAMES: Línguas Indígenas Americanas**, Campinas, SP, v. 22, n. 00, p. e022006, 2022. DOI:

10.20396/liames.v22i00.8668367. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/liames/article/view/8668367>. Acesso em: 1 dez. 2025.

COSTA, Edivaldo da Silva; NASCIMENTO, Leoni Ramos Souza; PRATES, Magno Prado Gama. KARAI JE'EHA JAKWARAHÃ! (COMUNIQUE-SE BEM!): um estudo sobre as línguas de sinais das terras indígenas. **Revista Humanidades & Inovação**, Palmas, v. 8, n. 37, 2021. Disponível em:

<https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/2891>. Acesso em: 18 ago. 2025.

CRISTIANO, Almir. **Os cinco parâmetros da Libras**: configuração de mão, ponto de articulação, movimento, orientação e expressão facial/corporal. Libras.com.br, 26 ago. 2018. Disponível em: <https://www.libras.com.br/os-cinco-parametros-da-libras>. Acesso em: 10 jan. 2025

CRUZ, Samilly Helena Moreira da; ALVES, Cristiane de Mesquita. '**Slam**', uma forma de expressão da poesia de (re)existência das escritoras brasileiras surdas: Gabriela Grigolom e Catharine Moreira. eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics, [S. l.], n. 25, p. 59–74, 2025. DOI: 10.21747/21828954/ely25a4. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/542>. Acesso em: 12 dez. 2025.

CULTURA SURDA. Fernanda Machado: artista plástica, atriz e poetisa surda brasileira. **Cultura Surda**, 12 dez. 2011. Disponível em: <https://culturasurda.net/2011/12/12/fernanda-machado/>. Acesso em: 01 mar. 2025.

CULTURA SURDA. Cia. Arte e Silêncio. São Paulo: **CulturaSurda.net**, 12 dez. 2011. Disponível em: <https://culturasurda.net/2011/12/12/cia-arte-e-silencio/>. Acesso em: 5 jun. 2025.

DALLA VALLE, P. R.; FERREIRA, J. L. Análise de conteúdo na perspectiva de Bardin: método e técnicas. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 41, 2025. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/hhywJFvh7ysP5rGPn3QRFWf/?lang=pt>. Acesso em: 27 nov. 2025.

D'ALVA, Roberta Estrela. *Slam*: voz de levante. Revista Rebento, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 267–280, 2019. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/360>. Acesso em: 20 set. 2024.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Um microfone na mão e uma ideia na cabeça**— o *poetry slam* entra em cena. Synergies Brésil n° 9 - 2011 p. 119-126.

D'ALVA, Roberta Estrela. Vozes em levante: o *slam* como acontecimento cultural. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 49, p. 15–37, maio–ago. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/52606>. Acesso em: 20 jan. 2025.

D'ANDREA, T. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos estud CEBRAP** [Internet]. 2020.Jan;39(1):19–36. Available from: <https://doi.org/10.25091/S01013300202000010005>.

DANTAS, Lucimar Américo. **Poetry slam**: uma experiência com a linguagem poética e seus vínculos com a cultura e a vida. 2019. 271 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. DOI: 10.14393/ufu.di.2019.610

DE PAULA, Leandro Raphael Nascimento; MARQUES, Jane. **Arte indígena contemporânea**: apontamentos para uma perspectiva não eurocêntrica da história da arte no Brasil. *ARS*, São Paulo, v. 22, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.183725>. Acesso em: 25 ago. 2025.

DESIDERIO, Themis Farias; JARDIM, Alex Fabiano Correia. Poesia *slam* surda: uma literatura de resistência. In: **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, ed. 56, p. 127- 144, jul-dez 2021. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revistaespaco/article/view/1663/1630>. Acesso em 08 ago. 2025

DESTRI, A.; MARCHEZAN, R. Análise dialógica do discurso: uma revisão sistemática integrativa. **Revista da ABRALIN**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 1–25, 2021. DOI: 10.25189/rabralin.v20i2.1853. Disponível em: <https://revista.abralin.org/index.php/abralin/article/view/1853>. Acesso em: 26 dez. 2025.

DIAGNE, S. B. (2019). **African Art as Philosophy**: Senghor, Bergson and the Idea of Negritude. Seagull Books.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Projeto que mistura rap e cordel se transforma em oficina na rede estadual. **Diário de Pernambuco**, 17 out. 2016. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2016/10/projeto-que-mistura-rap-e-cordel-se-transforma-em-oficina-na-rede-esta.html>. Acesso em: 14 ago. 2025.

DOLZ, Joaquim; LIMA, Gustavo; ZANI, Juliana Bacan. Plurilinguismo e multimodalidade no ensino de poesia visual: análise de uma videoaula em Libras. **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, SC, v. 22, n. 1, p. 147–162, jan./abr. 2022. DOI: 10.1590/1982-4017-220110-10221. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ld/a/6VZDbnsxNw3VhR9BSLNVjPx/?format=pdf>. Acesso em: 13 out. 2025.

DOLZ, Joaquim; NOVERRAZ, Michèle; SCHNEUWLY, Bernard. Sequências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: DOLZ, Joaquim; SCHNEUWLY, Bernard. **Gêneros orais e escritos na escola**. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento da negritude**: uma breve reconstrução histórica. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 22, n. 62, p. 99–116, maio/ago. 2005. DOI: 10.1590/S0103-40142008000200008.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento negro brasileiro**: alguns apontamentos históricos. *Tempo*, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100–122, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 ago. 2025.

DORSON, Richard M. (Ed.). *Folklore and Folklife: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

DUMANI, Juliano; PRATES, Cristina. A poesia *slam* como letramento de reexistência. **Revista Philologus**: Revista de Estudos Filológicos e Linguísticos, Rio de Janeiro, v. 27, n.

81 Supl., p. 27, 29 dez. 2021. Disponível em:

<https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/887/1179>. Acesso em: 16 jul. 2024.

DUMANI, Juliano; PRATES, Cristina. A afro-brasilidade em sala de aula: gpor uma educação antirracista. **Revista Philologus**. Ano 26, n. 78 Supl., p.34-51, Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2020. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/rph/ANO26/78supl/01.pdf>.

DUNAWAY, David K. **Folk music, política e o impulso de cantar**. Tradução: Ricardo Santhiago. Redalyc, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4459/445944368014.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2025.

DUNDES, Alan. **The devolutionary premise in folklore theory**. Journal of the Folklore Institute, Bloomington, v. 6, n. 1, p. 5–19, 1969.

DUNDES, Alan. **Interpreting Folklore**. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

DUNDES, Alan. **The Study of Folklore**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1965.

DYBAX, Vanessa Cristina. Quilombos no Paraná: identidade viva da presença negra. In: COQUEIRO, Edna Aparecida; REINEHR, Melissa; SILVA, Adegmar J. (org.). **Caderno pedagógico: Oralidades Afroparanaenses**. Curitiba: Editora Humaitá/SEED-PR, 2018. p. 80–89.

EDITORA ARARA AZUL. **Estudos Surdos I – Parte A e B**. São Paulo: Editora Arara Azul, 2023. Disponível em: <https://editora-arara-azul.com.br/wp-content/uploads/2023/07/EstudosSurdosI-ParteAeB-mesclado-miolo.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2025.

EIJI, Hugo. A arte surda de Bruno Vital e as anomalias cotidianas. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 46, p. 251–262, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1290/1257>. Acesso em: jul. 2025.

EIJI, Hugo. Arte surda. In: INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Mediações acessíveis: ciclos de encontros sobre acessibilidade em espaços de educação e cultura**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2018. p. 19–22. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/388020162/Publicacao-Mediacoes-Acessiveis>. Acesso em: jul. 2025

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Ideias Religiosas**. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Negritude. [s.d.]. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Negritude>. Acesso em: 28 maio 2025.

ERERDAS. A construção identitária em uma sociedade racista, ouvintista e machista [vídeo]. YouTube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HiNsRiG2TUw&t=442s>. Acesso em: 12 out. 2025.

FÁBULAS DE ESOP _ LITERATURA SURDA. Elana VZ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BnteMeA4R0M>. Acesso em: 30 mai. 2025.

FARHAT, Theodoro Casalotti; GONÇALVES-SEGUNDO, Paulo Roberto. Análise multimodal: noções e procedimentos fundamentais. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 61, n. 2, p. 435–454, 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8666675>. Acesso em: 23 nov. 2025.

FAM DE TODOS. Cinema surdo é destaque no FAM 2025 com Mãos Rapper. 11 set. 2025. Disponível em: <https://www.famdetodos.com.br/noticias/1542/Cinema-surdo-e-destaque-no-FAM-2025-com-Maos-Rapper?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 dez. 2025.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21–26, jan./mar. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/9217/636>. Acesso em: 22 jan. 2026.

FASSINA, Andréa. SÓ NOTÍCIA BOA. Grafiteiro surdo representa Brasil na França e ensina festival. **Só Notícia Boa**, 1 jul. 2017. Disponível em: <https://www.sonoticiaboa.com.br/2017/07/01/grafiteiro-surdo-representa-brasil-franca-ensina-festival>. Acesso em: 18 mai. 2025

FELIX, Natália. Barreto.; OLIVEIRA, Talita de; ALMEIDA, Fabio Sampaio de; GIORGI, Maria Cristina. O gênero poetry *slam*: reexistência e construção da identidade negra como um grito das vozes do sul. **Revista da Anpoll**, v. 51, n. 2, p. 208–217, 2020. DOI: 10.18309/anp.v51i2.1392. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1392>. Acesso em: 6 jun. 2025.

FERNANDES, Sueli; MEDEIROS, Jonatas Rodrigues. Libras e Arte: manifestações verbovisuais de artefatos culturais da comunidade surda. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, v. 54, jul.–dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1624>. Acesso em: 13 mar. 2025.

FERNANDEZ, Raffaella. Comunhão decolonial no *slam* de mulheres latino-americanas. **Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais**, v. 3, p. 90–107, dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.34913/journals/lingualugar.2021.e714>. Disponível em: <https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/article/view/714>. Acesso em: 22 nov. 2025.

FERRARA, Jéssica Antunes. Performance e política no Poetry *Slam*: um olhar feminista-decolonial. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 28, p. 217-241, dez. 2020. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.i28p217-241. Disponível em: <https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/170712>. Acesso em: 26 out. 2025.

FERREIRA. Aparecida de Jesus. **Identidades sociais de raça em estudos da linguagem: com atividades reflexivas**. Editora Uiclap, 2023.

FERREIRA, P. L. A.; EUGÊNIO, B. **A escolarização na escola de educação básica: narrativas de negros surdos**. Pesquisa em Foco, v. 23, n. 2, p. 153–176, jul./dez. 2018.

FERREIRA. Aparecida de Jesus. **Letramento racial crítico: através de narrativas autobiográficas: com atividades reflexivas**. Editora Estúdio Texto, 2015.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. Teoria racial crítica e letramento racial crítico: narrativas e contranarrativas de identidade racial de professores de línguas. **Revista da ABPN**, São Paulo, v. 14, n. 6, p. 236-263, 2014. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/141>. Acesso em 13 jul. 2025.

FERREIRA, G. L. A performance poética. **Repertório, Salvador**, n. 17, p. 136-142, 2011.

FERREIRA, Priscilla Leonnor Alencar; EUGÊNIO, Benedito. A escolarização na escola de educação básica: narrativas de negros surdos. **Pesquisa em Foco**, São Luís, v. 23, n. 2, p. 153–176, dez. 2018. Disponível em: https://www.ppg.revistas.uema.br/index.php/PESQUISA_EM_FOCO/article/view/1828/1383. Acesso em: 20 out. 2025.

FERREIRA, Priscilla Leonnor Alencar. in SANTOS, Rhaul de Lemos. **Negros/as surdos/as no ensino superior: mapeando cursos de graduação de Letras Libras**. 2019. Dissertação (Mestrado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação: Diversidade, Diferença e Desigualdade Social, Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/65810/R%20-%20D%20-%20RHAUL%20DE%20LEMONS%20SANTOS.pdf>. Acesso em: 03. ago, 2025.

FERREIRA, Priscilla Leonnor Alencar. **O ensino de relações étnico-raciais nos percursos de escolarização de negros surdos na educação básica**. 2018. Dissertação (Mestrado em Ensino) — Programa de Pós-Graduação em Ensino (PPGE), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, BA, 2018. Disponível em: <https://www2.uesb.br/ppg/ppgen/wp-content/uploads/2019/02/DISSERTA%C3%87%C3%83O-FINAL-PRISCILLA-LEONNOR.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2025.

FIGUEIREDO, Eurídice. Eliane Potiguara e Daniel Munduruku: por uma cosmovisão ameríndia. **Estudos de Literatura Brasileira**. Contemporânea, Brasília, n. 53, p. 291-304, jan.–abr. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40185312>. Acesso em: 26 jun. 2025.

FIGUEIREDO, Orlando. Sobre — Kuir: cultura e inspiração Cuir. Kuir – cultura e inspiração Cuir, s.d.. Disponível em: <https://kuirkuir.pt/sobre>. Acesso em: 4 ago. 2025.

FILGUEIRAS, Wesley Henrique Avemédio. **O gênero multimodal *slam* poético nas práticas letradas de ensino de Língua Portuguesa**. 2025. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2025.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FINNEGAN, Ruth. The how of literature. **Oral Tradition**, v. 20, n. 2, p. 164–187, 2005. Disponível em: <https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/20ii/Finnegan.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2025.

FINNEGAN, Ruth. **Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução de Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FLORES, Guilherme Gontijo. O diário de um retorno ao país natal de Aimé Césaire. **Escamandro** (blog), 11 fev. 2014. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2014/02/11/o-diario-de-um-retorno-ao-pais-natal-de-aime-cesaire-por-leo-goncalves>. Acesso em: jan. 2026.

FLUP DIGITAL 2020 | **PROGRAMAÇÃO NACIONAL - DIA 2**. Flup RJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/MRQjOaCbQjY>. Acesso em: 30 abr. 2025.

FÓRUM PERMANENTE. Leonardo Castilho. **Fórum Permanente**. Disponível em: <https://www.forumpermanente.org/convidados/leonardo-castilho>. s.d. Acesso em: 30 mai. 2025.

FREIRE, Paulo. **A escola**. [S.l.]: [s.n.], 1989. Poema. Disponível em: <https://acervo.paulofreire.org/handle/7891/90112>. Acesso em: 12 out. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 58. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

FREITAS, Daniela S.; PEREGRINO, Miriane; PATROCÍNIO, Paulo R. T. do. Dossiê poetry *slam*: produção, circulação e recepção – Parte 1. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 49, mai./ago. 2022.

FREITAS, Daniela Silva de; SILVA, Maria Eduarda Faraco Avila e. Performances de poesia na página e no palco: reflexões a partir do *slam*. **Terceira Margem – Revista de Educação, Arte e Cultura**, v. 27, n. 51 (Dossiê Poetry *Slam*: produção, circulação e recepção), p. 205–228, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/58337>. Acesso em: 21 jun. 2025.

FREITAS, D. S. de. *Slam* Resistência: poesia, cidadania e insurgência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 59, e5915, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40185915>. Acesso em: 4 jul. 2025.

FRITSCH, Eloi Fernando. Trilha musical: o Leitmotiv e a relação com aspectos cognitivos de personagens. In: **3º Simpósio de Estética e Filosofia da Música (SEFIM), 2019**, Porto Alegre, RS. Anais... Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/246587/001104454.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2026.

FURTADO, Rita Simone Silveira. Identidades e diferenças em narrativas de surdos negros. In: **9ª ANPED SUL – Novos olhares à pedagogia** (Caxias do Sul, RS, 29 jul. – 1 ago. 2012). Anais... Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2012. Disponível em: <https://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/1924/673>. Acesso em: 23 ago. 2026.

GABRIEL. Representante da cultura urbana de Brasília, Odrus faz sua primeira exposição individual no Espaço Cultural Renato Russo. **Radar Digital Brasília**, Brasília, 20 jun. 2024. Disponível em: <https://radardigitalbrasil.com.br/distrito-federal/representante-da-cultura-urbana-de-brasil-odrus-faz-sua-primeira-exposicao-individual-no-espaco-cultural-renato-russo/>. Acesso em: 5 jan. 2025.

GAMA, Danielle Marcia Hachmann de Lacerda. **Slam: a vez de dizer**. Cruz das Almas, BA: EDUFRB, 2023. Disponível em: <https://www1.ufrb.edu.br/editora/component/phocadownload/category/2-e-books?download=373%3Aslam-a-vez-de-dizer>. Acesso em: 21 abr. 2025.

GARCIA, Priscila Soares; VIEIRA, Sulian. A performance de poemas: perfilando relações entre voz, palavra poética, letra e corpo. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, v. 21, n. 30, p. 204–221, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/25358/17250>. Acesso em: 18 mai. 2025.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra. Baobá – árvore símbolo das culturas africanas. **Geledés**, 15 jul. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/baoba-arvore-simbolo-das-culturas-africanas/>. Acesso em: 8 mar. 2025.

GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra. FLUP 2020: da periferia carioca para o mundo. **Geledés**, 22 set. 2020. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/flup-2020-da-periferia-carioca-para-o-mundo/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

GELEDÉS. FLUP celebra a palavra falada na sua edição de 10 anos e aponta para a inclusão dos povos originários com o *Slam* Coalkan, o primeiro *slam* indígena mundial. **Geledés**. 15 nov. 2021a. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/flup-celebra-a-palavra-falada-na-sua-edicao-de-10-anos-e-aponta-para-a-inclusao-dos-povos-originarios-com-o-slam-coalkan-o-primeiro-slam-indigena-mundial/>. Acesso em: 1 jun. 2025.

GELEDÉS. Hoje na História - 30 de abril de 1988: Geledés completa 29 anos. **Geledés**. 2021b. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/hoje-na-historia-30-de-abril-de-1988-geledes-completa-29-anos/>. Acesso em: 13 fev. 2025.

GELEDÉS – Instituto da Mulher Negra. Núcleo Bartolomeu de depoimentos apresenta Hip Hop Blues em dezembro. **Geledés**, 11 dez. 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/nucleo-bartolomeu-de-depoimentos-apresenta-hip-hop-blues-em-dezembro/>. Acesso em: 21 mai. 2025

GICA TV. **[Slam BR 2017 - Final] Bell Puã - O Leão do norte e seu rugido [vídeo]**. YouTube, 17 jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vtdcrflt52A>. Acesso em: 9 mai. 2025

GIL, Robledo Lima. **Tipos de pesquisa**. Universidade Federal de Pelotas, 2008. 13 slides, color. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ecb/files/2009/09/Tipos-de-Pesquisa.pdf>. Acesso em: 13 nov. 2024.

GOMES, João Carlos; VILHALVA, Shirley. Epistemologias azules de las lenguas de señas indígenas. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 24, n. 4, p. 811–825, 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8669296>. Acesso em: 12 ago. 2025.

GROUNDAR, Prashneel Ravisán. Researcher positionality: ways to include it in a qualitative research design. **International Journal of Qualitative Methods**, v. 24, p. 1–7, 2025.

Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/16094069251321251>. Acesso em: 13 mar. 2026.

GIOIA, Dana. **Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture**. Minneapolis: Graywolf Press, 2004.

GOMES, Nilma L. O combate ao racismo e a descolonização das práticas educativas e acadêmicas. **Revista de Filosofia Aurora**, Curitiba, v. 33, n. 59, p. 435-454, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/aurora/article/view/27991>.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 2.

GRAND POETRY SLAM/ INTERNATIONAL. **Luz Ribeiro (Brésil), "Lembra"**. YouTube, 1 fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-l3tqzXxjiw&t=6s>. Acesso em: 29 mai. 2025.

GRIGOLETTO, Cassiana; MASCENA, Suelany C. R. Corpo, performance e resistência na poesia de Bell Puã e Agnes Mariá. In: GRIGOLETTO, Evandra; DE NARDI, Fabiele S.; GALLI, Fernanda C. S.; SOBRINHO, Helson F. S. (orgs.). **Tensões entre o urbano e o digital: discursos, arte, política(s)**. São Paulo: Pontes, 2022.

GRUPO DE ESTUDO E INOVAÇÃO EM LIBRAS – GEIL. Simetria bilateral em Libras [Vídeo]. YouTube, 4 anos atrás. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_B6G3BgwwDo. Acesso em: 17 mai. 2025.

GT LÍNGUAS INDÍGENAS DE SINAIS. Perfil no Instagram: **@linguasindigenasdesinais** [Instagram]. Disponível em: <https://www.instagram.com/linguasindigenasdesinais/>. Acesso em: 06 jun. 2025.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de William Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HARRISON, N. (1988). **The Poetry of Léopold Sédar Senghor**. Edinburgh University Press.

HOLANDA, Hilma Barreto. **O Livro dos Salmos e a literatura**. 2014. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/105257/000941319.pdf?sequence=1&locale=en>. Acesso em: 2025.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IFSC – Instituto Federal de Santa Catarina. Unidade 2: Atividade Copie Frases em Libras. **Curso “Introdução a Libras”**, semestre 2024.2. Id 132287. Moodle do IFSC, 15 maio 2025.

Disponível em: <<https://moodle.ifsc.edu.br/mod/book/view.php?id=132287>>. Acesso em: 30 mai. 2025.

IMS. Emerson Alcalde. **Instituto Moreira Salles**, 2022. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/acao-educativa/emerson-alcalde/>. Acesso em: 4 jul. 2025.

INHAPE, Alessandro dos Santos et al. SANTOS, David Kaique Rodrigues dos; RUBIM, Altaci Corrêa (orgs.) **Cartilha Línguas Indígenas de Sinais (LIS)**. Brasília, DF: Fundação Nacional do Índio (Funai); [s.l.], 26 nov. 2024. Disponível em: https://www.gov.br/funai/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/Cartilha_Linguas_Indigenas_de_Sinais__LIS__DIGITAL_26_11_2_compressed.pdf. Acesso em: 22 jun. 2025

IRELE, A. (2001). **The African Imagination**: Literature in Africa and the Black Diaspora. Oxford University Press.

ITAÚ CULTURAL. Literatura marginal. **Enciclopédia Itaú Cultural**. 2019. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14336/literatura-marginal>. Acesso em: 04 jun. 2024.

ITAÚ CULTURAL. Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. **Enciclopédia Itaú Cultural**. s.d. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80628-nucleo-bartolomeu-de-depoimentos/>. Acesso em: 05 fev. 2025.

JOHNSON, Helen [née GREGORY]. Poetry performances on the page and stage: insights from *slam*. In: GINGELL, Susan; ROY, Wendy (eds.). **Listening up, writing down, and looking beyond**: interfaces of the oral, written, and visual. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2012. p. 205-228. ISBN 978-1-55458-364-5.

JONES, L. (2019). The Role of Spoken Word Poetry in Building Community and Empowering Identity in the Deaf Community. **Journal of Deaf Studies and Deaf Education**, 24(1), p. 54-65.

JUNQUEIRA DE SOUZA, R.; COSSON, R. **Letramento Literário**: uma proposta para a sala de aula. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <<https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/40143/1/01d16t08.pdf>>.

KARNOPP, Lodenir Becker. **Literatura Surda**. Disponível em: https://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificas/literaturaVisual/assets/369/Literatura_Surda_Texto-Base.pdf. Acesso em: 29 mar. 2025.

KARNOPP, Lodenir Becker. Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda. In: Literatura Surda – **Texto-Base**. Universidade Federal de Santa Catarina, 2006. Disponível em: https://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificas/literaturaVisual/assets/369/Literatura_Surda_Texto-Base.pdf. Acesso em: 29 jan. 2025.

KARNOPP, Lodenir Becker. Produções culturais de surdos: análise da literatura surda. **Cadernos de Educação**, Pelotas, v. 19, n. 36, p. 155–174, maio/ago. 2010. Disponível em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/caduc/article/view/1605/1488>. Acesso em: 13 mar. 2025.

KLAMT, Marilyn Mafrá. **O ritmo na poesia em língua de sinais**. 2014. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/30400732.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2025.

KLIMA, Edward S.; BELLUGI, Ursula. **The signs of language**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

KNAPIK, Danilo da Silva. História dos surdos: da Antiguidade à Idade Média [livro eletrônico]. Ilustrações de Viviane de Oliveira Angelino e Kelly Priscilla Lóddo Cezar. 1. ed. Araraquara, SP: Letraria, 2023. Acesso em: 04 jun. 2025.

KRESS, G. **Multimodality: a social semiotic approach to communication**. London/New York: Routledge. 2010.

LACERDA, Lucas; SANTOS, Natália. Um terço dos indígenas brasileiros é evangélico, diz Censo. **Povos Indígenas no Brasil, Instituto Socioambiental**, 7 jun. 2025. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Not%C3%ADcias?id=230034.+Socio+ambiental>. Acesso em: 21 ago. 2025.

LAJOLO, Marisa. **Literatura: ontem, hoje, amanhã**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

LARA, Nuria, Pérez de. Prefácio. In: SKLIAR, Carlos. **Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí**. 1. ed. [S.l.]: Lamparina, 2003.

LEBEDEFF, Tatiana Bolívar. Aprendendo a ler “com outros olhos”: relatos de oficinas de letramento visual com professores surdos. **Cadernos de Educação**, Pelotas, v. 36, p. 175–195, maio/ago. 2010. Disponível em: periodicos.ufpel.edu.br/index.php/caduc/article/view/1606. Acesso em: 05 jul, 2024.

LIMA, Emiliana Oliveira de; ALVES, Maria da Penha Casado. Forças verboideológicas e *slam* do corpo: a resistência do surdo. **Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, Londrina, v. 19, n. 38, p. 1–13, jul./dez. 2024. DOI:10.5433/boitata.2024v19.e50420. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/50420>. Acesso em: 22 out. 2025.

LIMA, Maria Ismênia. Literatura de cordel: a oralidade em questão. **Anais V ENID & III ENFOPROF / UEPB...** Campina Grande: Realize Editora, 2015. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/11714>>. Acesso em: 21/07/2025.

LODI, A. C. B. Plurilingüismo e surdez: uma leitura bakhtiniana da história da educação dos surdos. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 409–424, set./dez. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/ep/a/sDspdPVX9s4TSnNhSZRJSzj/>. Acesso em: 23 jun. 2025.

LODI, Ana Claudia Balieiro; BORTOLOTTI, Elaine Cristina; CAVALMORETI, Maria José Zanatta. **Letramentos de surdos: práticas sociais de linguagem entre duas línguas/culturas**. Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 131–149, ago./dez. 2014.

LODI, Ana Claudia Balieiro; HARRISON, Kathryn Marie Pacheco; CAMPOS, Sandra Regina Leite de. Letramento e surdez: um olhar sobre as particularidades do contexto educacional.

In: LODI, Ana Claudia Balieiro; MÉLO, Ana Dorziat Barbosa de; FERNANDES, Eulália (orgs.). **Letramento, bilinguismo e educação de surdos**. Porto Alegre: Mediação, 2015. p. 11-24

LODI, Ana Claudia Balieiro; MÉLO, Ana Dorziat Barbosa de; FERNANDES, Eulalia. **Letramento, bilinguismo e educação de surdos / organizadoras**. Ana Claudia Balieiro Lodi, Ana Dorziat Barbosa de Mélo, Eulalia Fernandes. - 2. ed. - Porto Alegre: Mediação, 2015. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Impressão: Gráfica e Editora Pallotti. 1. Surdos - Educação. 2. Educação especial. 3. Letramento. 4. Deficientes auditivos - Educação. 5. Surdez - Bilinguismo. 6. Língua brasileira de sinais. 7. Multiculturalismo. 8. Surdos - Leitura. 9. Surdos - Escrita. 10. Surdos - Inclusão escolar. 11. Professores - Formação. I. Lodi, Ana Claudia Balieiro. II. Mélo, Ana Dorziat Barbosa de. III. Fernandes, Eulalia. Número de série: 978-85-7706-081-8. CDD 371.912. CDU 376,33.

LORD, A. **The Singer of Tales**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1960

LUDEMIR, Júlio (curador). Mostra Artística: Educação *SLAM* CÚIR – curadoria de Júlio Ludemir (FLUP – Festa Literária das Periferias). **Evento online**, 2020. Disponível em: [https://www.even3.com.br/conteudos/mostra-artistica-educacao-slam-cuir---curadoria-julio-ludemir-\(flup-festa-literaria-das-periferias\)-576330/](https://www.even3.com.br/conteudos/mostra-artistica-educacao-slam-cuir---curadoria-julio-ludemir-(flup-festa-literaria-das-periferias)-576330/). Acesso em: 1 jul. 2025.

LUZ, Igor Gomes Xavier. O que é *Slam*? Poesia, educação e protesto. **PROFS**, 12 nov. 2019. Disponível em: <https://profseducacao.com.br/artigos/o-que-e-slam-poesia-educacao-e-protesto/>. Acesso em: 04 nov, 2024.

LUZ, R. D. **Cenas surdas: os surdos terão lugar no coração do mundo?** 1. ed. 2013, São Paulo: Parábola Editorial.

MACEDO, Yuri Miguel; SILVA, Renan Antônio da; ALVES, Felipe Freitas de Araújo. A arte na cultura surda. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, Florianópolis, v. 17, e0008, 2021. DOI: 10.5965/19843178172021e0008. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/16374>. Acesso em: 13 mar. 2025

MACHADO, Amália. Método qualitativo: entenda o que é, como fazer e por que pode transformar sua pesquisa. **Acadêmica**, 24 jun. 2025. Disponível em: <https://www.academica.com.br/post/m%C3%A9todo-qualitativo-como-fazer>. Acesso em: 05 out. 2025.

MACHADO, Fernanda. Entrevista com Priscilla Leonor. **Revista Diálogos sobre Literatura em Libras** [vídeo]. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJLZsx7l8zw>. Acesso em: 29 out. 2025.

MACHADO, Irene A. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 5. ed., 2017. cap. 7, p. 151-166

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. Diferenças entre dialogismo e polifonia. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 580–601, 2016. Disponível em: periodicos.ufmg.br/index.php/relin/article/view/28368. Acesso em: 29 mai. 2025.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. **Para entender os gêneros do discurso**. Araraquara: Letraria, 2022.

McEVILLEY, Thomas. **The Shape of Ancient Thought**: Comparative Studies in Greek and Indian Philosophies. New York: Allworth Press, 2002.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. Diferenças entre dialogismo e polifonia. **Revista de Estudos da Linguagem**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 580-601, 2016. DOI: <https://doi.org/10.17851/2237-2083.24.2.580-601>. Acesso em: 9 set. 2025.

MAIA, Felipe. Lucas Afonso é semifinalista de competição de *Slam* em Paris. **Revista Trip**, São Paulo, 2 jun. 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/lucas-afonso-e-semifinalista-de-competicao-de-slam-em-paris>. Acesso em: 18 ago. 2025.

MAIA, Maria Inez Souza. A importância da história dos surdos para o avanço da educação. **Revista Porto das Letras**, Palmas, v. 3, n. 1, 2017. Estudos Linguísticos. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/4765/12585>

MANOS E MINAS. **A minha luta é pela mulher negra, surda, militante** [vídeo]. YouTube, 2019. Disponível em: https://youtu.be/7FuNSTiJl_k. Acesso em: 23 set. 2024.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.

MATOS, Caio. Fabio de Sá, Catharine Moreira e Paullo Vieira respondem às perguntas da nossa comunidade. **CreativeMornings**. São Paulo: Silence, 06 dez. 2019. Disponível em: <https://creativemornings.com/talks/catharina-moreira-fabio-de-sa-paulo-vieira-silence/>. Acesso em: 12 jun. 2025.

MEDEIROS FILHO, Antonio Evanildo Cardoso de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de. Delimitação e escrita do objeto de estudo na pesquisa científica em educação. **Revista Triângulo**, Uberaba, v. 16, n. 3, p. 151–168, 2024. DOI: 10.18554/rt.v16i3.7131. Disponível em: <https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/revistatriangulo/article/view/7131>. Acesso em: 27 dez. 2025.

MEDEIROS, Jonatas Rodrigues. **Poesia de direitos humanos e injustiça social na literatura surda**: tradução, interpretação, agência e ativismo. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/247376/PGET0567-D.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2025.

MEDEIROS, Jonatas Rodrigues; SANTOS, Edvaldo; SANTOS, Silvana Aguiar dos. O que a poesia surda periférica sinaliza para as políticas linguísticas direcionadas às comunidades surdas? Fórum Linguístico, Florianópolis, v. 18, n. 4, p. 6952–6969, out./dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/81229>. Acesso em: 21 fev. 2025.

MEDEIROS, Jonatas Rodrigues; SANTOS, Silvana Aguiar dos; SILVA, Gabriela Grigolom; SANTOS, Edvaldo Carmo dos. **Injustiças sociais e direitos humanos nas literaturas surdas**: olhares emergentes para saberes poéticos. *Revista Sinalizar*, Goiânia, v. 6, 2021.

DOI: 10.5216/rs.v6.68740. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/revsinal/article/view/68740>. Acesso em: 27 dez. 2025.

MELO, Carolina Nascimento de. **A encruzilhada e as possibilidades do protagonismo da juventude negra**: o caso do *Slam* da Guilhermina. 2021. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/server/api/core/bitstreams/f7d65d99-d222-4732-a06b-d287d2fac9bb/content>. Acesso em: 21 ago. 2025.

MELO, Carolina Nascimento de; ANJOS, Ana Carolina Costa dos Anjos. O *slam* na encruzilhada dos Estudos Culturais. In: Encontro Anual da ANPOCS, 44, 2020, evento remoto. **Anais...** São Paulo: ANPOCS, 2020. GT 17. Disponível em: <https://anpocs2020.sinteseeventos.com.br/atividade/view?q=YToyOntzOjY6I>. Acesso em: 09 jul. 2025.

MELO, Luciana Nogueira. Elas não são fracas: *Slam* das Gurias começa ano de batalhas. **Plural Curitiba**, Curitiba, 25 fev. 2025. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/elas-nao-sao-fracas-slam-das-gurias-comeca-ano-de-batalhas/>. Acesso em: 05 set. 2024.

MELO, Sálvio Fernandes de. A poesia oral da capoeira: fonte de leituras sobre o negro. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13., 2013, Campina Grande. **Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC** – Internacionalização do regional. Campina Grande: ABRALIC, 2013.

MELO, Sálvio Fernandes de. **Poesia oral e performance no Brasil**: a mandinga da voz e do corpo na capoeira Angola. [Tese de doutorado]. Universidade Estadual de Londrina; Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, 2011.

MELO, Sálvio Fernandes de. **Cantigas de capoeira**: uma fonte de saber e ensino da história e cultura afro-brasileira. Boitatá, v. 2, n. 4, p. 108–125, set. 2017.

MELLO, Cláudio José de Almeida. O legado de Paulo Leminski e seu lugar na tradição literária brasileira. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 97-113, 2014.

MENDES, Gil Luiz. Renato Freitas: ‘ser vereador negro de esquerda numa cidade racista de direita é resistência diária’. **Ponte Jornalismo**, 31 mar. 2022. Disponível em: <https://ponte.org/renato-freitas-ser-vereador-negro-de-esquerda-numa-cidade-racista-de-direita-e-resistencia-diaria/>. Acesso em: 03 ago. 2025.

MENEGASSI, Renilson José; CAVALCANTI, Rosilene S. M. Conceitos axiológicos bakhtinianos em propaganda impressa. **Alfa**: Revista de Linguística, São José do Rio Preto, v. 57, n. 2, p. 433–449, 2013. Disponível em: <https://scielo.br/j/alfa/a/YkXtMWyVxQbTfjTy6nKQC4L/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 30 dez. 2025.

MENEZES, Ronny Diogenes. **Arte surda**: mãos, lutas e (re)existência. Salvador: Mentis Abertas, 2024.

RODRIGUES, Thais. Conheça Odrus, o grafiteiro surdo que faz vaquinha para ir à França. **Metrópoles**, 11 jun. 2017. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/exposicao/conheca-odrus-o-grafiteiro-surdo-que-faz-vaquinha-para-ir-a-franca>. Acesso em: 20 jun. 2025.

MIGUEL, Isabelly Karoline da Silva; GUIMARÃES, Kalina Naro. **O slam como prática de letramento literário**: uma proposta didática para o ensino de literatura. [s.l.: s.n.]. Disponível em:

<https://editorarealize.com.br/editora/anais/conbrale/2021/TRABALHO_COMPLETO_EV162_MD1_SA106_ID232_23092021230725.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2024.

MILLER, Rod. **A brief introduction to cowboy poetry**: or who's the guy in the big hat and what is he talking about? Rattle. 2009. Disponível em: <https://rattle.com/a-brief-introduction-to-cowboy-poetry-or-whos-the-guy-in-the-big-hat-and-what-is-he-talking-about-by-rod-miller/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

MINuto Libras. Sinal de hoje “Esperar” [Vídeo]. YouTube, 26 abr. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XppZHIsDuDI>. 04 mai. 2025.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2021.

MIRANDA, Adrielle Bezerra; AMORIM, Thaís Fernandes de. Letramento visual e a surdez: uma abordagem nas aulas de literatura. In: CONEDU – Congresso Nacional de Educação, 2023. **Anais do CONEDU 2023**. Disponível em: https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2023/TRABALHO_COMPLETO_EV185_MD4_ID11603_TB914_15082023203708.pdf. Acesso em: 28 set. 2025.

MOISÉS, Carlos Felipe. **Poesia, para quê?** São Paulo: Editora Unesp, 2020.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia. 10. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2014.

MONTEIRO, Dhiego. *Slam* promove saúde mental nas quebradas do Rio de Janeiro. **Terra – Visão do Corre / Rolê de Quebrada**, 1 mar. 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/visao-do-corre/role-de-quebrada/slam-promove-saude-mental-nas-quebradas-do-rio-de-janeiro,af9e50400006bc8ee0ba81562d81f4292n59n9te.html>. Acesso em: ago. 2025.

MONTEIRO, Vanessa. Inclusão de surdos nas aldeias. **Indigenous Peoples in Brazil – Povos Indígenas no Brasil**, 24 set. 2024. Disponível em: <https://povosindigenas.org.br/en/Not%C3%ADcias?id=231787>. Acesso em: 28 ago. 2025.

MORAIS, Amílcar José. **Surdidade**: construção social para a comunidade surda. Lisboa: Sítio do livro, 2022.

MOREIRA, Catharine; LIMA, Amanda de. *Slam* do Corpo – Voz [Vídeo]. **Canal Nilton Câmara**. 29 mar. 2020. YouTube, 2 min 15 s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xa6QRd304VU>. Acesso em: 17 jan. 2025.

MOSER, Sandro. Filme captura novo tempo na arte nacional. **Revista Continente**, Recife, 10 jun. 2025. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/resenha/filme-com-protagonista-surda-estreia-no-cine-pe-e-captura-tempo-novo-da-arte-nacional>. Acesso em: 18 set, 2025.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes. **Literatura surda**: experiência das mãos literárias. Tese (Doutorado em Educação) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/151708>. Acesso em: 01 mai. 2025

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes. **Literatura surda**: produções culturais de surdos em língua de sinais. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/32311/000785443.pdf> Acesso em: 13 mar. 2025.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes; BRANCO, Bruna da Silva. Sarau Arte de Sinalizar: narrativa, humor e poesia. **Revista ECOS**, Cáceres, MT, v. 24, n. 1, p. 104-136, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/210728>. Acesso em: 1 dez. 2025.

MULTIRIO – SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO DO RIO DE JANEIRO. Literatura indígena brasileira: origens, desenvolvimento e importância. **MultiRio**, 2019 (aprox.). Disponível em: <https://www.multirio.rj.gov.br>. Acesso em: 2 jul. 2025.

MÜNCHOW, Cleiton Zóia. Teoria queer, kuir, Sucia Inmunda Delabatura. **Revista Alegrar**, Campinas, v. 1, p. 3-17, ago.–dez. 2021. Disponível em: <https://alegrar.com.br/alegrar28-1/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **Contos indígenas brasileiros**. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2004.

MURAKAMI, Lais. História em quadrinhos plurilíngue retrata língua indígena de sinais de forma inédita. **Universidade Federal do Paraná** – UFPR, 04 mar. 2021. Disponível em: <https://ufpr.br/historia-em-quadrinhos-plurilingue-retrata-lingua-indigena-de-sinais-de-forma-inedita/>. Acesso em: 19 ago. 2025.

MURALZINHO DE IDEIAS. Caravana Étnico-cultural apresenta programação artística contra o racismo. **Muralzinho de Ideias**, 18 nov. 2023. Disponível em: <https://muralzinhodeideias.com.br/programese/caravana-etnico-cultural-apresenta-programacao-artistica-contr-o-racismo/>. Acesso em: 18 ago. 2025.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Educação e acessibilidade: experiências do MAM**. São Paulo: MAM, 2018. PDF. Disponível em: https://mam.org.br/wp-content/uploads/2018/09/Educac%CC%A7a%CC%83o-e-Acessibilidade_experie%CC%82ncias-do-MAM-QRcode.pdf. Acesso em: 28 mar. 2025.

NASCIMENTO, Anamaria. Quando o *rap* rima com cordel. **Educa PE**. Blog do Diário de Pernambuco, s.d. Disponível em: <https://blogs.diariodepernambuco.com.br/educape/project/quando-o-rap-rima-com-cordel/>. Acesso em: 09 set. 2025.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NASCIMENTO NGANGA, João Gabriel. Black Arts Movement: “Expressar a verdade a partir dos oprimidos ou opressores?”. **Em Tempo de Histórias**, v. 1, n. 36, 2020. DOI: 10.26512/emtempos.v1i36.31553. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/31553>. Acesso em: 30 maio. 2025.

NATIONAL ARCHIVES. **Black Arts Movement** (1965-1975). Disponível em: <https://www.archives.gov/research/african-americans/black-power/arts>. Acesso em: 04 fev. 2025.

NAYUDA & EDINHO. Nayuda e Edinho apresentam Poesia Brasil de A Z [Vídeo]. YouTube, s.d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SstIVSZb2V0>. Acesso em: 30 mai. 2025.

NEGRITUDE. **Encyclopaedia Britannica**, 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Negritude>. Acesso em: 1 abr. 2025.

NEVES, Cynthia Agra de Brito *Slams* - letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. **Linha D'Água**, [S. l.], v. 30, n. 2, p. 92-112, 2017. DOI: 10.11606/issn.2236-4242.v30i2p92-112. Disponível em: <https://revistas.usp.br/linhadagua/article/view/134615/147274>. Acesso em: 18 jul. 2023.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. "Au revoir" Copa do Mundo de *Slam*: questões de gênero, raça e decolonialidade nas poesias-*slams* do Sul Global. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 63, n. 2, p. 272-280, 2024. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8675770>. Acesso em: 19 jan. 2025.

NICOLAU, A. **Público, coletivo e à margem, Slam ganha força no Brasil - Educação e Território**. Disponível em: <https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/publico-coletivo-e-a-margem-slam-ganha-forca-no-brasil/>

NÓBREGA, Marcelo Vieira da; SILVA, Chrislayne Farias da; BARROS, Jade de Castro; FELIPE, Thaís Calixto. Diálogos culturais entre o rap e o cordel: a oralidade e a performance em uma proposta de letramento literário. E-book **III CONBRALE...** Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/83231>>. Acesso em: 30 jul. 2025

NOGUEIRA, Jãmarri. Poesia falada: poeta surda mostra *Slam* em LIBRAS hoje no Meu Espaço. **Blog Clape Clape Clape**, 10 jun. 2020. Disponível em: <https://blog.portalt5.com.br/clapeclapeclape/2020/06/10/poesia-falada-poeta-surda-mostra-slam-em-libras-hoje-no-meu-espaco/>. Acesso em: 16 dez. 2025.

NUNES, Márcia Vidal; PORTELA, Marina Gomes. As representações sociais da identidade surda e o direito ao reconhecimento. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 11, maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/article/view/9813/0>. Acesso em: 22 ago. 2025.

ODRUS ONE. Perfil no Instagram: **@odrusone** [Instagram]. Disponível em: <https://www.instagram.com/odrusone/>. Acesso em: 04 mar. 2025.

OLEGÁRIO, Micael. *Slam* do Corpo: 10 anos de encontros entre surdos e ouvintes através da poesia. **Projeto Colabora** [site], 16 abr. 2024. Disponível em: <https://projetocolabora.com.br/ods10/slam-do-corpo-10-anos-de-encontros-entre-surdos-e-ouvintes-atraves-da-poesia/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa; VIEIRA, Kyara Maria de Almeida; VIVEIROS, Denise Penha. Reflexões sobre a identidade surda a partir da poesia Negro Surdo (*Slam* do Corpo).

Revista Terceira Margem, Rio de Janeiro, v. 26, ed. 49, p. 115-136, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50556>. Acesso em: 5 jul. 2023.

OLIVEIRA, Giovana Maria de. **“Ensinando a transgredir”**: um estudo do feminismo surdo e suas contribuições para a educação de pessoas surdas. 2024. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/94484>. Acesso em: dez. 2025.

OLIVEIRA, Maxwell Ferreira de. **Metodologia científica: um manual para a realização de pesquisas em administração**. Catalão-GO: Universidade Federal de Goiás, 2011.

Disponível em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/567/o/Manual_de_metodologia_cientifica_-_Prof_Maxwell.pdf. Acesso em: 12 abr. 2025.

OLIVEIRA, Priscila Costa. **Conversas práticas dialógicas e colaborativas**. 2023. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2023. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/0000b8/0000b816.pdf>. Acesso em: 01/05/2025

OLIVEIRA, Simony Alves de. **A voz (de levante) na ágora (do agora)**: análise dialógica de enunciados de Poetry *Slam*. 2022. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2022.

OLIVEIRA, Simony Alves de; MARCHEZAN, Renata Coelho. Análise dialógica de um enunciado de Poetry *Slam*: “Coisa de Clayton”, de Tawane Theodoro. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 52, n. 3, p. 781-799, dez. 2023. DOI: <https://doi.org/10.21165/el.v52i3.3636>.

OLIVEIRA, Waldma Máira Menezes de; OLIVEIRA, Ivanilde Apoluceno de. **A integralidade do ser de uma mulher-negra-surda**: rupturas com a opressão colonial do ser surdo. *Revista de Estudos Interdisciplinares*, [S. l.], v. 6, n. 3, p. 1–21, 2024. DOI: 10.56579/rei.v6i3.1561. Disponível em: <https://revistas.ceeinter.com.br/revistadeestudosinterdisciplinar/article/view/1561>. Acesso em: 01 jul. 2025.

OTERO, Fernanda; ALVES, Guto. Vilma Piedade, sobre Dororidade: ‘Além da violência do machismo, temos uma dor a mais: o racismo’. **Revista Focus Brasil**, 11 mar. 2025. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/focusbrasil/2025/03/11/vilma-piedade-sobre-dororidade-alem-da-violencia-do-machismo-temos-uma-dor-a-mais-o-racismo/>. Acesso em: 02 jan. 2026.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY. Ethos. In: **Oxford English Dictionary**. Oxford University Press. Disponível em: https://www.oed.com/dictionary/ethos_n. Acesso em: 18 jan. 2025.

PADDEN, Carol A.; HUMPHRIES, Tom L. **Deaf in America**: Voices from a Culture. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988

PAIVA, João. Devagar escola!. **Portal EMDiálogo** – Ensino Médio em Diálogo, 23 maio 2013. Disponível em: <https://www.emdialogo.uff.br/content/devagar-escola>. Acesso em: 4 jul. 2025.

PANIAGO, Túlio. Brô Mc's: conheça o primeiro grupo de rap indígena a pisar no Rock in Rio. **Amazonia Nativa**, 1 set. 2022. Disponível em: <https://amazonianativa.org.br/2022/09/01/bro-mcs-conheca-o-primeiro-grupo-de-rap-indigena-a-pisar-no-rockin-rio/>. Acesso em: 21 set. 2025.

PAZINATTO, Fabrícia Bittencourt. **Slam: a poesia oral como signo de afirmação identitária e ressignificação histórica de mulheres negras**. 2021. Tese (Doutorado) – Instituto Federal do Espírito Santo. Disponível em: https://repositorio.ifes.edu.br/bitstream/handle/123456789/1282/TESE_Slam_Poesia_Oral_Mulheres_Negras.pdf?sequence=1. Acesso em: 4 jul. 2025.

PEŁŁOWSKI, Marcos. Amarildo, Cláudia e Douglas: as faces conhecidas do extermínio. **Blog do Pedlowski**, 23 abr. 2014. Disponível em: <https://blogdopedlowski.com/2014/04/23/amarildo-claudia-e-douglas-as-faces-conhecidas-do-extermínio/>. Acesso em: 29 ago. 2025

PEZZODIPANE, Rosane Vieira. **Pós-colonial: a ruptura com a história única**. Revista Simbiótica, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), v. ún., n. 3, jun. 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2017/02/poscolonial.pdf>. Acesso em: 17 out. 2025.

PER RAPS. Entrevista com o grafiteiro Cope 2. **Per Raps (blog)**, 25 nov. 2009. Disponível em: <https://perraps.wordpress.com/2009/11/25/entrevista-com-o-grafiteiro-cope-2/>. Acesso em: 1 jun. 2025.

PEREIRA, Cintia; COUTINHO, Diogenes José Gusmão. Pesquisa qualitativa na área da Educação. Revista Ibero-Americana de Humanidades, **Ciências e Educação**, São Paulo, v. 9, n. 3, p. 992–1001, 2023. DOI: 10.51891/rease.v9i3.8803. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/8803>. Acesso em: 30 mar. 2025

PEREIRA, Cíntia do Amaral. **Arte surda: a pintura como expressão do surdo**. Pelotas: UFPel, 2019. Disponível em: <https://pergamum.ufpel.edu.br/pergamumweb/vinculos/0000cc/0000ccb7.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2025.

PEREIRA, Midria da Silva. Poetas negras surdas de *slams* no Brasil: um estudo de trajetórias. In: **Reunião de Antropologia do Mercosul**, 15., 2025, Salvador. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2025. Grupo de Trabalho Antropologias e Deficiência: corporalidades, anormalidades e etnografias disruptivas. Disponível em: <
<https://www.ram2025.sinteseeventos.com.br/arquivo/downloadpublic?q=eyJwYXJhbXMiOiJ7XCJJRf9BUiFVSZPXCi6XCiYmZyXCJ9IiwiaCI6IjNIODRiMTRiZWVjNTVhYTY3MDg3MjA3NjhjYzkyOGVmIn0%3D>>. Acesso em: 03 jan. 2026.

PERIFERIA EM MOVIMENTO. *Slam* interescolar reúne estudantes da rede pública em São Paulo. Disponível em: periferiaemmovimento.com.br/slaminterescolar112023/. Acesso em: 13 mar. 2026.

PERLIN, Gladis T.T. A cultura surda e os intérpretes de língua de sinais (ILS). **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v.7, n.2, p.136-147, jun. 2006 – ISSN: 1676-2592. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/798/813>. Acesso em: 12 ago. 2025.

PERLIN, Gladis T.T. **A surdez**: um olhar sobre as diferenças/org. de Carlos Skliar. Porto Alegre: Mediação, 2005, 3ª ed. 192 p.

PERLIN, Gladis T. T.; STROBEL, Karin. História cultural dos surdos: desafio contemporâneo. **Educar em Revista**, Curitiba, n. esp. 2, p. 17-31, 2014. Editora UFPR. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/qR5cDC7tgf5SyMtrSGvSVFC>. Acesso em: 18 ago. 2025.

PERUZZO, Renato Gonçalves; ALMEIDA, Laura de. Estudo das ocorrências de Black English Vernacular em composições contemporâneas. **Revista Desempenho**, v. 2, n. 20, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rd/article/view/9671>. Acesso em: 16 jan. 2025.

PET LETRAS (UFSC). *Slam* Educa. Disponível em: <https://petletras.paginas.ufsc.br/slam-educa/>. Acesso em: 17 mar. 2026.

GOUNDAR, Prashneel Ravisan. Researcher positionality: ways to include it in a qualitative research design. *International Journal of Qualitative Methods*, v. 24, p. 1–7, 2025. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/16094069251321251>. Acesso em: 13 mar. 2026.

PIEADADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

PHILOS. Luz Ribeiro: “Escrevo sonhando que a linguagem não seja barreira entre diásporas”. **Revista Philos**, 2020. Disponível em: <https://revistaphilos.com/luz-ribeiro-escrevo-sonhando-que-a-linguagem-nao-seja-barreira-entre-diasporas/>. Acesso em: 4 jul. 2025.

PIZZUTO, Elena; ROSSINI, Paolo; SALLANDRE, Marie-Anne; WILKINSON, Erin. Dêixis, anáfora e estruturas altamente icônicas: evidências interlinguísticas nas línguas de Sinais Americana (ASL), Francesa (LSF) e Italiana (LIS). In: QUADROS, Ronice Müller de; VASCONCELLOS, Maria Lúcia Barbosa (Orgs.). **Questões teóricas das pesquisas em língua de sinais**. Editora Arara Azul. Petrópolis, 2006

PIMENTEL, Ary. **Mudas falas mudam as falas na cena *poetry slam***: a poesia falada brasileira tem cor e gênero. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 159–180, 08 jun. 2023. DOI: 10.55702/3m.v27i51.50554.

PIMENTEL, Ary. **Poesia oral, performance e representação**: vozes do *poetry slam* no Brasil e na Argentina. 2020. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/hispanistas/2020/TRABALHO_COMPLETO_COMPLETO_EV143_MD7_SA12_ID103_05062020095833.pdf. Acesso em: 19 ago. 2024.

PIMENTEL, Ary; COSTA, Mariana de Oliveira. A autorrepresentação e a mulher indígena no *slam*: a poesia de Auritha Tabajara e a ruptura com a representação hegemônica. **Terceira**

Margem, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 35, p. 1–15, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/58521>. Acesso em: 3 jun. 2025.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. Literatura de cordel do Brasil e de Portugal: elementos articuladores de cumplicidades e conflitos. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 15., 2011, Rio de Janeiro. **Anais do XV Congresso Nacional de Linguística e Filologia**. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011. Cadernos do CNLF, v. XV, n. 5, t. 2, p. 1986–2000.

PINTO, Renata de Almeida Bicalho; PAULA, Ana Paula Paes de. Violência simbólica e subjetividade: uma leitura a partir da teoria crítica adorniana. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v. 22, n. 2, e7884, 2022. Disponível em: <http://doi.org/10.5020/23590777.rs.v22i2.e7884>. Acesso em: 18 ago. 2025.

Pontes, Márcio Miranda. Música folk. **SABRA**, 2020. Disponível em: <https://www.sabra.org.br/site/musica-folk/>. Acesso em: 4 jul. 2025.

PORTE, Daniela. **(Meta) linguagem no ensino de língua materna**: reflexões, atividades e propostas para educação de jovens e adultos. 2017. 186 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: https://www.bdt.d.uerj.br:8443/bitstream/1/6190/1/Daniela%20Porte_Tese.pdf. Acesso em: 19 ago. 2025.

PRESTES, Taís Chaves; D'AVILA JÚNIOR, Francisco de Paulo. Do quipu ao *slam*: escritas do corpo e insurgências poéticas em Cecília Vicuña e Luiza Romão. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 33, n. 2, p. 160–187, jul./dez. 2025. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/10914/7416>. Acesso em: 03 jan. 2026.

Questões Teóricas das Pesquisas em Línguas de Sinais. 9o Theoretical Issues in Sign Language Research Conference Florianópolis, Brasil, Dezembro 2006. Organizadoras Ronice Müller de Quadros Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos. Rachel Sutton-Spence (2006).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira; ABRAHÃO, Bruno. Literatura surda e contemporaneidade: contribuições para o estudo da Visual Vernacular. **Pensares em Revista**, São Gonçalo, n. 12, jun. 2018. DOI: <https://doi.org/10.12957/pr.2018.34059>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/view/34059>. Acesso em: 30 jul. 2025.

RAVENS-CROFT, Jaycene-Fay. **What Is Slam Poetry?** – The Power of Poetry in Protest. *Art in Context*, 24 nov. 2023. Disponível em: <https://artincontext.org/what-is-slam-poetry/>. Acesso em: 17 jul. 2024.

REDAÇÃO AMAZÔNIA LATITUDE. Ex-Pajé: o etnocídio contra povos indígenas. **Amazônia Latitude**, 23 maio 2019. Disponível em: <https://www.amazonialatitude.com/2019/05/23/ex-paje-o-etnocidio-contra-povos-indigenas/>. Acesso em: 21 ago. 2025.

RÊGO, Karla Karina Abrantes; DANTAS, Maria Karoline Nobrega Souto; NASCIMENTO, Juscelino Francisco do. Letramento Visual e Surdez: desafios no Ensino Superior. **Revista Letra Magna**, São Paulo, v. 19, n. 34, p. 175–194, 07 set. 2023. Disponível em: <https://ojs.ifsp.edu.br/magna/article/view/2422>. Acesso em: 14 set. 2025.

REICHERT, André Ribeiro; PERLIN, Gladis Teresinha Taschetto; REZENDE-CURIONE, Patrícia Luiza Ferreira; LINHARES, Ramon Santos de Almeida. Apresentação – A educação que nós surdos queremos: memórias materiais e imateriais dos coletivos surdos no Brasil. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, v. 57, n. 57, jun. 2024.

REID, John; BIASSETTO, Daniel. Missionaries using secret audio devices to evangelise Brazil's isolated peoples. **The Guardian**, 27 jul. 2025. Disponível em: <https://theguardian.com/global-development/2025/jul/27/missionaries-using-secret-audio-devices-to-evangelise-brazils-isolated-peoples>. Acesso em: 21 ago. 2025.

REIS, Leidiane da Silva; Bidarra, Jorge. A anáfora na interface Português-Libras. **Revista Interletras**, Dourados (MS), v. 6, n. 24, p. (s/ págs. indicadas), out. 2016 / abr. 2017. ISSN 1807-1597. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/314986033_A_ANAFORA_NA_INTERFACE_PORTUGUES-LIBRAS. Acesso em: 13 mar. 2026.

REIS, Leidiani da Silva. **O processo referencial na Libras face às ocorrências anafóricas em língua portuguesa**. 2019. 235 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2019.

REIS, Samid. **Slam do corpo no manos e minas: empatia**. 2017. (2 min. 07 s.) Disponível em: <youtube.com/watch?v=jP3Qt67Ua2o> Acesso em 13 jul. 2019.

REZENDE, Patrícia Luiza Ferreira. **Implante coclear na constituição dos sujeitos surdos**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2010. (Capítulo 3: Estudos Culturais e Estudos Surdos com inspiração pós-estruturalista). Disponível em: repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/94074. Acesso em: jun. de 2023.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2016.

RIBEIRO, L. Lembra. In: ASSUNÇÃO, C. *et al.* (org.). **Slam da Guilhermina – Três Ponto Zero**. São Paulo: *Slam da Guilhermina*, 2016. p. 116-118.

RIBEIRO, Weudson. UOL ECOA. Rap e história: conheça Bell Puã, poeta que levou o *slam* do Brasil à Europa. **UOL**, 15 out. 2022. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/10/15/rap-e-historia-conheca-bell-pua-poeta-que-levou-o-slam-do-brasil-a-europa.htm>. Acesso em: 4 jul. 2025.

RIDLOFF, Douglas. **Douglas Ridloff – Site oficial**. Disponível em: <https://www.douglasridloff.com/>. Acesso em: 28 out. 2025.

RIOS, Vanessa dos Santos; GOES, Nohara Vanessa Figueiredo Alcântara; SOUZA, Daniela Costa; SILVA, Obdália Santana Ferraz; ANDRADE, Luiz Adolfo. Formação docente numa

perspectiva decolonial: caminhos propositivos, a partir dos multiletramentos críticos.

Educação, Santa Maria, v. 49, 2024, e135/1–22. DOI: 10.5902/1984644487277. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reveducao/article/view/87277>. Acesso em: 19 mar. 2025.

ROCHA, Alexandre Eleutério; PEREIRA, Flávio Santos; DURÁN, Luis Cayón Abraham. Entre cantoras, matronas e poetas: significando o blues. **Orfeu**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. e0201, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5965/2525530407012022e0201>. Acesso em: 5 mar. 2025.

ROCHA, Daniele Silva; RIBEIRO, Gilmar dos Reis. Letramentos e(m) translinguagem na educação de surdos: uma proposta de verbete multimodal sobre resenha acadêmica.

Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, SP, v. 63, n. 00, p. e021013, 2021.

DOI:10.20396/cel.v63i00.8663930. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8663930>. Acesso em: 20 out. 2025

ROJO, Roxane. **As relações entre fala e escrita**: mitos e perspectivas - caderno do professor / Roxane Rojo. - Belo Horizonte: Ceale, 2006.

ROJO, Roxane. Gêneros do discurso [verbetes]. In: **Glossário Ceale**. Universidade Federal de Minas Gerais. S.d. Disponível em:

<https://ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/generos-do-discurso>. Acesso em: 27 fev. 2025.

ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos**, escola e inclusão social. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

ROJO, Roxane; BARBOSA, Jacqueline Peixoto. **Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo (Orgs.). **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola, 2012.

ROSA, Dayane Soares; SILVA, Arlene Batista da. Literatura surda e mídias sociais: uma análise da poesia e da arte Visual Vernacular de Fábio de Sá. Revista Igarapé: **Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade**, Porto Velho (RO), v. 15, n. 3, p. 102–118, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/7296>. Acesso em: 21 nov. 2025.

ROSA, Érica A. P. A marginalidade do *slam* e o seu projeto de decolonização do pensamento: uma leitura do poema "Poesia Marginal" de Tawane Theodoro.

Revista Boitatá, Londrina, v. 19, n. 38, p. 1–13, 2024.

DOI:10.5433/boitata.2024v19.e50377. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/50377>. Acesso em: 22 ago. 2025.

ROSA, Érica Alessandra Paiva; LEITE, Suely. O revide da língua: a decolonização do pensamento na poética do *slam*. **Terceira Margem** – Revista de Educação, Arte e Cultura, v. 27, n. 51 (Dossiê Poetry *Slam*: produção, circulação e recepção – Parte 2), p. ___, jun. 2023. DOI: 10.55702/3m.v27i51.50496. Disponível em:

<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50496>. Acesso em: 21 set. 2025.

ROSA, Érica Alessandra Paiva. **Uma sangria em performance**: a reescrita da história do Brasil pela poética feminista decolonial do *slam*. 2025. Tese (Doutorado) – Universidade

Estadual de Londrina, Londrina, 2025. Disponível em: <https://repositorio.uel.br/srv-c0003-s01/api/core/bitstreams/88bb0b5c-ca5d-4852-95a2-8ace1a17fff1/content>. Acesso em: 17 mar. 2026.

ROSADO, L. A. DA S.; TAVEIRA, C. C. Proposta de uma Gramática Visual para Descrição e Análise Composicional de Vídeos Digitais em Línguas de Sinais. **Revista Brasileira de Educação Especial**, v. 25, n. 3, p. 355–372, set. 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

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

SALES, Taísa Aparecida Carvalho; LOTTERMANN, Clarice. Letramento literário para surdos: uma proposta de aplicabilidade com poesia surda. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana-SE, v. 34, n. 1, p. 45–57, 2021. DOI: 10.47250/forident.v34n1.p45-57. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/16616>. Acesso em: 21 set. 2024

SALOMÃO, Waly. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANCHEZ, Paula Gabriela Sosa. **Aprendendo e ensinando a transgredir**: caminhos para (re)visitar a sala de aula e potencializar vozes a partir da poesia *slam*. Universidade Federal da Bahia. Pró-Reitoria De Pesquisa E Pós-Graduação. LETRAS -MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS. 2023. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/37081>. Acesso em: 16 jul. 2024.

SANTAELLA, Lúcia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS-CRUZ, Nayra Nicolau dos. *Slam*: a poesia marginal como forma de protesto e prática pedagógica no desenvolvimento do protagonismo juvenil. **Revista Acadêmica – Ensino de Ciências e Tecnologias, IFSP – Campus Cubatão**, n. 13, jul./dez. 2023, p. 99–[final]. Disponível em: <https://intranet.cbt.ifsp.edu.br/qualif/volume13/artigo8.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2025.

SANTOS, Aryelle da Luz dos; RIFFEL, Bruna dos Santos. Do cordel ao *slam*: práticas poéticas na sala de aula de língua portuguesa. In: **SALÃO UFRGS 2023: XIX Salão de Ensino da UFRGS**, 2023, Porto Alegre. Anais [...]. Porto Alegre: UFRGS, 2023. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/salao>. Acesso em: 6 ago. 2025.

SANTOS, David Kaique Rodrigues dos; RUBIM, Altaci Corrêa (orgs.) **Cartilha Línguas Indígenas de Sinais (LIS)**. Brasília, DF: Fundação Nacional do Índio (Funai); [s.l.], 26 nov. 2024. Disponível em: https://www.gov.br/funai/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/Cartilha_Linguas_Indigenas_de_Sinais__LIS__DIGITAL_26_11_2_compressed.pdf. Acesso em: 22 jun. 2026

SANTOS, David Kaique Rodrigues dos. **Língua indígena Pataxó de sinais**: um enfoque na formação escolar dos indígenas Pataxós surdos. 2024. 226 f. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicas e Contemporaneidade) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade, Jequié, 2024.

SANTOS, Elisa da Silva Ribeiro. **Na arena da cena poética**: a batalha do *slam* no contemporâneo. 2024. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia

Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/42837>. Acesso em: 17 jul. 2025

SANTOS FILHO, Eudaldo Francisco dos; ALVES, Janaína Bastos. A tradição oral para povos africanos e afrobrasileiros: relevância da palavra. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 9, ed. especial, p. 50–76, dez. 2017. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/464>. Acesso em: 29 dez. 2025.

SANTOS, Hávila Sâmua Oliveira. **Poesia negra surda**: a gestualidade das mãos em produções poéticas. 2024. 89 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão – UEMASUL, Imperatriz, 2024. Disponível em: <https://repositorio.uemasul.edu.br/server/api/core/bitstreams/3adfccf6-843c-408a-bc78-3426996be5b1/content>. Acesso em: 13 out. 2024.

SANTOS, Laercio Morais. **Ailton Krenak**: um estudo biográfico. Salvador, 2024.

SANTOS, Natielly de J. (2018) O *Slam* do Corpo e a representação da poesia surda. *Revista De Ciências Humanas*, 18(2). 2018 Disponível em: periodicos.ufv.br/RCH/article/view/8688. Acesso em: fev. de 2025.

SANTOS, Natielly J. **O slam no contemporâneo**: performatividades dissidentes, identidades e transformação social. 2024. Tese (Doutorado) — Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/42975/1/Tese%20de%20Doutorado%20Natielly%20J%20Santos.pdf>. Acesso em: 20 out. 2025.

SANTOS, Rhaul de Lemos. **Letramento racial crítico e educação de surdos/as**: 2024. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/95874/R%20-%20T%20-%20RHAUL%20DE%20LEMO%20SANTOS.pdf?isAllowed=y&sequence=1>. Acesso em: 19 set. 2025.

SANTOS, Rhaul de Lemos; FERNANDES, Sueli de Fátima; SILVA, Paulo Vinícius Baptista da. Negros/as surdos/as: reflexões sobre interseccionalidades e resistências. **Linguagem & Ensino**, Pelotas, v. 26, n. 1, p. 121–139, jan.-abr. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rle/article/view/25728>. Acesso em: 21 jan. 2025.

SANTOS, Rhaul de Lemos; GRIGOLOM, Gabriela; MEDEIROS, Jonatas. *SLAM* Resistência Surda – Curitiba: movimento e poesia. **Revista Espaço**, Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), Rio de Janeiro, n. 54, p. 31-54, jul.–dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1625/1603>. Acesso em: 9 ago. 2024.

SANTOS, Rosilene Aparecida Froes. **Slam Surdo em cena**: corpo e voz constituindo resistência e reexistência. 2024. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/43343>. Acesso em: 22 mar. 2025.

SANTUÁRIO NACIONAL DA UMBANDA. Xangô. Mural do Santuário Nacional da Umbanda – Locais para Oferendas. Disponível em:

<https://santuariodeumbanda.com.br/site/locais-para-oferendas/vale-dos-orixas/xango/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

SCHELP, Patrícia Paula. **Práticas de letramento de alunos surdos em contexto de escola inclusiva**. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação nas Ciências) — Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ), Ijuí, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/190715/SCHELP%20Patr%C3%ADcia%20Paula%202008%20%28disserta%C3%A7%C3%A3o%29%20UNIJU%C3%8D.pdf>. Acesso em jul. de 2023.

SCHECHNER, Richard. **Performance: teoria e prática**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. Rio de Janeiro: Edições Sesc SP, 2006.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2026.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SIGNWRITING. About SignWriting. SignWriting.org. Disponível em: <https://www.signwriting.org/about/>. Acesso em: 04 out. 2024.

SILVA, Acildo Leite da. Memória, tradição oral e afirmação da identidade étnica. **Anais da ANPED**, 2004. Disponível em: <https://www.anais.anped.org.br/biblioteca/item/memoria-tradicao-oral-e-afirmacao-da-identidade-etnica>. Acesso em: jun. 2025.

SILVA, C. R. da; LOSEKANN, C. *Slam* poetry como confronto nas ruas e nas escolas. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 41, e228382, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/bwTxL8HgTvMb3XkBGPpy4pfS/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 21 dez. 2024.

SILVA, Elen Karla Sousa da; GADELHA, Dariana Paula Silva. **Corpo e Território: A Poética de Sony Ferseck na Literatura Indígena Contemporânea**. Organon, Porto Alegre, v. 40, n. 79, 2025. DOI: 10.22456/2238-8915.142929. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/142929>. Acesso em: 25 ago. 2025.

SILVA, Erliandro Feliz; GARCIA, Maria Izabel dos Santos. O racismo no Brasil a partir de uma perspectiva da diáspora africana e a luta pela descolonização dos negros surdos. **Revista SCIAS Língua de Sinais**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2023. DOI: 10.36704/sciasls.v2i2.7496. Disponível em: <https://revista.uemg.br/sciasls/article/view/7496>. Acesso em: 25 mai. 2025.

SILVA, Fernanda Gomes *et al.* **Poesia: leitura performática para o trabalho com os alunos do ensino fundamental**. Anais IV CONEDU... Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/38243>>. Acesso em: 17/08/2024 14:40

SILVA, Heron, Ferreirada; LOPES, Maraisa. **Slam de poesia em libras: dos efeitos de sentidos produzidos pelo corpo poético surdo**. Crítica Cultural, Palhoça, SC, v. 18, n. 1, p. 185-195, jan./jun. 2023. https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/18971/13762. Acesso em: 6. Jul. 2024.

SILVA, Janaína Ângela da; CAVALCANTE, Márcia Vandineide. **Unidade Curricular: Poesia de Resistência e Reexistência: material de apoio à ação docente**. [S. l.]: Secretaria Executiva de Desenvolvimento da Educação; Gerência Geral de Ensino Médio e Anos Finais do Ensino Fundamental; Gerência Geral de Políticas Educacionais do Ensino Médio, 2024. Disponível em: <https://portal.educacao.pe.gov.br/wp-content/uploads/2024/02/Poesia-de-Resistencia-e-Reexistencia.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2025.

SILVA, Macileide Rufino; SOUSA FILHO, Agenor Leandro de; PEREIRA, Maria Rerbelânia de Souza Pereira; CARVALHO, Martha Milene Fontenelle. Os gêneros do discurso na literatura surda: abordagem bakhtiniana para aquisição linguística e cultural em crianças surdas. Saberes: **Revista Interdisciplinar de Filosofia e Educação**, [S. l.], v. 25, n. 01, p. SF01, 2025. DOI: 10.21680/1984-3879.2025v25n01ID38528. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/38528>. Acesso em: 21 nov. 2025.

SILVA, Marcelo Andrade da. **Sexualidades e surdez**: uma análise bibliográfica relacionada às identidades. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Libras) — Centro de Educação, Letras e Artes, Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2024. Disponível em: <http://www2.ufac.br/cela/libras/documentos/MARCELOANDRADEDASILVA.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

SILVA, Marcos Antônio da. Pesquisa qualitativa em educação. In: FAZENDA, Ivani Catarina Arantes (org.). **Metodologia da pesquisa educacional**. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2009. p. 165-182.

SILVA, Natalia Apolonia Belino Bonfim da. Melaninadas e melaninados no Paraná: presença, beleza e resistência — **Caderno Pedagógico Oralidades Afroparanaenses**: unidade 1. Paraná: Secretaria da Educação do Estado do Paraná, 2018. Disponível em: <http://acervodigital.educacao.pr.gov.br/pages/download.php?direct=1&noattach=true&ref=20129&ext=pdf&k=> Acesso em: 21 ago. 2025.

SILVA, Otávio Washington Lima. **Vida e obra da cordelista surda Klícia Campos: um estudo semiótico e cultural**. 2024. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2024.

SILVA, Simone Aparecida dos Santos; MAIA, Hélio José Santos; PEDROZA, Regina Lúcia Sucupira. História da educação de surdos: uma decolonialidade possível contra a colonialidade de poder linguístico. **Revista Brasileira de Educação Especial**, v. 30, 2024. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1290/1257>. Acesso em: 17 set. 2025.

SILVA, Rosane Aparecida Favoreto a; SEABRA, Alessandra Gotuzo. Crianças surdas e experiências com a palavra escrita. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 48, e239142, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/FTFzVHrWMfhHtNv54mtH7TR/>. Acesso em: 21 jan. 2025.

SILVA, Reginaldo Aparecido; ORRÚ, Sílvia Ester. Os surdos no espaço universitário: conquistas e desafios da educação inclusiva. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, v. 53, p. 155–174. Instituto Nacional de Educação de Surdos. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1553/1484>. Acesso em: 1 fev. 2025.

SILVA, Taynan Alécio da; BEZERRA, Giovana Cristina de Campos; AZEVEDO, João Paulo Francisco. Narrativas multimodais em Libras: literatura infantil e o desenvolvimento de leitura entre surdos. *Darandina – Revista Eletrônica*, Juiz de Fora, v. 18, n. 2, 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/49583>. Acesso em: 21 out. 2025.

SILVA, Tiago Ruan Pereira e. **Homossurdofobia**: Desafios e Resistências de um Docente Surdo Gay na Amazônia Amapaense v. 3, n. 1, p. 1-16, 2021. Disponível em: <https://revistaseremeduacao.com/index.php/surdezemfoco/article/view/122>. Acesso em: 5 jul. 2025.

SILVEIRA, Victor Techera. **Dança com surdos**: reflexões sobre experiências sensíveis no projeto de extensão “A Comunidade Surda Reinventando a Arte do Balé”. 2022. 107 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/danca/files/2022/08/Victor-Techera-Silveira-TCC.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2025.

SIMÕES, Nataly. Há 15 anos no Brasil, *slam* fortalece voz e expressão das juventudes periféricas. **Educação e Território**, 2023. Disponível em: <https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/ha-15-anos-no-brasil-slam-fortalece-voz-e-expressao-das-juventudes-perifericas/> Acesso em: 4 mai. 2025.

SLAM DO MUMA. Perfil no Instagram: @slamdomuma [Instagram]. Disponível em: <https://www.instagram.com/slamdomuma/>. Acesso em: 28 dez. 2024

SKLIAR, Carlos (org.). **A surdez**: um olhar sobre as diferenças. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2005.

SKLIAR, Carlos. **Pedagogia (improvável) da diferença**: e se o outro não estivesse aí. 1. ed. [S.l.]: Lamparina, 2003.

SMITH, Marc; KRAYNAK, Joe. **Stage a poetry slam**: creating performance poetry events—insider tips, backstage advice, and lots of examples (a poetry speaks experience). Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

SMITH, Marc Kelly; KRAYNAK, Joe. **Take The Mic**: The Art of Performance Poetry, *Slam* and the Spoken Word. Naperville: Sourcebooks MediaFusion, 2009.

SOARES, Anderson Pinto; SALES, Karina Lima. “Só quem tem corpo aberto consegue ouvir travesti”: performance e oralitura na poesia falada de Bixarte. **Missangas**: Estudos em Literatura e Linguística, v. 5, n. 11, p. 81–98, jul.–dez. 2024. Universidade do Estado da Bahia (UNEB). DOI: <https://doi.org/10.53500/missangas.v3i11.21917>. Acesso em: 04 mai. 2025.

SOARES, Ingrid. Novo presidente da Fundação Palmares nega racismo, e pede fim do movimento negro. **Correio Braziliense**, 27 nov. 2019. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/politica/2019/11/27/interna_politica,809699/presidente-da-fundacao-palmares-nega-racismo-e-pede-fim-do-movimento.shtml. Acesso em: 5 ago. 2025.

SOARES, Jussara; GULLINO, Daniel. Novo presidente da Fundação Palmares nega existência de racismo e pede fim do movimento negro. **O Globo**, 27 nov. 2019. Disponível

em: <https://oglobo.globo.com/cultura/novo-presidente-da-fundacao-palmares-nega-existencia-de-racismo-pede-fim-do-movimento-negro-1-24104072>. Acesso em: 5 ago. 2025.

SOARES, Maria Clara Pereira. **A arte na contramão da hegemonia burguesa: a resistência de manifestações político-culturais como cordel, *slam* e *hip hop***. 2025. Tese (Doutorado em Serviço Social) - Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2025.

SOFIATO, C. G., CARVALHO, P. V., & COELHO, O. (2021). A Educação de Surdos no Brasil no século XIX e o legado de países europeus. **Revista Educação em Questão**, 59(59), 1-25.

SOMERS-WILLET, Susan B. A. **The cultural politics of *slam* poetry**: race, identity, and the performance of popular verse in America. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.

SOURIAU, Étienne. **A correspondência das artes**: elementos de estética comparada. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

SOUSA, Angélica Silva de; OLIVEIRA, Guilherme Saramago de; ALVES, Laís Hilário. A pesquisa bibliográfica: princípios e fundamentos. **Cadernos da FUCAMP**, São Paulo, ano 2021, v. 20, n. 43, ed. 43, p. 64-83, 8 mar. 2021. Disponível em: revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2336. Acesso em: 3 abr. 2023.

SOUZA, Aline Gomes. Bakhtin, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014, 160 p. Polyphonía, Goiânia, v. 25, n. 2, p. —, jul./dez. 2014.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramento da reexistência**. Poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. Linguagem e letramentos de reexistências: exercícios para reeducação das relações raciais na escola. **Linguagem em foco**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECEV. 8, N. 2, ano 2016 - Volume Temático: Linguagem e Raça: diálogos possíveis. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/linguagememfoco/article/view/1908/1697>.

SOUZA, Andreza Shirlene; AZEVEDO, Nadia Pereira; ALBUQUERQUE, Fernanda Viana de Castro. *Slam*: uma análise do discurso por meio das formações ideológicas e discursivas. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 11, n. 3, p. 58–72, out. 2022. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.8152501>. Acesso em: 16 dez. 2024.

SOUZA, Eloisio Moulin de. A teoria queer e os estudos organizacionais: revisando conceitos sobre identidade. **Revista de Administração Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 308–326, maio/jun. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/rac/a/NprSqjnvb7F9WCtzYg9yMn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 fev. 2025.

SOUZA, Fabiana Oliveira de. A persistência da poesia: o poetry *slam* em tempos de pandemia. **Revista Textos Molhados**, v. 15, n. 1, 2021a. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50557>. Acesso em: 4 jul. 2025.

SOUZA, Fabiana Oliveira de. Poesia contra o silenciamento: as narrativas de *slammers* brasileiros. **Caderno de Letras**, Pelotas, n. 40, p. 131–146, maio–ago. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/cadernodeletras/article/view/20728/13486>. Acesso em: 21 ago. 2024.

SOUZA, Fabiana Oliveira de. **Um poetry slam indígena**: a poesia falada no *Slam* Coalkan. *Literatura: teoria, história, crítica*, Bogotá, v. 25, n. 1, p. 221–243, jan. 2023. Disponível em: <https://www.scilit.net/publications/2a9ba303c0879bdfa9c6e48e76176409>. Acesso em: 7 jun. 2025.

SOUZA, Fabiana Oliveira de; PRZYBYLSKI, Mauren Pavão. Dos espaços físicos ao cyberspaço: o poetry *slam* em contexto pandêmico. **Textos Molhados**, v. 15, n. 2, p. 46–65, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/50557/29429>. Acesso em: jul. 2025.

SOUZA, Ivan de. **HQ sinalizada: Séno Mókere Káxe Koixómuneti**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Libras) — Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/73351>

SOUZA, Josiley Francisco de. Literatura oral. In: **GLOSSÁRIO CEALE**. Belo Horizonte: UFMG, 2023. Disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/literatura-oral>. Acesso em: março 2025.

SOUZA, Ronaldo Tadeu de. Sobre a violência: Frantz Fanon encontra Judith Butler (diálogo de ausentes). **Blog da Boitempo**, 27 dez. 2025. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2025/12/27/sobre-a-violencia-frantz-fanon-encontra-judith-butler-dialogo-de-ausentes/>. Acesso em: 23 nov. 2025.

SPADAFORA, Simone. **Velhices na surdez contemporânea**. 2012. Dissertação (Mestrado em Gerontologia) — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/12397/1/Simone%20Spadafora.pdf>. Acesso em: 18 set. 2025.

STOUDAMIRE, Shawnkeisha. From the African American oral tradition to *slam* poetry: rhetoric and stylistics. **McNair Scholars Journal**, [S.l.], v. 16, n. 1, art. 10, 2012. Disponível em: <https://scholarworks.gvsu.edu/mcnair/vol16/iss1/10>. Acesso em: 2025.

STREET, Brian. **Letramentos sociais**: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação. Tradução: Marcos Bagno. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2014.

STROBEL, Karin Lilian. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2005.

STROBEL, Karin Lilian. **História da Educação de Surdos** — texto-base do curso de Licenciatura em Letras/Libras na modalidade a distância. Florianópolis: UFSC, 2009. Disponível em: https://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificas/historiaDaEducacaoDeSurdos/assets/258/TextoBase_HistoriaEducacaoSurdos.pdf. Acesso em: 23 fev. 2019.

- STROBEL, Karin Lilian. **Surdos**: vestígios culturais não registrados na história. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/91978/261339.pdf?>. Acesso em: 01 set. 2025.
- SUTTON-SPENCE, Rachel; KANEKO, Michiko (orgs.). **Introducing Sign Language Literature**: Folklore and Creativity. London: Bloomsbury / Red Globe Press, 2016.
- SUTTON-SPENCE, Rachel. **Literatura em Libras**. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2021.
- SUZANO, Monyque Assis. **Slam: oralituras antirracistas e contranarrativas**. 2021. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufes.br/server/api/core/bitstreams/e73cb698-658c-462c-ae21-d236b3e89cb9/content>. Acesso em: 17 mar. 2026.
- ŚWIERKOWSKA-KOBUS, Dagmara. **Tekst slammerski w świetle genologii lingwistycznej — Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu**, Poznań, 2024. Disponível em: <https://repozytorium.amu.edu.pl/items/678665e1-e6dd-4e37-8259-e22f242fc6a9>. Acesso em 19 ago. 2025.
- TABAJARA, Auritha; BORGES, Lucélia (ilustrações). Poemas inéditos da cordelista indígena Auritha Tabajara. **Revista E**, Sesc São Paulo, ago. 2023. Edição de agosto/23. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/editorial/ineditos-poemas-em-cordel-assinados-por-auritha-tabajara-e-ilustracoes-de-lucelia-borges/>. Acesso em: 15 jul. 2025.
- TAKAHASHI, Tadao. Diversidade cultural e direito à comunicação. Pensar Iberoamérica: **Revista de Cultura**, nº 6, 2004. ISSN 1683-3783. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=892201>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- TAPAJÓS DE FATO. Evangelização dos povos indígenas: enquanto o genocídio dizimou os corpos, o etnocídio extrai suas almas. **Tapajós de Fato**, 14 jun. 2021. Disponível em: <https://www.tapajosdefato.com.br/noticia/311/evangelizacao-dos-povos-indigenas-enquanto-o-genocidio-dizimou-os-corpos-o-etnocidio-extrai-suas-almas>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- TAVEIRA, Cristiane Coreia. ROSADO, Alexandre. **O letramento visual como chave de leitura das práticas pedagógicas e da produção de artefatos no campo da surdez**. Cristiane Correia Taveira, Alexandre Rosado. Organização Tatiana Bolivar Lebedeff et al.] Rio de Janeiro: Wak Editora, 2017.
- TERCEIRA MARGEM. Dossiê Poetry *Slam*: produção, circulação e recepção – Parte 2, v. 27, n. 51, 8 jun. 2023. **Revista Terceira Margem**: revista de crítica e teoria literária, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/2570>. Acesso em: 23 jan. 2025.
- TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato; SANTOS, Cristina Mielczarski dos (orgs.). **Lugares de fala, lugares de escuta nas literaturas africanas, ameríndias e brasileiras**. Prefácio de José Rivair Macedo. 1. ed. São Paulo: Zouk, 20 dez. 2018. 320 p. ISBN 978-8580490770.
- THE JUNCTION JOURNAL. Marc Smith, founder of the *slam*... 2017. Disponível em: thejunctionjournal.wordpress.com/2017/04/17/14928/. Acesso em: 17 mar. 2026.

THIÉL, Janice Cristine. **Pele silenciosa, pele sonora**: A literatura indígena em destaque (Portuguese Edition). 2012, Autêntica Editora. Edição do Kindle.

TORQUATO, Cloris Porto; KONDO, Rosana Hass. Educação decolonial: opa!!! Não, essa escola tem que começar a ser diferente. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v. 22, n. 2, p. 62-86, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5020/23590777.rs.v22i2.7886>. Acesso em: 18 ago. 2025.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos; et al. Gêneros orais – conceituação e caracterização. **Olhares & Trilhas**, Uberlândia, v. 19, n. 2, p. 1-8, jul./dez. 2017. ISSN 1983-3857. Disponível em: <https://www.ileel.ufu.br/travaglia/sistema/uploads/arquivos/G%C3%AAneros%20orais%20-%20conceitua%C3%A7%C3%A3o%20e%20caracteriza%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2025.

TRIBUNA DE MINAS. João Paiva: “Quero fazer com que as pessoas problematizem a vida, o sistema, o mundo, e quero conseguir viver da arte que faço”. **Tribuna de Minas**, 3 mar. 2020. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/colunas/sala-de-leitura/03-03-2020/joao-paiva-quero-fazer-com-que-as-pessoas-problematizem-a-vida-o-sistema-o-mundo-e-quero-conseguir-viver-da-arte-que-faco.html>. Acesso em: 4 jul. 2025.

TUCHTENHAGEM, Tamires Prestes de Matos. **A voz das margens**: a afirmação das identidades na poesia *Slam*. 2023. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10923/26136>. Acesso em: 8 jun. 2025.

TV FUNESC. **Slam sinalizado: o surdo tem mãos, o surdo tem voz** – Kizy Poesia. Duração: 20min41s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BxUBgfgxgm>. Acesso em: 04 jun. 2023.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG. **A tradição oral**. Belo Horizonte: UFMG, 2016. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/A%20tradi%C3%A7%C3%A3o%20oral_diagramado_16jun2016.pdf. Acesso em: 4 jul. 2024.

URÂNIA, Michel. 1º *Slam* Resistência Surda: entrevista com Gabriela Grigolom Silva, poetisa e organizadora. **A Escotilha**, 24 de maio de 2018. Disponível em: <https://escotilha.com.br/colunas/zero-pila/1o-slam-resistencia-surda-entrevista-gabriela-grigolom-silva/>. Acesso em 15 set. 2025.

VALENCIA, Sayak. Do queer ao cuir: geopolítica do estranhamento e epistemé do Sul Global. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 36, n. 1, p. XX-YY, jan./jun. 2023. DOI: <https://doi.org/10.14393/CEF-v36n1-2023-3>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/69849>. Acesso em: 13 mar. 2025.

VASCONCELOS, Stephanie Caroline Alves. Documento de posicionamento da WFD sobre a educação inclusiva. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 50, p. 45–57, jul./dez. 2018.

Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1167>. Acesso em: 27 out. 2025.

VAZ, Sérgio. **Literatura, pão e poesia**. São Paulo: Global Editora, 2011. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14336/literatura-marginal>>. Acesso em: mai. 2024.

VEIGA, Edison. Ligação mística com a natureza: a religiosidade dos indígenas brasileiros. **BBC Brasil**, 14 abr. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/ckv75xjd340o>. Acesso em: 18 ago. 2025.

VELLOSO, Mário. **A poesia marginal: uma outra história da literatura brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2005.

VENTURA, Luiz Alexandre Souza. “A sociedade só quer a perfeição”, diz Sueli Ramalho Segala. **O Estado de S. Paulo**, 19 ago. 2013. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/brasil/vencer-limites/a-sociedade-so-quer-a-perfeicao-diz-sueli-ramalho-segala>. Acesso em: 20 jun. 2025.

VIEIRA, Maysa Ramos. O passarinho diferente: uma análise semiótica na literatura surda. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/21273/1/MaysaRamosVieira_Dissert.pdf. Acesso em: 1 jun. 2025.

VILHALVA, Shirley. **Índios Surdos: Mapeamento das Línguas de Sinais do Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: Editora UFMS, 2019.

VILHALVA, Shirley. **Ser e estar da mulher indígena surda**. Revista Espaço, n. 60, jan-jun 2024. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1779/1711>. Acesso em: 18 ago. 2025.

VILHALVA, Shirley. GOMES, João Carlos. **As línguas de sinais indígenas em contextos interculturais**. São Paulo: Editora Intercultural, 2022.

VILHALVA, Shirley. ARAUJO, Bruno Roberto Nantes. Educação de indígenas surdos e as línguas indígenas de sinais. **Revista Linguatéc**, Bento Gonçalves, v. 12, n. 2, p. 150-161, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ifrs.edu.br/index.php/LinguaTec/article/view/5989/3122>. Acesso em: 19 ago. 2025.

VITAL, Vagner. Edinho Santos: o poeta do silêncio e do corpo. **Revista Piparote**, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://revistapiparote.com.br/edinho-santos-o-poeta-do-silencio-e-do-corpo/>. Acesso em: 1 jun. 2025.

VIVEIROS, Denise Penha. **Slam do Corpo e empoderamento surdo: contribuições das narrativas surdas apresentadas nas plataformas digitais para educação bilíngue**. Orientador: Kátia Michaela Conserva Albuquerque. 2020. 22 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba, João Pessoa, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ifpb.edu.br/handle/177683/1145>. Acesso em: 6 jul. 2023.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução, notas e glossário de Grillo, Sheila; Américo, Ekaterina Vólkova. Ensaio introdutório de Grillo, Sheila. São Paulo: Editora 34, 2017.

VOLMER, L.; SOUZA, S. da S.; CONTE, D. *Slam*: poesia e performance de resistência: poetry and endurance performance. **Revista Desenredo**, [S. l.], v. 16, n. 1, 2020. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/10348>. Acesso em: 09 set. 2025.

WITKOSKI, Sílvia Andreis. Surdez e preconceito: a norma da fala e o mito da leitura da palavra falada. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 42, p. 565-575, set./dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu>. Acesso em: 3 set. 2025.

YOUTUBE. Edinho Santos - O Poeta do Silêncio. **YouTube**, 2023. Disponível em: <https://youtu.be/0JYoK-o-n-l?si=9BXpqJ4Q83mz-JvA>. Acesso em: 4 jul. 2025.

YOUTUBE. *Slam* sinalizado: o surdo tem mãos, o surdo tem voz – Kizy Poesia. **YouTube**, 2020. Disponível em: https://youtu.be/BxUBgfxgm_o. Acesso em: 4 jul. 2023.

YOUTUBE. PAIVA, João. FLUPP 2015 *Slam* | Devagar Escola. **YouTube**, 2015. Vídeo (5min30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YrJ-QJtrKT4>. Acesso em: 2 jul. 2024.

YOUTUBE. *Slam* de Poesia Surda - Edinho Santos. **YouTube**, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VUu9u2w2U3E>. Acesso em: 4 jul. 2025.

YIP, Moira. **Tone**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2012.