

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS / ESTUDOS
LITERÁRIOS**

AMANDA SILVA SANTOS

***SLAM* SURDO: a poesia performática como expressão e
representatividade do sujeito/povo surdo**

**Montes Claros-MG
2025**

AMANDA SILVA SANTOS

***SLAM* SURDO: a poesia performática como expressão e
representatividade do sujeito/povo surdo**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em
Letras / Estudos Literários da Universidade
Estadual de Montes Claros, como requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre em
Literatura.

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Andrea Cristina
Martins Pereira

**Montes Claros-MG
2025**

AMANDA SILVA SANTOS

***SLAM* SURDO: a poesia performática como expressão e
representatividade do sujeito/povo surdo**

Exame de defesa apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras /
Estudos Literários da Universidade Estadual de
Montes Claros, como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Literatura.

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Data da aprovação: 21/10/2025

Banca Examinadora

Prof^a. Dra. Andrea Cristina Martins Pereira (Orientadora) - Unimontes

Prof^a. Dra. Profa. Dra. Raquel Schwenck de Mello Vianna Soares – UFVJM

Prof^o. Dr. Prof. Dr. Márcio Jean Fialho de Sousa - Unimontes

*À Comunidade Surda, que, por meio
da Língua de Sinais, me apresentou
um mundo de significados visuais e
culturais.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, fonte de inspiração, sabedoria e por me sustentar em todos os momentos.

Ao meu marido Alex, pelo amor e cuidado, pelo companheirismo e apoio diário, lembrando-me do meu valor. Você que esteve e está sempre ao meu lado, com abraço e palavras de incentivo, ouvindo meus lamentos, incertezas e sendo meu porto seguro não permitindo que eu desistisse. Amo você!

Às minhas filhas, Maria Luiza e Maria Cecília, pelo carinho e por alegrar os meus dias. Peço desculpas por minha ausência, e agradeço por me suportarem. Amo vocês!

Aos meus pais, Edna e Diomar, vocês são o meu alicerce. Ensinaram-me a importância da perseverança e do amor pelo conhecimento, valores que me guiaram ao longo desta jornada. Amo vocês por serem meu suporte por toda a vida!

Às minhas irmãs, Karol e Lara, por compartilharem comigo momentos leves e felizes. Karol, que me presenteou nesse período com a vida de Elisa, mais um amor para as nossas vidas. E Lara, que com os diálogos descontraídos, seja sobre futebol, música ou política, deixa o dia mais leves.

À minha família e amigos que aguentaram meus momentos de impaciência e cansaço. Suas palavras de incentivo me deram ânimo e me sustentaram ao longo da jornada.

À minha orientadora, professora Dra. Andrea Cristina Martins Pereira, pelo carinho em aceitar o meu projeto e, me conduzir por todo o processo que culminou nesta dissertação, que eu mesma, por muitas vezes, não acreditei que conseguiria finalizar. Sou muito grata pela paciência que dedicou a mim durante todo esse trabalho e por, gentilmente, responder a esses questionamentos, me ensinar, me orientar.

Ao professor Dr. Marcio Jean Fialho de Sousa e à professora Dra. Rosilene Aparecida Froes Santos pelas riquíssimas contribuições na banca de qualificação.

Aos meus professores do PPGL-EL, que me deram apoio e conhecimento científico.

Agradeço aos meus colegas de mestrado, que dividiram comigo tantos momentos agradáveis e desesperadores.

Às amigas, Emanuelle, Jêssyka, Giovana e Cyntia, que dividiram comigo momentos alegres desta jornada, tornando o processo mais leve. Em especial, Débora, por me apresentar este caminho de novos conhecimentos e trilhar comigo, compartilhando as dores e amores desse processo. Sem vocês seria ainda mais difícil. Gratidão, meninas!

À comunidade surda de Montes Claros, que me permitiu fazer parte e tanto me ensinou sobre respeito às diferenças culturais, o que deu origem ao desejo de conhecer mais e aprofundar nos estudos através do mestrado.

E a todos que contribuíram para a realização desse trabalho, meu muito obrigada!

SANTOS, Amanda Silva. ***SLAM SURDO: a poesia performática como expressão e representatividade do sujeito/povo surdo***. Dissertação (Mestrado em Literatura). 2025. 78 p. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras / Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros-MG.

RESUMO

A literatura exerce um importante papel na formação do indivíduo e da sociedade que vai além do entretenimento, caracterizando-se como um direito, um eixo essencial na formação do sujeito e na compreensão da sociedade. Porém, o acesso às produções literárias era restrito às classes privilegiadas, no entanto, a literatura de margem veio, como resposta à elitização e a essa restrição, como uma voz daqueles que foram historicamente silenciados. Nesse sentido, a Literatura Surda surge como um campo literário em que expressa a cultura do povo surdo, sendo assim, a poesia surda se destaca pelas *performances* dos poetas, que tem como característica primordial a visualidade. A poesia é, portanto, apresentada em língua de sinais, tendo as expressões faciais e corporais integrando as produções. Como palco das *performances* de poesia, o *slam* surge justamente para contrastar com as características dos recitais tradicionais, em formato de batalhas em espaços públicos e informais, com temáticas diversificadas, mas que soam principalmente como uma poesia de resistência. A presente dissertação analisa a representatividade e expressões do sujeito/povo surdo por meio do *slam* surdo e de conteúdo produzido por Amanda Lioli e Catharine Moreira em *Na Língua* (2016) e Edinho Santos em *Negro Surdo* (2017). A metodologia baseia-se em pesquisa bibliográfica, e tem como base teórica os autores Raymond Williams (2007) que discute o conceito de cultura, Karin Strobel (2018) sobre cultura surda, a partir de estudos do conceito e função da literatura baseados em Antonio Candido (2023). Para discutir sobre *slam* e *performance* foram visitados os estudos de Paul Zumthor (2010), Roberta Estrela D'Alva (2004, 2011) e Cynthia Peters (2000), além de outros autores que contribuíram com a concretização dessa pesquisa. Através das análises realizadas constata-se que os poemas apresentados possuem marcas culturais da comunidade surda, além de aspectos identitários individuais e coletivos. É notória a relevância de uma literatura que retrata a cultura e identidade das margens, pois para além de um conteúdo carregado de marcas históricas, há uma estética, que, embora fuja da estrutura tradicionalmente canônica, suas peculiaridades são de uma literatura que se justifica em suas regras.

Palavras-chave: Literatura Surda. *Slam* surdo. Cultura. Poesia performática.

ABSTRACT

Literature plays an important role in the development of individuals and society, extending beyond mere entertainment to a right, an essential axis in the development of the individual and in understanding of society. However access to literary productions was restricted to the privileged classes, marginalized literature emerged, in response to elitism and this restriction, as a voice for those who had been historically silenced. In this sense, Deaf Literature emerged as a literary field that expresses the culture of deaf people. So, deaf poetry stands out for its poets' performances, whose primary characteristic is visibility. The poetry is therefore presented in sign language, with facial and body expressions integrating to the productions. As a stage for poetry performances, slam poetry emerged precisely to contrast with the characteristics of traditional recitals, which take the form of battles in public and informal spaces, with diverse themes, but which resonate primarily as poetry of resistance. This dissertation analyzes the representation and expressions of the deaf subject/people through deaf slam and content produced by Amanda Lioli and Catharine Moreira in **Na Língua** (2016) and Edinho Santos in **Negro Surdo** (2017). The methodology is based on bibliographic research and has as its theoretical foundation the authors Raymond Williams (2007), who discusses the concept of culture, and Karin Strobel (2018), who discusses deaf culture, based on studies of the concept and function of literature based on Antonio Candido (2023). To discuss slam and performance, studies by Paul Zumthor (2010), Roberta Estrela D'Alva (2004, 2011), and Cynthia Peters (2000), also other authors who contributed to the realization of this research, were consulted. Through the analyses carried out, it is noted that the poems presented have cultural marks of the deaf community, in addition to individual and collective identity aspects. The relevance of a literature that portrays the culture and identity of the margins is notorious, because in addition to a content loaded with historical marks, there is an aesthetic, which, although it escapes the traditionally canonical structure, its peculiarities are of a literature that justifies itself in its rules.

Keywords: Deaf Literature. Deaf slam. Culture. Performance poetry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Poesia Surda Para Sempre (0:04)	34
Figura 2 – Poesia Surda Para Sempre (0:07)	34
Figura 3 – Poesia Surda Para Sempre (0:08)	34
Figura 4 – Poesia Surda Para Sempre (0:10)	34
Figura 5 – Poesia Surda Para Sempre (0:23)	35
Figura 6 – Poesia Surda Para Sempre (0:38)	35
Figura 7 – Mudinho – <i>Não! Meu nome é Edinho, porra!</i>	50
Figura 8 – Mudinho – <i>Quando eu era pequeno diziam: mudinho, mudinho, mudinho.</i>	50
Figura 9 – Mudinho – <i>Joguei vídeo game</i>	51
Figura 10 – Mudinho (Edinho Santos) - <i>Mudinho, mudinho</i>	51
Figura 11 – Na Língua – <i>Quando a palavra</i>	58
Figura 12 – Na Língua – <i>Encontra o corpo</i>	58
Figura 13 – Na Língua – <i>A carne brota verbo</i>	59
Figura 14 – Na Língua – <i>A baba escorre no futuro</i>	59
Figura 15 – Na Língua – <i>A memória, pretérito imperfeito</i>	60
Figura 16 – CM 05	60
Figura 17 – CM 56	60
Figura 18 – Na Língua – <i>Os cabelos</i>	61
Figura 19 – Na Língua – <i>Fios da gramática</i>	62
Figura 20 – Negro Surdo – <i>E eu dissemino</i>	65
Figura 21 – Negro Surdo – <i>Como eu comunico?</i>	66
Figura 22 – Negro Surdo – <i>Sinal de negro em Libras</i>	66
Figura 23 – Negro Surdo – <i>Composição do sinal de surdo em Libras 1</i>	67
Figura 24 – Negro Surdo – <i>Composição do sinal de surdo em Libras 2</i>	67
Figura 25 – Negro Surdo – <i>Trancam minhas mãos</i>	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A LITERATURA SURDA NA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS	13
1.1 Cultura surda	15
1.2 Literatura Surda: uma literatura de margem	24
2 SLAM SURDO: UM MOVIMENTO DE RESISTÊNCIA	36
2.1 <i>Slam</i> surdo: o grito da poesia silenciada.....	44
2.2 <i>Slam</i> : da individualidade à coletividade.....	53
3 O <i>SLAM</i> SURDO PELA REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO EM “NA LÍNGUA” E “NEGRO SURDO”	54
3.1 <i>Na Língua</i> : o corpo que fala.....	54
3.2 Preconceito e resistência em <i>Negro Surdo</i>	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	72

INTRODUÇÃO

A literatura exerce um importante papel na formação do indivíduo e da sociedade, porque vai além do entretenimento, caracterizando-se como um direito e um eixo essencial na formação do sujeito e na compreensão da sociedade. Através dela podemos ampliar nossa visão de mundo, aprender sobre as diferentes culturas e sobretudo, refletir acerca da complexidade que é o ser humano. Assim, a literatura seria, ou deveria ser considerada uma necessidade e não um produto de luxo ou simplesmente um passatempo. Por séculos, o acesso à escrita, à leitura e às produções literárias (escritas ou performadas) era restrito às classes privilegiadas, uma vez que o conhecimento era associado ao poder e ao *status* social.

A literatura de margem veio, então, como resposta à elitização e restrição ao acesso à literatura, como uma voz daqueles que foram historicamente silenciados. Autores e autoras oriundos de periferias urbanas e/ou rurais, de grupos minoritários, sejam eles sociais, raciais, de gênero, tomam as narrativas para contar suas próprias histórias, experiências e perspectivas reais ou não. Essas produções literárias se diferenciam daquelas tradicionalmente valorizadas pelo cânone, não somente pelos temas abordados, mas também pela linguagem empregada que usualmente traz a oralidade e um vocabulário com gírias usadas nas comunidades periféricas, rompendo com a norma culta e com a linguagem tradicionalmente literária.

Nesse sentido, de literatura de margem, a Literatura Surda¹ surge como um campo literário no qual o povo surdo expressa a sua cultura. Não se trata de uma tradução da literatura tradicional, mas uma manifestação que percorre caminho próprio, explorando seus principais elementos culturais: a visualidade, a língua de sinais e a história da comunidade surda; construindo narrativas que refletem a cultura e as vivências, tanto individuais quanto coletivas. Deste modo, a Literatura Surda deixa de ser apenas uma literatura para inclusão e contribui para a valorização da diversidade linguística e do reconhecimento cultural e identitário do povo surdo.

No contexto da Literatura Surda se encontram narrativas visuais, contos, história de surdos, piadas, literatura infantil, clássicos, fábulas, romances, lendas e poesias. Nesse

¹ O termo Literatura Surda é utilizado em letra maiúscula neste texto para destacar sua importância com uma identidade que transcende a mera condição de surdez, pois de acordo com Wilcox e Wilcox (2005) o termo surdo, com “s” minúsculo, refere-se à condição audiológica de não ouvir, enquanto Surdo, com “S” maiúsculo, representa a identidade cultural e política do indivíduo surdo.

universo, a poesia surda se destaca pelas *performances* dos poetas/performadores, que tem como característica primordial a visualidade, pois são apresentadas em língua de sinais cujas expressões faciais e corporais integram as produções.

Como palco das *performances* de poesia, o *slam* surge justamente para contrastar com as características dos recitais tradicionais, onde os poemas eram apresentados para um público passivo, acomodado em seus lugares, muitas vezes com certo requinte. No *slam*, o público tem um papel essencial, pois as apresentações são no formato de batalha, onde os poetas performam as suas produções e recebem uma nota por elas. Porém, essa não é sua função principal, mas sim a de desburocratizar a poesia, utilizando-se de espaços públicos e informais; e levar para o público, uma poesia com temáticas diversificadas, que soam principalmente como uma poesia de resistência.

O *slam* tem grande impacto na cena literária contemporânea na forma de poesia falada, e não seria diferente para a poesia surda. O *slam surdo*, surge como produção de um grupo minoritário que por muito tempo foi silenciado e possibilita notoriedade às suas produções pelas quais pode **gritar** para a sociedade toda uma história que há muito tempo existia, mas não havia espaço para ser contada.

A cultura surda manifesta-se no *slam* de forma muito marcante, uma vez que leva para o interior das *performances* marcas culturais do povo surdo. Portanto, o problema que conduz este estudo é: de que maneira o *slam* surdo propicia a constituição identitária da comunidade surda? A hipótese que se procura constatar é a de que os *slammers* buscam retratar em suas *performances* temas relacionados às lutas e conquistas da comunidade surda, evidenciando as marcas identitárias e particularidades do seu povo.

Assim, com essa pesquisa pretende-se contribuir com os estudos surdos e sua literatura, pois se busca entender e refletir sobre a diferença cultural do povo surdo em relação à literatura tradicional a partir do *slam* surdo; e como ele pode ser utilizado como ferramenta de inclusão e reconhecimento do sujeito surdo e da sua comunidade, tema que ainda tem muito a ser pesquisado, embora tenha ganhado espaço nas discussões da atualidade.

Diante do exposto, essa dissertação busca como objetivo geral analisar a representatividade e expressões do sujeito/povo surdo por meio do *slam* surdo. E como objetivos específicos propõe-se verificar como é estruturado o *slam* surdo no âmbito da cultura surda; identificar as temáticas abordadas nas batalhas de *slam* surdo e seus principais representantes no Brasil; e analisar a forma e conteúdo produzidos por Amanda

Lioli e Catharine Moreira em *Na Língua*, e na poesia *Negro Surdo* de Edinho Santos, bem como identificar como essas obras propiciam a representatividade da cultura surda.

A metodologia baseia-se em uma pesquisa bibliográfica, que para Gil (2002) proporciona maior familiaridade com o problema, visando torná-lo mais explícito ou construindo hipóteses, e sua natureza se caracteriza como qualitativa em sua abordagem. Além dos materiais impressos e digitais, como livros e artigos, também serão analisados vídeos disponibilizados no *YouTube* contendo *performances* de *slammers* surdos. Dessa forma, para a análise das *performances* nas batalhas de *slam* será de suma importância o conhecimento teórico da temática proposta. Portanto, as pesquisas em materiais já elaborados se fazem necessárias, tendo como base os autores Karin Strobel (2018), Lodenir Becker Karnopp (2006), dentre outros que discutem o objeto desta pesquisa.

Para atender aos objetivos propostos, a pesquisa será organizada em três seções. Na primeira é explorada a maneira como a Literatura Surda está presente como expressão cultural da comunidade surda. Para isso, apresentamos conceitos e ideias que permitem uma reflexão acerca do tema proposto, o que dará aporte teórico para prosseguir com as análises pretendidas nas próximas seções. Portanto, são abordadas as seguintes temáticas: cultura, cultura surda, literatura de margem, Literatura Surda e poesia surda, baseadas especialmente nos autores Raymond Williams (2007), Karin Strobel (2018), Antonio Candido (2023), e outros.

Na segunda seção abordaremos a origem do *slam* como manifestação literária, e apresentamos os resultados da busca realizada para entender como ele se constitui na literatura de maneira geral, e em especial na Literatura Surda, bem como sua relevância para a cultura surda. Aqui apresentamos conceitos e histórico que abarcam o tema, destacando os precursores do movimento no Brasil e na comunidade surda, por meio de autores como Roberta Estrela D'Alva (2004, 2011), Paul Zumthor (2010) e Cynthia Peters (2000).

O terceiro momento traz a análise dos poemas *Na língua*, de Amanda Lioli e Catharine Moreira, e *Negro Surdo* de Edinho Santos, em suas formas e conteúdos, tendo como base as discussões feitas nos capítulos anteriores.

1 A LITERATURA SURDA NA PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS

A Literatura Surda surgiu como forma de expressão de uma comunidade dotada de uma cultura própria, mas que historicamente foi silenciada, e por muito tempo teve seus direitos desrespeitados. Esta Literatura agora vem como um levante para um grupo minoritário que anseia expressar com orgulho a sua cultura, por meio da escrita e da *performance*. A existência de uma literatura produzida pela e para a comunidade surda é, portanto, fruto da necessidade desse povo de manifestar as suas experiências, identidades e costumes.

Nesse sentido, é importante conhecer o conceito de cultura e as nuances que abarcam tal concepção com base nos Estudos Culturais e na perspectiva dos autores considerados precursores nessa temática, sendo Raymond Williams (1992, 2007), Edward Palmer Thompson (1963) e Stuart Hall (2003).

O Conceito de Cultura é complexo e pode ser observado sob mais de um aspecto. Raymond Williams (2007) no texto *Cultura*, que compõe o livro *Palavras-chave*, apresenta a origem do termo como vindo do latim *colere*. O termo foi se desenvolvendo e sendo usado em várias disciplinas intelectuais e em pensamentos distintos. Inicialmente, o termo designava os atos de “(...) habitar, cultivar, proteger, honrar com veneração” (Williams, 2007, p.117), mas com o passar do tempo o termo deixou de abranger os sentidos de habitar e honrar com veneração, mantendo-se primordialmente os sentidos de “cultivo ou cuidado” relacionados à lavoura e o cuidado com o crescimento natural. A partir daí, iniciaram-se estudos para desvendar as complexidades que giram em torno desse termo. A partir do início do século XVI, esse conceito foi ampliado, incluindo o processo de desenvolvimento humano e daí em diante tornou-se o sentido principal. O estudo histórico de cultura teve uma importante observação no seu desenvolvimento, pois a partir do século XIX o termo Cultura em alemão, *Kultur*, passou a ser usado como sinônimo de “civilização” (Williams, 2007, p. 119).

[...]a partir da década de 1840, na Alemanha, utilizava-se *Kultur* em um sentido muito parecido com o que tivera *civilização* nas histórias universais do S18. A inovação decisiva foi *Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit* – “História cultural geral da humanidade” (1843-52) – de D. F. Klemm, que traçava o desenvolvimento humano desde a selvageria até a liberdade, passando

pela domesticação. Embora o antropólogo norte-americano Morgan, ao rastrear estágios comparáveis, tenha usado “*sociedade antiga*”, culminando em *civilização*, o sentido que lhe deu Klemm se manteve e foi seguido diretamente em inglês por Tylor em *Primitive Culture* (1870). O sentido predominante nas ciências sociais modernas deve ser traçado segundo essa linha de referência (Williams, 2007, p. 121).

Williams (2007) desdobra esse conceito em três perspectivas, a primeira define cultura como um processo de desenvolvimento intelectual, a segunda como um modo particular de vida e a terceira como obras e práticas da atividade intelectual. O autor completa:

[...] em geral, o que é significativo é o leque e a sobreposição de sentidos. O complexo de significados indica uma argumentação complexa sobre as relações entre desenvolvimento humano geral e um modo específico de vida, e entre ambos e as obras e práticas da arte e da inteligência (Williams, 2007, p.122).

Deste modo, nota-se que a cultura não é algo estático e sim dinâmico, e abrange as formas de expressão e práticas humanas. A definição de cultura como modo de vida não diz respeito simplesmente ao âmbito artístico de uma comunidade, mas engloba também seus valores, crenças e práticas cotidianas. A complexidade em se conceituar a cultura, revelou a necessidade de estudos mais aprofundados e direcionados a essa temática, surgindo daí a vertente teórico/crítica chamada Estudos Culturais. Como já mencionado, os autores Raymond Williams e Stuart Hall dividem o título de pais desses estudos. Outros nomes são importantes, como veremos no decorrer deste texto, outras pesquisas relevantes também influenciaram na criação desta corrente e na disseminação das ideias.

Os Estudos Culturais tiveram origem na Inglaterra, para depois se expandirem para outros países da Europa e América. Andrew Milner (2007) em seu texto *Estudos culturais* afirma que essa expressão “[...]significa literalmente estudo da cultura” e que assim como acontece com o termo cultura, seu significado é oriundo de dois grupos: sendo eles o das humanidades e o das ciências sociais. Milner (2007) expõe ainda, que esse termo foi utilizado inicialmente pelo crítico literário Richard Hoggart, em 1963, embora Raymond Williams já houvesse feito uma prévia do assunto em suas obras *The Uses of Literacy* e em *Culture and Society 1780-1950*. Tanto Hoggart quanto Williams buscavam empregar os métodos literários de análise em estudos não-literários, bem como “[...] descrever, analisar e criticar a cultura popular contemporânea” (Milner, 2007, p. 421). Outro autor que se interessava semelhantemente foi E. P. Thompson, porém seu

enfoque era menos literário e mais voltado para a cultura operária do século XIX (Milner, 2007, p. 421).

Milner (2007, p. 421) afirma ainda que:

[...]os estudos culturais surgiram claramente em parte como uma reação ao elitismo das formas mais antigas de estudo literário: Hoggart, Thompson e Williams estavam comprometidos com o estudo da cultura popular ou operária.

Nesse sentido, os autores procuram dar voz às culturas de grupos considerados, nesse contexto social, de menor importância para os estudos literários tradicionalmente convencionais.

Para compreender e dar voz aos grupos sociais que foram historicamente marginalizados ou excluídos da narrativa dominante os Estudos Culturais impulsionaram as pesquisas sobre a cultura de margem. Dessa forma, evidenciando e explorando as práticas culturais, identidades, crenças, valores e resistências desses grupos minoritários, de maneira que contribuíssem para melhor compreensão da diversidade cultural e social. Assim, as reflexões acerca dos movimentos culturais considerados de margem têm como ponto de partida a luta coletiva de resistência.

1.1 Cultura surda

Quando adentramos no âmbito da cultura de margem, novas perspectivas surgem e, pensando nisso, estudiosos vêm buscando novas discussões que coloquem a cultura surda no centro, uma vez que ela está inserida nesse contexto de margem, já que foi oprimida e marginalizada ao longo dos anos. Além das barreiras comunicacionais existentes, o povo surdo foi privado de exercer sua cidadania e interagir socialmente, ficando limitado em sua capacidade de contribuir para que as especificidades de sua cultura e identidade fossem colocadas em evidência. No entanto, é importante destacar que a cultura surda é rica e que possui uma variedade de artefatos que a caracteriza.

Stuart Hall (2003), em sua obra *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, explica que ter uma identidade cultural implica em um contato com um grupo sólido e atemporal, no qual se consegue unir o passado, o futuro e o presente em uma linha contínua. Essa linha contínua é a tradição. Nela, é colocada em prova a fidelidade às origens, a presença consciente diante de si mesma e de sua autenticidade, sem deixar de

lado a presença do mito com todas as suas características capazes de moldar o imaginário. A tradição passa a ter influência sobre as ações, dar sentido e significado às vidas e à história desse povo.

Seguindo o pensamento de Hall (2003), pode-se afirmar que a identidade cultural da comunidade surda é uma questão histórica, que também pode ser moldada através da conexão entre passado, presente e futuro. A relação do povo surdo com a história está marcada pelas violações da dignidade, pelas sofridas atitudes cruéis e violentas que deixaram cicatrizes na comunidade². Usando desses eventos históricos negativos, porém significativos para o seu povo, os surdos foram moldando a sua cultura de maneira autêntica, entendendo o passado para preservar os elementos essenciais a sua origem e melhorando muitos outros em busca da perpetuação de sua cultura.

A partir dessa perspectiva histórica de construção identitária da comunidade surda enraizada em um passado doloroso, tem-se o reflexo do caminho pelo qual os surdos percorrem entre a preservação dos elementos culturais e substanciais de sua origem e a busca pela conquista de um espaço que eternize sua cultura. Deste modo, vale compreender a dinâmica da territorialidade, desterritorialização e reterritorialização abordada por Guattari e Rolnik (1996). Nesse sentido, território é compreendido além do espaço físico, “o território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente ‘em casa’” (Guattari; Rolnik, 1996, 323).

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (Guattari; Rolnik, 1996, 323).

Tendo tradicionalmente a cultura ouvinte como dominante, o povo surdo teve sua existência moldada por ela; por isso, sofre uma desterritorialização devido essa imposição

² Para exemplificar esse período, que é conhecido como período sombrio da educação dos surdos, o Congresso de Milão, evento ocorrido em 1880 na Itália, reuniu educadores e profissionais da saúde para delinear métodos de ensino para as pessoas surdas; e a partir desse congresso medidas educacionais foram adotados, como o oralismo, sem o consentimento dos sujeitos surdos e que influenciou o mundo por séculos, assunto que trataremos mais adiante.

externa, com a imposição do oralismo³ e a patologização da surdez⁴, na tentativa de normalizar o surdo, forçando-o a abandonar o seu território linguístico e cultural para adaptá-lo a um modelo ouvinte.

Frente ao domínio da desterritorialização, há tentativas de reterritorialização, uma vez que “a reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante” (Guattari; Rolnik, 1996, 323), em busca de fortalecimento de seu território, o que pode ser constatado na luta pelo reconhecimento linguístico, por meio do reconhecimento das línguas de sinais, assegurando o direito à língua e, conseqüentemente, a um território cultural próprio, fortalecendo a comunidade surda e o seu senso de pertencimento, existência e reexistência.

Deste modo, Strobel (2018) define que a cultura surda é como os indivíduos surdos interpretam e transformam o mundo para torná-lo mais acessível e acolhedor, integrando suas percepções visuais. Esse processo não apenas define as identidades, mas também a essência das comunidades surdas, abrangendo aspectos como a língua, as concepções, valores, tradições e práticas culturais. A autora, ainda, manifesta o sentimento de apropriação da cultura surda como “algo que penetra na pele do povo surdo que participa das comunidades surdas” (Strobel, 2018, p. 30) que compartilham esses aspectos culturais mencionados.

A cultura surda tradicionalmente demanda do encontro entre surdos no mesmo espaço, mantendo o corpo a corpo, criando uma relação única de tempo-espaço para trocar experiências culturais entre as comunidades surdas (Karnopp *et al*, 2011). Corroborando, Strobel (2018) salienta que no Brasil as comunidades surdas têm uma história rica e marcada pela necessidade de resistir às práticas ouvintistas⁵ que desrespeitavam sua cultura. Essas comunidades surgiram como espaços de reunião e resistência, onde tradições e histórias foram preservadas ao longo do tempo.

Ao fazer uma análise sobre o histórico que o termo cultura ganhou ao longo dos séculos, Karnopp (*et al*, 2011) observa que há uma relação de natureza-cultura, isso significa que a cultura é algo produzido pelo homem, visto que a natureza já existe no mundo. Contudo, a concepção apresentada de cultura contrária à natureza influenciou a maneira como os sujeitos e grupos surdos foram tratados pelas instituições ao longo da

³ Método de ensino que proibia o uso das línguas de sinais, forçando a fala e a leitura labial.

⁴ Visão médica e patológica da surdez, que a vê como uma deficiência a ser corrigida.

⁵ Práticas ouvintistas é um termo que se refere às práticas que impõem a audição e a língua oral como superiores, fazendo com que o sujeito surdo se adapte ao padrão ouvinte e ignore sua identidade cultural e linguística.

história. A ênfase que davam na informação de que por natureza lhes faltava um ouvido normal, impediu que os surdos fossem reconhecidos como um grupo que possui cultura, negando-lhes qualquer possibilidade de criar significados a partir de suas experiências compartilhadas.

Historicamente, a cultura surda enfrenta uma segregação e, ao mesmo tempo, uma imposição da cultura ouvinte, que é dominante, encobrindo ou suprimindo suas tradições, identidades e principalmente sua língua. Um evento que pode ser resgatado como exemplo dessa imposição é o Congresso de Milão, que ocorreu em 1880. Na ocasião, educadores de surdos reuniram-se para discutir os métodos de ensino que julgavam mais eficazes, mas a consequência disso foi a proibição do uso das línguas de sinais, sendo forçosamente substituída pela metodologia oralista na educação dos surdos. Sacks (1990) narra o episódio:

[...]no célebre Congresso Internacional de Educadores de Surdos, realizado em 1880 em Milão, no qual os próprios professores surdos foram excluídos da votação, o oralismo saiu vencedor e o uso da língua de sinais nas escolas foi “oficialmente” abolido. Os alunos surdos foram proibidos de usar sua própria língua “natural” e, dali por diante, forçados a aprender, o melhor que pudessem, a (para eles) “artificial” língua falada. E talvez isso seja condizente com o espírito da época, seu arrogante senso da ciência como poder, de comandar a natureza e nunca se dobrar a ela (Sacks, 1990, p. 33).

À medida que esse apagamento se tornava mais concreto, crescia a necessidade e importância de espaços de reuniões e resistência por parte dos surdos, a fim de não permitirem que suas tradições e histórias fossem apagadas, e mais, fortalecendo a luta pela valorização da sua cultura. Os espaços mais utilizados para esse fim eram as associações de surdos, igrejas e praças, ou seja, espaços comuns onde podiam se reunir, reverberar a sua cultura e reafirmar a sua identidade.

Não podemos afirmar que todos os surdos mesmo que residam em uma mesma cidade ou país fazem parte da comunidade surda, ou participam da mesma cultura, pois como já foi dito, isso implicaria compartilhar dos mesmos hábitos, crenças, costumes, valores e língua, que são fatores que unificam um grupo, tornando os seus membros pertencentes a uma cultura. Dessa forma, podem existir surdos que preferem não fazer parte da comunidade surda por não se sentirem pertencentes a essa cultura e que preferem compartilhar da cultura ouvinte. Nesse caso, podemos então dizer que essa pessoa

pertence ao povo surdo, mas não à comunidade surda. Para melhor entender a diferença entre os conceitos de comunidade e povo, recorreremos ao dicionário.

comunidade
co·mu·ni·da·de
sf
[...]
7 Qualquer conjunto de indivíduos ligados por interesses comuns (culturais, econômicos, políticos, religiosos etc.) que se associam com frequência ou vivem em conjunto.
8 Grupo de pessoas com características comuns, inseridas numa sociedade maior que não compartilha de suas características básicas; sociedade. (Michaelis)

Por outro lado, povo, constitui-se, segundo o dicionário Michaelis, como

povo
po·vo
sm
[...]
3 SOCIOL Sociedade composta de diversos grupos locais, ocupando território delimitado e cônica da semelhança existente entre seus membros pela homogeneidade cultural. (Michaelis)

Embora os dois significados apresentados possam parecer semelhantes, ou causar incerteza nas suas diferenças, Strobel (2018) vem esclarecer essas definições aplicadas aos estudos surdos. A autora define povo surdo sendo composto por indivíduos surdos que compartilham costumes, história, tradições comuns construindo uma concepção de mundo através da visualidade como artefato cultural, isto significa que esses sujeitos, apesar de não habitarem necessariamente o mesmo local, são unidos por um código de formação visual independentemente de terem o mesmo nível linguístico (Strobel, 2018, p. 42).

Por sua vez, comunidade surda seria um grupo de pessoas que residem em um local específico e compartilham dos mesmos objetivos, e buscam, por meio de ações, alcançar estes objetivos. Uma comunidade surda pode abranger pessoas que não são surdas, mas que apoiam ativamente e estão dispostas a trabalhar por esses objetivos da comunidade (Padden; Humphries, 2000 *apud* Strobel, 2018, p. 37). Pode-se entender, então, que essa comunidade inclui, além dos surdos, familiares, amigos, intérpretes, professores, enfim, ouvintes que tenham contato com os surdos e lutam pela mesma causa.

Estar em comunidade e lutar pelos mesmos ideais pode ser um caminho para conquista de direitos, pois a união decorrente desse movimento fortalece o poder de reivindicação do grupo. É válido fazer menção de uma das mais importantes conquistas da comunidade surda, o reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais (Libras) como língua no Brasil. A Libras foi reconhecida como meio legal de comunicação e expressão através da Lei nº 10.436, sancionada em 24 de abril de 2002, e depois regulamentada pelo Decreto nº 5626, de 22 de dezembro de 2005. Esse reconhecimento foi efeito de um longo processo, em que surdos e ouvintes trabalharam juntos para que as línguas de sinais fossem legitimadas.

Strobel (2018) reforça que “se uma língua transborda de uma cultura, é um modo de organizar uma realidade de um grupo que discursa a mesma língua como elemento comum, concluímos que a cultura surda e a língua de sinais seriam referências do povo surdo” (Strobel, 2018, p. 38). Deste modo, a importância desse marco é evidente, uma vez que a língua é fundamental para qualquer grupo, e no caso do povo surdo, vários aspectos caracterizam essa importância, a língua é uma marca da identidade surda, o que possibilita ao sujeito surdo se sentir pertencente à comunidade surda. A língua viabiliza a preservação e transmissão da cultura a cada geração; a língua garante a autonomia e inclusão ao sujeito habilitando-o de modo que ele participe ativamente da sociedade e tenha acesso de forma ampla a tudo que lhe é oferecido. Portanto, a língua, ou a língua de sinais, não é só uma ferramenta de comunicação, é um mecanismo de sustentação da cultura e da identidade do povo surdo.

Deve-se considerar que apesar de as produções culturais das pessoas surdas geralmente incluírem o uso de uma língua de sinais, o fato de serem pertencentes a uma comunidade surda e ter contato linguístico e cultural com ouvinte, lhes permite uma experiência bilíngue/bicultural àqueles inseridos no processo, uma experiência predominantemente visual (Karnopp *et al*, 2011).

Para entender a complexidade e riqueza da cultura surda convém trazer seus artefatos culturais, essenciais para a identidade e expressão do povo surdo. De modo geral, artefato cultural seria o produto resultante das práticas sociais de um determinado grupo, representando de maneira mais concreta as práticas, das crenças e valores de sua cultura. Para melhor compreensão, Strobel (2018) conceitua artefato cultural da seguinte maneira:

[...]A maioria dos sujeitos está habituada a apelidar de “artefatos” os objetos ou materiais produzidos pelos grupos culturais; de fato, não são só formas individuais de cultura materiais, ou produtos definidos da mão de obra humana; também se pode incluir *tudo o que se vê e sente* quando se está em contato com a cultura de uma comunidade, como materiais, vestuário, maneira pela qual um sujeito se dirige a outro, tradições, valores e normas, etc. (Strobel, 2018, p. 43).

Strobel (2018) lista oito artefatos que estão presentes na cultura surda, sendo eles: experiência visual, desenvolvimento linguístico, família, Literatura Surda, vida social e esportiva, artes visuais, política e materiais. Destacaremos, a seguir, as principais características de cada um deles.

- a) Experiência visual: os sujeitos surdos, devido à ausência de audição, percebem o mundo principalmente através de seus olhos, observando tudo o que ocorre ao seu redor. Essas percepções visuais abrangem as expressões faciais e corporais, bem como as atitudes de seres vivos e objetos em diversas circunstâncias. A experiência visual é um dos pontos centrais da cultura surda, ela oferece embasamento não só para a comunicação, mas é fundamental também para a expressão e compreensão de mundo.
- b) Desenvolvimento linguístico: a principal forma de comunicação do povo surdo é através da língua de sinais, que por sua vez é visual-espacial, composta por sinais, expressões faciais e corporais e outros aspectos linguísticos a fim de comunicar mensagens das mais simples as mais complexas, reforçando a ideia de visualidade presente no cotidiano dos sujeitos surdos. A autora aponta a língua de sinais como um aspecto central da cultura surda, porém não abrange apenas a língua de sinais oficialmente reconhecida, mas também os chamados sinais emergentes ou sinais caseiros (Strobel, 2018, p. 52), que são os sinais criados por surdos que vivem em áreas rurais ou isolados de comunidades surdas. Eles desenvolvem formas visuais de comunicação para entender o mundo e interagir, na ausência do “conhecimento de sons e palavras” (Strobel, 2018, p. 52). Mas é essencial que o indivíduo surdo estabeleça contato com o povo surdo, onde a língua de sinais é utilizada em unidade, para poder ter acesso às informações, adquirir conhecimentos e construir sua identidade.

Outro sistema linguístico dentro desse artefato é o sistema de escrita da língua de sinais, denominada de *SignWriting (SW)*. A criação desse sistema foi muito importante para a comunidade surda, principalmente para desmistificar a ideia de que

a língua de sinais era ágrafa, porém apesar de haver estudos iniciais no Brasil sobre ele, não é amplamente utilizado. Por outro lado, como já citado, a Libras ganha visibilidade e estudos mais intensos e significativos no decorrer dos anos, embora não substitua a Língua Portuguesa em sua modalidade escrita, conforme prevê o Decreto nº 5.626 de 22 de dezembro de 2005⁶.

- c) Família: o nascimento de uma criança surda é geralmente visto como um evento alegre pelas famílias surdas, sendo uma ocorrência naturalmente bem-vinda, diferentemente das famílias ouvintes, que comumente percebem essa situação como um problema social. Isso ocorre nas famílias ouvintes porque durante a gestação essas famílias idealizam o filho que esperam bonito, perfeito, inteligente e ouvinte (Strobel, 2018, p. 59). E ao receber um diagnóstico de surdez há uma frustração por gerarem um filho anormal, o que leva a buscarem a cura para essa deficiência, visto que é um mundo diferente, com experiências que não eram habituais, o que assusta os pais. Deste modo, geralmente famílias ouvintes com filhos surdos, a principal barreira encontrada é a carência de diálogo, de entendimento e de interesse em conhecer a cultura surda, o que dificilmente vai ocorrer em uma família surda, pois desde pequenas, as crianças têm informações que as ajudam a compreender seus artefatos culturais.
- d) Literatura Surda: este artefato transmite a memória das vivências do povo surdo ao longo das gerações, abordando as experiências pessoais dos sujeitos surdos, destacando frequentemente as dificuldades, bem como as vitórias frente às opressões ouvintistas. A literatura surda possibilita também o relato de superação em diversas situações inesperadas, testemunham ações de grandes líderes e militantes surdos e valorizam suas identidades. Essa literatura pode ser manifesta em diversos gêneros, incluindo poesia, história de surdos, piadas, literatura infantil, clássicos, fábulas, contos, romances, lendas e outras manifestações culturais. Embora faltem registros dos fatos que enriqueceriam ainda mais a história cultural do povo surdo, os discursos são passados de geração em geração e a história oficial dos surdos se confundem com a história do próprio povo surdo, e essas histórias são transmitidas por meio da língua de sinais pelas comunidades surdas, compartilhando suas experiências e valores culturais que fortalecem os laços entre as gerações passadas e os mais jovens.

⁶ “Art. 15. Para complementar o currículo da base nacional comum, o ensino de Libras e o ensino da modalidade escrita da Língua Portuguesa, como segunda língua para alunos surdos, devem ser ministrados em uma perspectiva dialógica, funcional e instrumental [...]” (BRASIL, 2005)

- e) Vida social e esportiva: este artefato é caracterizado por acontecimentos culturais, como, por exemplo, casamentos entre surdos, festas, lazeres e atividades nas associações de surdos e eventos esportivos. As atividades desenvolvidas nas associações eram inicialmente de cunho recreativo com o objetivo primordial do lazer, mas ao longo dos anos houve a necessidade de mais discussões políticas e práticas esportivas, que eram voltadas para o futebol. E para as práticas esportivas serem efetivas, criaram-se organizações que promovem intercâmbio de eventos esportivos para surdos⁷.
- f) Artes visuais: as artes visuais constituem um importante artefato cultural, pois através dele o povo surdo expressa suas emoções, histórias, subjetividades e cultura. Os artistas surdos utilizam suas criações para comunicar suas perspectivas sobre o mundo, disseminando as crenças e valores do seu povo. Muitos são os surdos artistas que se destacam na criação de desenho, pintura, escultura e outras manifestações artísticas, nas quais expressam beleza, equilíbrio e harmonia, mas vão além, expressam também as suas revoltas contra as discriminações que enfrentam. Outra forma de expressão artística presente nesse artefato é o teatro⁸, que é muito usado pelos surdos, onde a língua de sinais, as expressões faciais e corporais permitem uma rica manifestação de suas identidades culturais.
- g) Política: conforme abordado no artefato social e esportivo, as associações, que geralmente são localizadas em sede própria ou cedida pelo governo, são um importante meio de movimento e luta do povo surdo em busca dos seus direitos. Local antes dedicado às interações sociais, agora tem forte manifestação política, nelas os sujeitos surdos se reúnem visando partilhar os interesses comuns do povo surdo e lutar pelos direitos judiciais e de cidadania. Uma conquista muito celebrada pela comunidade surda que decorreu das lutas políticas foi a publicação da Lei n.º 10.436, de 24 de abril de 2002, conhecida como a Lei da Libras, seu texto reconhece a Língua Brasileira de Sinais – Libras – como a língua do povo surdo brasileiro. Outra consequência positiva de lutas políticas da causa surda é a comemoração do

⁷ As instituições criadas para este fim são a Confederação Brasileira de Desportos de Surdos (CBDS), o Comitê Internacional de Esportes dos Surdos (CISS), o Panamericano de Desportos de Surdos (PANAMDES), a Confederacion Sudamericana Deportiva de Surdos (CONSUDES), elas têm o papel de adaptar as práticas esportivas às necessidades culturais dos surdos.

⁸ O teatro, na Cultura Surda, é frequentemente classificado como uma arte visual, diferentemente da visão tradicional, em que categoriza o teatro como arte dramática. Essa distinção ocorre porque na Cultura Surda, a comunicação e expressão estão relacionadas à utilização de elementos visuais, expressões faciais e corporeidade, sendo primordiais na construção de ideias, narrativas e emoções.

Dia do Surdo em 26 de setembro, esse dia rememora a data de fundação da primeira escola para surdos no Brasil. Portanto, esse artefato valioso leva a reflexão dos desafios enfrentados pelo povo surdo e a busca por novas lutas com o intuito de contribuir para mudanças sociais positivas para esse povo.

- h) Materiais: os materiais como artefato cultural são aqueles transformados pelo trabalho humano, e que servem de adaptações no dia a dia do sujeito surdo. Pode-se destacar, por exemplo, o *Telephone Device for the Deaf* (TDD), instrumentos luminosos, campainhas, despertadores com vibração e legenda *closed caption*. E ainda existem outras ferramentas de domínio público, mas essenciais para o sujeito surdo, como os torpedos de celular e *chats* de *internet*. A acessibilidade de pessoas surdas em diversos ambientes, como congressos, julgamentos, aulas e cursos, é facilitada por meio de intérprete de língua de sinais, telões e cartazes, entre outros recursos.

É evidente que a cultura surda, inscrita neste contexto de cultura de margem, é rica e fundamental para o povo surdo, considerando os aspectos sociais e históricos já elucidados anteriormente. O olhar sobre essa cultura garante a preservação de suas tradições e a defesa dos direitos do seu povo, sendo testemunho de resistência a sua identidade cultural, que evidencia a luta contra as práticas opressivas, sem deixar de lado a celebração de suas conquistas.

A cultura surda vai além de uma comunicação, ela engloba as percepções de um mundo onde a visualidade está fortemente em evidência, está demonstrada nos seus artefatos culturais, sendo suas experiências visuais um ponto central dessa cultura, passada por gerações, que ganha novas experiências a cada uma delas, de modo que fortalece e perpetua a cultura surda.

1.2 Literatura Surda: uma literatura de margem

Assim como o conceito de cultura, que apesar de ser complexo foi abordado anteriormente, o mesmo acontece com a definição de literatura, como observa Voltaire (1764 citado por Zappone; Wielewiski, 2009, p. 20)

Literatura; essa palavra é um desses termos vagos tão frequentes em todas as línguas [...] a literatura designa em toda a Europa um conhecimento de obras de gosto, um verniz de história, de poesia, de eloquência, de crítica [...]. Chama-se bela literatura as obras que se

interessam por objetos que possuem beleza, como a poesia, a eloquência, a história bem escrita. A simples crítica, a cronologia não são bela literatura porque essas pesquisas são sem beleza (Voltaire, 1764 *apud* Zappone; Wielewicki, 2009, p. 20)

Ao longo dos séculos, várias teorias e pontos de vista marcaram a história da literatura, tendo como discussões centrais a sua natureza e função, desde a criação até a recepção pelo público. Essas discussões ocasionaram mudanças na visão de literatura e nos critérios de avaliação da obra. Inicialmente, o conceito de literatura está ligado à mimese, presente na Grécia Antiga, pensada como imitação da realidade, com isso, a valorização do conteúdo estava acima da sua forma, essa ideia era defendida por Aristóteles, pois segundo ele “o poeta, deve ser poeta de histórias mais que de metros, pois que é em razão da *mimesis* que ele é poeta, e o que ele representa ou imita (*mimeisthai*) são ações” (Aristóteles, 1451, p. 27 *apud* Compagnon, 2010, p. 37).

Pode-se destacar que as concepções de gosto, beleza e sensibilidade que fundamentaram a argumentação estética da literatura surgiram como resultado das influências das classes dominantes, os quais utilizaram o gosto como meio de difundir seus próprios valores. Essa ideia de gosto, considerada objetiva, desempenhou um papel de hegemonia em termos de valores de classe, sendo aceita tanto pelos amadores cultos quanto pelo crescente público leitor (Zappone; Wielewicki, 2009, p. 21).

Se o valor de uma obra e seu significado esteve por muito tempo ligado à sua relação com a realidade, a partir do Formalismo Russo buscou-se mostrar que o conteúdo de uma obra é secundário, destacando primordialmente as operações formais apresentadas, tornando-a independente a qualquer sujeição, principalmente social. Contudo, atualmente já sabemos que a totalidade na compreensão da obra não mais admite que ela seja analisada de forma isolada, sem associação de ambas as concepções. Conforme defende Candido (2023) só será possível compreendê-la unindo texto e contexto, para ser interpretada na sua integralidade, em que tanto a antiga visão de que a obra literária devia ser explicada pelos fatores externos, quanto aquela guiada pela certeza de que a estrutura é capaz de sozinha dar sentido ao texto literário se agregam. Destaca-se, também, que “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (Candido, 2023, p. 15).

Ao adentrarmos no campo da crítica literária somos conduzidos a uma análise da singularidade das obras, com a intenção de explorar os aspectos internos que as

constituem, de forma que estabeleça uma estrutura própria. Revendo o aspecto social, descobriríamos se essa vertente resultaria em matéria apenas (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que embasaria essa perspectiva, ou se, mais que isso, seria elemento que opera na estruturação do que existe de fundamental para considerar-se obra de arte.

Sendo assim, é complexa a relação entre estética e contextualização social, portanto, converge-se para a necessidade de considerar tanto o contexto social quanto as características internas das obras de forma integral. Vários pesquisadores contemporâneos têm percebido que os fatores sociais e psíquicos não devem ser vistos apenas como elementos externos ou simplesmente registrados na obra pelo autor, mas sim como elementos que integram a estrutura, colocando-os juntamente com os fatores estéticos.

Segundo Candido (2023), a literatura é um sistema dinâmico de obras que interagem umas com as outras e com os leitores, só se mantendo viva enquanto estes a interpretam, aceitam e modificam. As obras não são produtos estáticos, mas influenciados pela interação com o público, que, por sua vez, não é passivo, sendo diverso em suas reações. Autor, obra e público formam um processo contínuo de circulação literária, configurando a realidade da literatura ao longo do tempo.

Diante disso, a literatura tem uma atuação considerável na sociedade, não sendo apenas um produto isolado, mas uma construção que pode refletir a realidade social, cultural e psíquica do contexto em que é produzida. Por essa perspectiva, ela é capaz de transcender as fronteiras entre o individual e o coletivo, não apenas refletindo a sociedade, mas também a influenciando, com novas perspectivas, questionamentos e reflexões.

Ademais, a relação entre autor, obra e público é dinâmica, e cada um deles exerce um papel importante sobre o outro, reforçando a ideia de que a literatura se forma no diálogo entre vozes e perspectivas diferentes, contribuindo para a construção de identidades individuais e coletivas. Além disso, ela pode fortalecer a expressão cultural, enquanto é um instrumento relevante na compreensão do mundo.

Mianes *et al.* (2011) comentam que, na contemporaneidade, a literatura desempenha um importante papel na expressão dos posicionamentos identitários de grupos considerados minoritários, compondo produções que funcionam como um convite às pessoas para o consumo cultural. As produções literárias feitas por autores considerados diferentes, que as fazem para expressar seus sentimentos e experiências do cotidiano, são tidas como um mercado promissor. Essas produções trazem também as

histórias vivenciadas pelos narradores, as adversidades enfrentadas e suas superações, em busca da felicidade (Mianes *et al.* 2011, p. 55).

Nesse sentido, a literatura pode exercer funções tanto sociais quanto intelectuais, tornando-se uma aliada para levar à reflexão temas que podem ser desconhecidos para grande parcela da sociedade, provocando questionamentos no âmbito político, social e cultural. Ela não se limita ao entretenimento, mas pode possibilitar que os leitores mergulhem no mundo imaginário, vivenciando experiências através dos personagens. Permite, ainda, que o leitor tenha acesso ao conhecimento de outras culturas, histórias, teorias, enriquecendo sua bagagem cultural e desenvolvendo a escrita e o pensamento crítico.

Dentro desse contexto, surge a necessidade e oportunidade para que os autores, que antes não tinham espaço nesse meio literário, agora possam expor suas obras, e na maioria das vezes como forma de resistência, objetivando dar voz às suas experiências individuais e coletivas antes negligenciada pela literatura universal. Essas obras, carregadas de vivências ímpares, desafiam os padrões outrora estabelecidos, ampliando as fronteiras da literatura, explorando temas e narrativas até então desconhecidas ou omitidas, abrindo discussões e reflexões mais inclusivas.

Retomando Zappone e Wielewicki (2009), refletir sobre a influência da crítica e da teoria literária nos espaços acadêmicos é determinante na significação de literatura e nas possíveis abordagens e limitações das leituras literárias. Antes da validação acadêmica dos estudos culturais, feministas e pós-coloniais, por exemplo, interpretações de leitura de massa, escrita por mulheres e de autoria de minorias étnicas e sexuais, eram consideradas fora de verdade acadêmica. O cenário histórico não favorecia a legitimação desses textos como objeto de estudos. Atualmente, embora haja ainda certa resistência por parte de grupos mais conservadores dos estudos literários, as obras anteriormente consideradas marginais não são mais excluídas das salas de aula e das publicações especializadas (Zappone e Wielewicki, 2009, p. 28-29).

Segundo Ivete Lara Camargos Walty (2018) no texto *Literatura marginal: estética, ética e política*, que compõe o livro *Literatura marginal e sua crítica*, organizado pela autora, apresenta movimentos e autores que discutem a literatura marginal como uma “tendência de se tomar como objeto a população marginalizada política e socialmente, confere ao termo marginal outro sentido, o de representar aqueles que não têm fala” (Walty, 2018, p. 42), permitindo àqueles grupos espaço na participação de discussões.

É pertinente considerar a Literatura Surda neste contexto, pois assim como outras formas de literatura marginalizadas, essa literatura enfrenta desafios de legitimação e reconhecimento dentro do cânone literário dominante. Antes da valorização de diversas perspectivas oriundas dos estudos culturais, obras surdas e/ou escritas por autores surdos eram ignoradas nas discussões acadêmicas.

O pesquisador Marcio Jean Fialho de Sousa (2024, p. 22), em seus estudos acerca da Literatura Surda, afirma que é

[...] pertinente olharmos para as produções literárias de comunidades marginalizadas, mas que apresentam muitas qualidades e que, diversas vezes, aparecem como vozes de resistência e de denúncia diante de uma sociedade que oprime, faz calar e ou não querem ouvir aqueles que, por serem minorias quantitativas e ou sociais, arbitrariamente sendo colocadas neste lugar, são levadas a situação de apagamento. Isso é o que acontece muitas vezes com os negros, mulheres, LGBTQIA+, e também com a Comunidade de Surdos (Sousa, 2024, p. 22).

Corroborando Ferréz (2002), destaca que a literatura marginal “é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo” (Ferréz, 2002, contracapa, *apud* Walty, 2018), sendo elas classes dominantes.

Sousa (2024) completa, que olhar para as produções das margens significa ir além da qualidade dessas produções, mas considerar que elas também fazem parte da literatura brasileira, da literatura portuguesa, norte-americana, britânica, francesa, entre outras, mesmo que não estejam elencadas em manuais, tais produções expressam valores culturais, históricos e, especialmente, intrínsecos, peculiares a toda escrita literária (Sousa, 2024, p. 23).

Nessa perspectiva, Lodenir Karnopp (2010) em seu texto *Produções culturais de surdos: análise da cultura surda*, caracteriza a Literatura Surda como produção de textos literários em língua de sinais, que compreende a experiência visual e que percebe a surdez como existência de algo e não como ausência. No caso, a presença de um sistema linguístico e cultural diferente, possibilitando outras representações de surdos (Karnopp, 2010, p. 161). Percebe-se daí uma forma singular de expressão que além de enriquecer a diversidade cultural, desafia concepções estereotipadas da surdez.

Karin Strobel (2018) destaca a Literatura Surda como um artefato cultural desse povo, conforme apresentado anteriormente, sendo uma aliada importante na perpetuação

da cultura surda. Da mesma forma, a Literatura Surda também desempenha papéis múltiplos na comunidade surda e além. Através dela, o indivíduo é capaz de expressar suas emoções e experiências pessoais e em comunidade, que são únicas, refletindo, assim, a sua cultura. A Literatura Surda possibilita também que sua comunidade lute pela preservação da sua língua natural, a língua de sinais, que é legítima e completa, além de ser parte fundamental na sua reafirmação identitária. Pode-se destacar, além das funções citadas, o empoderamento e representação do indivíduo surdo, bem como do seu povo, visto que por meio dela tem-se a oportunidade de eles se verem incluídos e refletidos nas narrativas dos seus pares, conferindo notoriedade ao povo surdo e contribuindo na batalha contra os estereótipos e preconceitos.

Vale considerar a importância na dinâmica entre o indivíduo e o coletivo na compreensão da produção artística. Neste caso, a obra manifesta-se conforme as expressões individuais do artista e as demandas sociais do grupo. Seguindo esse pensamento, a Literatura Surda reflete as experiências particulares da comunidade surda, onde há uma interação entre o artista, as forças sociais e a criação de um bem de valor coletivo, refletindo e moldando sua cultura dentro da comunidade.

Dessa forma, os indivíduos atribuem significado aos elementos conforme atendem às necessidades coletivas, enquanto essas ações possibilitam a expressão individual, influenciando o grupo todo. As interações entre o artista e o grupo são conduzidas por este contexto e podem ser estruturadas da seguinte maneira: inicialmente, é necessário um agente individual responsável por criar ou apresentar a obra; depois, a sociedade o reconhece ou não como criador ou intérprete, e o curso da obra está ligado a isso; e por fim, ele utiliza a obra, influenciada pela sociedade, como um meio de expressar suas inspirações individuais mais profundas (Candido, 2023, p. 40).

Candido (2023), faz a seguinte observação:

A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição. Mas por motivo de clareza preferi relacionar ao artista os aspectos estruturais propriamente ditos. Quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. Aceita, porém, a divisão, lembremos que os valores e ideologias contribuem principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na *forma*. A poesia das sociedades primitivas permite avaliar a importância da experiência quotidiana como fonte de inspiração, sobretudo com referência às atividades e objetos fortemente impregnados de valor pelo grupo. À medida que fala deles, o poeta assegura a sua posição de

intérprete, num sentido que a nós poderia frequentemente parecer anestético (Candido, 2023, p. 46-47).

Deste modo, a criação não é uma ação isolada de um indivíduo, mas um processo que está estabelecido no contexto em que o artista vive, as condições sociais e suas estruturas influenciam sua produção, assim como sua classe, formação e papel na sociedade irão moldar sua perspectiva e tipo de abordagem. Quanto à obra, esta também tem influência dos elementos externos, mas não somente como pano de fundo, são parte do conteúdo e da forma dentro da obra. Forma e conteúdo, portanto, são indissociáveis e um não é mais importante que o outro, ambos são essenciais em sua comunicação.

Para entender a influência das obras no coletivo, Candido (2023, p.40) dispõe que,

à medida que remontamos na história temos a impressão duma presença cada vez maior do coletivo nas obras; e é certo, como já sabemos, que forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor. Em primeiro lugar, determinando a ocasião da obra ser produzida; em segundo, julgando da necessidade dela ser produzida; em terceiro, se vai ou não se tornar um bem coletivo (Candido, 2023, p. 40).

A partir dos apontamentos feitos por Candido, pode-se entender a interação entre o artista surdo e a comunidade surda, uma vez que ambos estão imersos em um contexto sociocultural específico, exercendo grande influência sobre o conteúdo de suas obras. A posição em que o artista está inserido no universo da Literatura Surda, as experiências compartilhadas pela sua comunidade, identidades culturais e movimentos de resistência, influenciam a produção literária, visto que a literatura, na maioria das vezes, reflete questões sociais, culturais e políticas. Assim, o papel do artista como intérprete das experiências e valores do grupo na Literatura Surda fazem com que esse artista seja um representante deste povo.

Em contrapartida, Luiz Claudio da Costa Carvalho (2019) no seu livro intitulado *Lendas da Identidade: o conceito de Literatura Surda em perspectiva*, faz o seguinte questionamento sobre os textos da Literatura Surda:

Serão tais textos de “literatura brasileira”? produzida em outra língua que não o Português? Haverá casos semelhantes ao caso da Libras, como, talvez, produções literárias de quilombolas, pomeranos, populações indígenas, grupos geográfica ou culturalmente de fronteiras?

Curiosamente, tais indagações não estão muito presentes entre os produtores e estudiosos de obras sinalizadas em Libras e, muito menos, de Literatura Surda. E não estão presentes justamente porque

predomina a perspectiva universalista e essencialista que postula a existência da Literatura Surda. É como se criadores e intelectuais surdos e de obras em Libras abrissem mão de ser nacionais para serem surdos (Carvalho, 2019, p. 156).

A crítica proferida por Carvalho (2019) perpassa pela identidade cultural de um povo e a funcionalidade da Literatura Surda, que muitas vezes se reduz a uma literatura de resistência ou pedagógica. De modo semelhante, a autora norte-americana Cynthia Peters na obra *Deaf American Literature: From Carnival to the Canon* (2000), também problematiza o conceito de *Deaf American Literature*⁹, desafiando a visão hegemônica de literatura nacional, no caso a literatura americana, que privilegia apenas textos escritos, ela amplia esse conceito para incluir formas narrativas visuais e performativas em ASL (*American Sign Language*), além de destacar que as produções surdas refletem a biculturalidade dos surdos americanos. A autora destaca ainda que as literaturas menores também são americanas, mas possuem características distintas da literatura considerada predominante.

Assim como a literatura universal, a Literatura Surda abrange uma variedade de subgêneros, dentre eles, romance, poesia, piadas, literatura infantil, clássicos, fábulas, contos. E ao se tratar de poesia, objeto de interesse da nossa análise, Cortez e Rodrigues (2009) afirmam que

Ela [a poesia] tem um modo de ser, uma natureza diferente da que tem a prosa. Não se diz à toa que os melhores tradutores de poesia são os poetas, talvez porque têm maior facilidade na captação de estados e na busca de seu correlato na língua de chegada. Mesmo assim, há quem insista, até com certa razão, que a poesia é intraduzível porque demanda estados e sensações nem sempre facilmente tangíveis. Se na inclinação imediata, em face da prosa, é buscar a realidade representada, diante da poesia essa tendência precisa ajustar-se aos parâmetros sugeridos pelo poema, ainda que este seja de índole narrativa. Neste caso, não se trata apenas e necessariamente de reconhecer no poema, por si só, ações e atitudes de algum personagem, mas sim de apreender também um estado, ou uma emotividade estética (Cortez; Rodrigues, 2009, p. 59-60).

Corroborando a afirmação dos autores, Candido enaltece o papel do poeta, ao declarar que o poeta não é um simples reflexo da realidade, mas sim um agente ativo na criação, com visão individual e única, o qual transforma a realidade, elencando novos elementos para a criação e recriação. “Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual

⁹ Literatura Surda Americana.

tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade” (Candido, 2023, 27). Embora seja perceptível a complexidade da criação poética, o poeta é capaz, através de sua expressão e por ser agente criador, de transmitir estados emocionais e estéticos, destacando a importância da sensibilidade e criatividade do poeta (Candido, 2023, p. 27).

Então, observando a relevância do poeta no processo de criação, não se deve separar o impacto da obra da sua produção, uma vez que só se considera acabada quando a obra repercute e opera, pois, sociologicamente, a arte é uma organização representativa de comunicação inter-humana, sendo assim, há interesse sociológico. Pois bem, em todo o processo de comunicação é necessário a presença de um comunicante, nesse caso, do artista; um comunicado, que se trata então da obra; um comunicando, que seria aqui o público a quem se direciona; com isso se estabelece o quarto elemento que compõe o processo, o efeito (Candido, 2023, p. 30).

Portanto, a arte é uma comunicação expressiva, ela expressa vivências arraigadas intensamente no artista, acima da comunicação de noções e conceitos. Deste modo, é primordial a intuição, seja na fase de criação ou na fase receptiva, dando a sensação a alguns de que corresponde somente traços sólidos da personalidade, desassociado de quaisquer influências externas. Esta abordagem tem o mérito de destacar o aspecto intuitivo e expressivo da arte. Ela considera a poesia uma forma de linguagem que revela seu conteúdo através de sua forma, quando a expressão se define (Candido, 2023, p. 30-31).

Assim sendo, a arte não se limita em transmitir apenas conceitos, ela comunica vivências íntimas enraizadas no artista, ou seja, ela vai além de unicamente transmitir conteúdos intelectuais, assimilando um grau maior de expressão emocional. Então, tanto na criação quanto na recepção da arte, é essencial considerar a intuição, a importância da sensibilidade para o artista no processo criativo, tal qual para o público, ao interpretar a obra. Visto isso, pode-se dizer que na poesia a linguagem poética deve ser capaz de provocar os sentidos, por meio de metáforas, ritmos, e outros recursos estilísticos.

Mesmo a arte sendo uma forma de expressão, implica em algo mais abrangente do que apenas as vivências pessoais do artista. Se fosse possível o solipsismo, essas vivências constituiriam tudo na arte, no entanto, o artista utiliza o repertório comum da civilização para os temas da obra, adaptando-se sempre ao público presente ou futuro, para quem algo está sendo expresso. Portanto, é inevitável incluir todos os elementos do processo comunicativo na sua análise, caracterizado pela sua natureza integradora e

bidirecional por excelência (Candido, 2023, p. 31). Então, a arte não expressa somente as experiências pessoais do artista, mas é uma forma de expressar ideias e reflexões do coletivo, sendo assim, pode-se inferir que ambos são desassociáveis.

Nas palavras de Cortez e Rodrigues (2009, p. 59) é possível entender a dimensão do propósito na criação e perpetuação da poesia:

a criação e a leitura de poesia orientam-se, em termos amplos, menos pela busca de uma realidade (física, social) do que pela demanda de um estado, de uma emoção particular. A mensagem poética, embora possa conter um fato (ou fatos narrativos), busca, ainda, às vezes mais do que outra coisa, acionar estados, vivências, ideias, sutilezas (Cortez e Rodrigues (2009, p. 59).

Eles completam ainda que:

Costumamos associar a poesia à mensagem, à informação que, sendo estética, é também testemunho de subjetividade. Ela expressa uma emocionalidade inserida numa forma, num invólucro. Esse invólucro é o poema. Assim, o soneto é um poema e a angústia ou a alegria nele presente é a poesia. Um é continente; a outra, conteúdo. Em termos bastante ligeiros, diríamos que a poesia é a parte ideal (imaterial digamos) e o poema a parte material (palavras, versos, estrofes...) (Cortez; Rodrigues, 2009, p. 63).

A citação acima reforça a ideia de desassociação da forma e da expressão presentes na poesia. Ambos são indispensáveis para moldar e enriquecer a experiência emocional e estética da poesia na totalidade. Da mesma forma, é possível perceber essa associação quando se trata da poesia surda. Uma vez que há um compromisso com a expressão, trazendo uma reflexão cultural, mas sem deixar de lado a sua forma, que por sua vez é diferente da oralidade, nela se estrutura uma linguagem visual-espacial. Assim, Santos (2024) observa que:

a poesia, no contexto da Literatura Surda, configura-se como produção da Comunidade Surda que tem como foco de evidenciação a Língua de Sinais e as especificidades da Cultura Surda, a partir de uma organização específica de sinais e expressões corporais e faciais (Santos 2024, p. 55).

De acordo com Karnopp (2006), a Literatura Surda compreende recursos visuais a fim de serem entendidos e interpretados pelos surdos, tais como, vídeos, imagens, fotografias, dentre outros. Esses materiais podem ser encontrados no *YouTube*, em editoras especializadas na publicação de livros direcionados à área da educação de surdos, e em *sites* especializados.

A poesia surda, portanto, está carregada de elementos visuais que enriquecem a experiência estética, tendo a visualidade em evidência por meio da língua de sinais. É o que se pode perceber na produção de Rodrigo Custódio, denominado *Poesia surda para sempre*¹⁰, com tradução para o português escrito de Diogo Nunes da Luz.

Nesse poema, os aspectos visuais estão presentes, destacando a forma estética, porém carregada também de conteúdo que expressa emoção através da língua de sinais e das especificidades da cultura surda e da sua história. No trecho apresentado na figura 1, o performer faz o sinal de **vida** e com esse mesmo sinal ele movimenta em forma de classificador¹¹ (Figura 2), onde se percebe o pulsar da vida. Nas figuras 3 e 4 também há o uso de classificadores que representam o pulsar da vida, porém aqui, pelo posicionamento da mão e movimento, entende-se que está representando as batidas do coração.

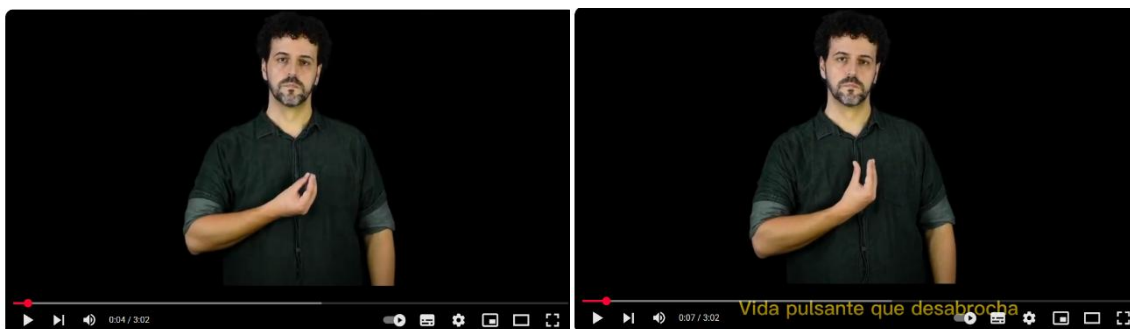


Figura 1 - *Poesia Surda Para Sempre* (0:04) Figura 2 - *Poesia Surda Para Sempre* (0:07)

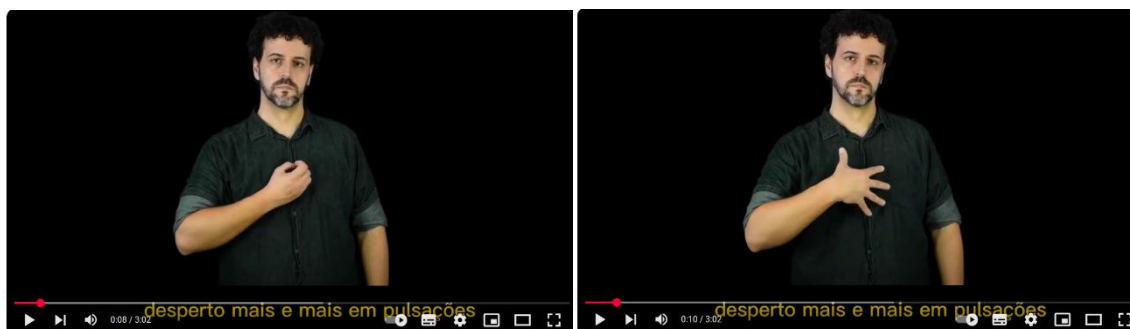


Figura 3 - *Poesia Surda Para Sempre* (0:08) Figura 4 - *Poesia Surda Para Sempre* (0:10)



¹⁰ QR Code para acessar a performance “Poesia surda para sempre” de Rodrigo Custódio da Silva, na íntegra.

¹¹ Classificadores são configurações de mão que permitem reproduzir objetos, pessoas, animais ou ações, para deixar a comunicação mais compreensível.

Na obra em língua de sinais, o uso de classificadores é fundamental para agregar detalhes visuais e contextualizar as produções, permitindo que o público absorva o enredo e, ao mesmo tempo, provoque sensações e emoções através desse recurso. Sobre os classificadores, Sutton-Spence (2021) explica:

Podemos dizer que as estruturas altamente icônicas são criadas quando os sinalizantes transferem imagens da sua experiência visual do mundo real diretamente para a língua de sinais. Estas são chamadas transferências de pessoa (no Brasil geralmente chamadas de “incorporação”), transferências de forma e transferências de tamanho (no Brasil, geralmente chamadas de “classificadores”). A Libras criativa usa esses tipos de transferência. (Sutton-Spence, 2021, p. 50)

A poesia de Custódio nos permite a sinestesia em muitos momentos através das expressões faciais e corporais que enriquecem a obra, como podem ser observadas nas Figuras 5 e 6:



Figura 5 - Poesia Surda Para Sempre (0:23)



Figura 6 - Poesia Surda Para Sempre (0:38)

As expressões faciais e corporais são parâmetros da Libras (com a configuração de mão, ponto de articulação, movimento e orientação) que complementam e deixam a comunicação compreensível. Na Figura 5, que corresponde ao verso “Transeuntes que me olham”, ao manter contato visual com o sinal, o performer apresenta uma expressão mais aberta com um sorriso, na esperança de ser percebido, mas depois vai fechando-se em expressão de tristeza. Na Figura 6, que corresponde ao verso “Pondero com coragem ver mais algo”, o olhar marca a expressão facial de coragem e os movimentos corporais passam a ficar mais firmes. As expressões faciais e corporais integram a Libras, dando expressividade e funcionalidade, permitindo uma comunicação cheia de significado.

2 SLAM SURDO: UM MOVIMENTO DE RESISTÊNCIA

O *poetry slam* ou *slam*, competição de poesia falada, surgiu nos Estados Unidos na década de 1980. A criação é atribuída ao poeta e operário da construção civil Marc Smith, que objetivava criar um espaço de expressão poética que fosse mais inclusivo e diferente dos formatos existentes na época, em que se caracterizavam por seu aspecto elitista, nos moldes de recitais. O primeiro campeonato aconteceu na cidade de Chicago, nos Estados Unidos, no bar *Green Mill Jazz Club*, no ano de 1986, denominado *Uptown Poetry Slam*, a partir daí o evento se tornou regular nos domingos à noite, neste mesmo bar, sendo realizado até hoje.

A poeta e pesquisadora Somers-Willet (2009) relata o início do movimento:

[...]Marc Smith, a white Chicago construction worker turned poet, tested another venue for verse that sought an audience outside of the sanctioned space of the academy. Smith had attended readings where performances consisted “mostly of poets” [...]. To boot, Smith remarks, attendance at these readings was almost Always poor and audiences tented to view such events with disdain. “I knew that the public scorn for poetry readings was an outcome of how it being presented: a lifeless monotone that droned on and on with no consideration for the structure or the pacing of the event – let the words do the work, the poets would declare, mumbling to a dribble of friends, wondering why no one else had come to listen.” Setting his sights on larger popular audiences for poetry, Smith turned to the bars and cabarets of Chicago’s white, working-class neighborhoods¹² (SOMERS-WILLETT, 2009, p. 39).

No Brasil, o *slam* chegou no início dos anos 2000, tendo como principal responsável a poeta, diretora musical, pesquisadora e atriz-MC Roberta Estrela D’Alva, formada em Artes Cênicas e mestre em Comunicação Semiótica. A poeta tem grande influência no cenário artístico e cultural brasileiro. Como integrante do grupo *Frente 3 de*

¹² Marc Smith, um operário branco da construção civil de Chicago que se tornara poeta, testou outro meio para a poesia que buscava um público fora do espaço sancionado da academia. Smith havia participado de leituras onde as *performances* consistiam ‘principalmente de poetas lendo para poetas...’ [...]. Além disso, Smith observa, que a frequência de participação nessas leituras era quase sempre baixa e o público tendia a ver tais eventos com desdém. ‘Eu sabia que o desprezo do público pelas leituras de poesia era um resultado de como elas estavam sendo apresentadas: um tom monótono e sem vida que se repetia sem nenhuma consideração pela estrutura ou pelo ritmo do evento – deixando as palavras fazerem o trabalho, os poetas iriam recitar, murmurando para um punhado de amigos, perguntando-se por que ninguém mais havia vindo para ouvir’. Visando públicos populares maiores para poesia, Smith recorreu aos bares e cabarés dos bairros brancos da classe trabalhadora de Chicago (tradução nossa).

fevereiro, D’Alva ouviu pela primeira vez os termos “*slam*” e “*spoken words*”¹³, após uma viagem a Nova York em 2007, foi onde teve contato direto com o movimento, fortificando o interesse em trazer a prática para o Brasil. Outra inspiração para ela foi o filme “*Slam*”, dirigido por Marc Levin. Fundadora do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos¹⁴, a poeta idealizou, nesse espaço, o *ZAP! Slam (Zona Autônoma da Palavra)*, evento pioneiro no Brasil, que foi criado em 2008, em Pompeia, São Paulo. O *ZAP! Slam* e a atuação de Roberta Estrela D’Alva tiveram grande impacto e incentivaram outros grupos pelo país a criarem os próprios movimentos.

Atualmente espalhado pelo país o *slam* é realizado em diversas cidades e se consolidando como movimento artístico de grande aceitação. Destacam-se nesse cenário, o *Slam Resistência*, *Slam da Guilhermina*, *Slam BR*, *Slam das Minas*, além do *slam* realizado pelo programa Manos e Minas, dentre outros. Os movimentos contam com participações de *slammers*¹⁵ que, além de performarem, representam suas comunidades, levando o público a se identificarem com suas produções. Com temas diversificados e atuais as minorias socialmente marginalizadas são refletidas através dos poemas apresentados.

Compreender a definição do termo contribui para o entendimento da manifestação artística, pois a palavra *slam* em inglês pode significar **batida** ou **pancada**, como uma onomatopeia de impacto físico e sonoro. Comumente, o termo é utilizado para nomear as finais de campeonatos de esportes como *baseball*, tênis e basquete. Mas nesse caso, o termo foi empregado por Smith para descrever o impacto que o *Slam Poetry* provoca, sua intensidade é transmitida ao público, que vibra na mesma potência. Outro significado atribuído à expressão, segundo o dicionário de significados *Cambridge Dictionary*, é **criticar**, conforme exposto:

slam
verb
to (cause to) move against a hard surface with force and usually a loud noise
to criticize
noun
a sudden loud noise.¹⁶

¹³ “O termo *spoken word* está relacionado com diversos universos, como o da poesia *beatnik*, dos movimentos negros americanos e seus discursos políticos, do *hip-hop*, e o das *performances* literárias contemporâneas.” (D’Alva, 2011, p. 121)

¹⁴ Companhia de teatro fundada em São Paulo, em 1999, que mistura elementos da cultura *hip-hop* na realização de trabalhos teatrais.

¹⁵ Termo usado para referenciar ao participante de uma batalha de poesia, o *slam*.

¹⁶ ***Slam***

(Cambridge Dictionary)

O *slam* é um tipo de expressão artística que associa a poesia falada com elementos de *performance*, exibida no formato de competição, em que os poetas apresentam produções autorais de no máximo três minutos, sem utilizar adereços, materiais de apoio ou figurinos e instrumentos, tendo apenas a voz e o corpo em destaque; e são avaliados pela plateia, que por sua vez atribuem notas de 0 (zero) a 10 (dez) a essas *performances* de imediato.

As apresentações abordam temas diversos, o que permite aos poetas utilizar do espaço para levar assuntos de denúncia, críticas às questões sociais e políticas, como desigualdade social, racismo, sexismo, homofobia, violência, pobreza, exclusão social, para promover a conscientização sobre esses problemas. Podem também expor experiências pessoais e comuns, explanando assuntos como relacionamentos, traumas, identidade, questões de gênero, cultura, identidade cultural. A abordagem desses temas pessoais e sociais com um tom enérgico e de confronto, podem ser consideradas como forma de criticar ou questionar padrões e estruturas estabelecidas, ou seja, a forma ganha força nas discussões pela potência demonstrada através dela, mas o conteúdo também deve ser considerado atrelado ao seu significado.

Camilla Martins de Oliveira e André Bocchetti, no texto *Uma cartografia poética do slam: itinerâncias políticas entre corpo e palavra* (2022), destacam a resistência para além do impacto da sonoridade quando dizem que “o *slam* não resiste apenas porque se coloca na rua; ele resiste porque declama, porque reclama diante daquilo que nela insistentemente reverbera e se reitera, seja a violência intolerável, o estado agressivo, a existência que incomoda” (Oliveira; Bocchetti, 2022, p. 166-167).

O *slam* vem como forma de resistência cultural e social, não se limitando simplesmente ao impacto sonoro ou visual causado pelas *performances*, vai além, pois ele emerge como um ato de denúncia, crítica (ou da sua língua de origem, *criticize*), trazendo reflexões sobre as realidades que permeiam o cotidiano pelas ruas. Como é

Verbo

bater com força, esbarrar, fechar com força.

Criticar severamente

substantivo

um barulho forte e repentino.

possível perceber na *performance* apresentada pela poeta Roberta Estrela D’Alva, em sua produção *Ampara o Desamparo* (2004)¹⁷.

O poema é esteticamente marcado por rimas e sua sonoridade cunha um ritmo que envolve o espectador, como nos versos a seguir em que as palavras **então, sermão, opção, visão e coração**, criam um ritmo constante, uma sensação de continuidade.

Se tentarem te derrubar...
 Num dêxa, num dêxa
 Deixô deu cara no muro
 E ginga e mexe os pauzinho
 E dá os seus pulo
 Se a chave num tá no chavêro
 Arromba o portão
 E serra as barras dessa cela
 Feita de dor e de escuridão

No desamparo a amperagem da revolta é mil volts
 Temperatura do sangue bombando é mil grau
 E suportar a pressão é trabalho de herói
 Mas se ""Zumbi Somos Nós não é mais pessoal.

[...]

Então
 Falar é fácil, eu sei e isso não é
 Sermão
 Que a escolha é encolha
 Se não tem
 Opção
 Que o caminho bifurca
 E turva a
 Visão
 Mas quem guia tá no peito,
 Se chama CORAÇÃO

Junta todo mundo pra somá e não tem mais eles e vocês
 Agora é nós porque é só junto que se combate a estupidez
 Bota a boca no mundo contra o desamparo e a escassez
 Vai pra rua, vai pra pista, grita: Fora Temer, aqui não tem boi pra golpista.
 (D’Alva, 2004)



¹⁷ QR Code para acessar a *performance* de “*Ampara o Desamparo*” de Roberta Estrela D’Alva.

A obra traz também uma linguagem direta e coloquial, possibilitando a aproximação com o público e deixando a mensagem mais acessível. Além disso, o uso de gírias e expressões populares deixa evidente o caráter informal e próximo à realidade da maioria do público presente, como nos versos “E dá os seus pulo e Bota a boca no mundo contra o desamparo e a escassez”. A temática que remete à resistência em meio à opressão denuncia a violência em trechos como: “cela feita de dor e escuridão”, passando também pela resiliência coletiva no verso “Zumbi somos Nós”, onde a luta deixa de ser individual e passa a ser do grupo, o que se confirma no verso “Agora é nós, porque é só junto que se combate a estupidez”.

A autora Daniela Silva de Freitas destaca em seu texto *Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência (2019)* que no *slam poetry*, a poesia se desvencilha do ambiente acadêmico e dos modos tradicionais de curadoria e produção de sentido. Ela se aproxima da canção popular, transformando-se em uma prática coletiva e transita entre o oral, o escrito e o visual, colocando a *performance* como elemento central.

Para entender a apresentação da poesia performática é necessário refletir acerca dos três elementos citados. Começamos então pela oralidade, referindo-se à forma como a poesia é transmitida de maneira falada, dando ênfase à entonação e à interação com o público, trazendo dinamicidade à poesia, o que permite ao público acesso imediato aos significados e às emoções. Falar sobre oralidade, remete primordialmente ao uso da voz apresentada por Paul Zumthor, no livro *Introdução à poesia oral (2010)*, ao explicar de forma poética a importância da voz:

Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitadas que, um dia, foram dóceis (Zumthor, 2010, p.9).

O autor utiliza-se de simbolismo para evidenciar a voz como meio de conexão do indivíduo com o universo e capaz de transformar as expressões. Deste modo, a voz também interfere na experiência poética, sobremaneira na poesia oral, que a torna um instrumento primordial na transmissão do poema, deixando de ser apenas um canal de propagação da palavra e se tornando um mecanismo que dá vida ao texto, convertendo-se em um elemento constitutivo da poesia. Além disso, ao relacionar com o ato de transformar a ausência em presença, remete ao imaginário, proporcionado pelo uso da

voz, que permite ao público vivenciar experiências que vão além do mundo físico, trazendo à mente os personagens e emoções, que são características da poesia oral.

Partimos, pois, para o elemento *escrita*, mencionado por Freitas (2019), pensamos então nesse elemento como um caminho para enraizar à poesia oral. Corroborando, Zumthor (2010) destaca que o simbolismo essencial presente na prática da fonética se revela principalmente no uso da linguagem, sendo a base da poesia. Ao analisar, infere-se que voz e linguagem são consideradas fatores diferentes dentro do contexto antropológico. Deste modo, nota-se que uma voz sem linguagem, como um grito ou uma vocalização, não consegue transmitir a complexidade dos desejos que a impulsionam. Da mesma forma, a escrita, quando isolada da voz, encontra limitações em sua capacidade de expressar essa complexidade, mostrando assim, que as nossas vozes demandam a linguagem.

A escrita no *slam*, pode ser utilizada em dois momentos: na criação das poesias e na escrita para registro. Nesse segundo, podemos citar o livro *O que é slam de poesia*, organizado por Emerson Alcalde, publicado em janeiro de 2024 e que faz parte da *Coleção Slam*¹⁸. A obra traz textos poéticos apresentados em batalhas para que o leitor declame em voz alta de forma performática e conheça sobre o assunto. O autor, porém, avisa ao leitor que o livro não tem fins acadêmicos, que “quem escreve esse livro não tem nenhum tipo de compromisso academicista ou historiográfico. Quem escreve é um artista que tem a sua pesquisa empírica e principalmente vive essa parada.” Suas palavras confirmam a popularidade e intenções das batalhas, já mencionadas.

Pode-se, então, agregar ao elemento escrita, atualmente, a gravação ou mediatização como forma de enraizar, perpetuar e difundir as batalhas de *slam*. Nesse contexto, porém, há um cuidado para que as batalhas gravadas, por não transmitirem as mesmas emoções vivenciadas presencialmente, não substituam as experiências *in loco*.

O termo mídia designa várias maquinarias de efeitos distintos, conforme elas operem, por um lado, apenas no espaço da voz ou em sua dupla dimensão espacial e temporal, ou, por outro, se dirijam apenas à audição ou à sensorialidade audiovisual [...]. Quando àquelas que permitem a manipulação do tempo, nisto assemelham-se ao livro, embora a gravação do disco ou a impressão da fita magnética não tenha nada do que define, perceptível e semioticamente, uma escritura. Fixando o som vocal, elas permitem sua repetição indefinida, excetuando-se qualquer variação. Decorre daí um considerável efeito secundário: a voz se liberta das limitações espaciais. As condições

¹⁸ A “Coleção *Slam*” está dividida por temas, são estes: Antifacismo, Empoderamento Feminino, Negritude, LGBTQIA+, Luta de Classes e Protagonismo Juvenil.

naturais do seu exercício se acham assim alteradas. A situação de comunicação, por sua vez, sofre mudanças de forma desigual em sua performance. (Zumthor, 2010, p. 26-27)

Já para Adalberto Müller (2008), no texto *Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade*, o termo mídia é comumente usado no Brasil em dois sentidos: o primeiro no singular, para se referir aos meios de comunicação em massa, como televisão, jornais e rádio; e o segundo, no singular ou plural, quando se faz menção aos aparelhos de gravação e transmissão (principalmente de som e imagem, e mais recentemente, de arquivos digitais), levando assim ao debate entre meio e suporte.

Dentro desse sistema midiático podemos entender literatura, poesia performática e vídeo como mídias, logo a relação entre eles pode ser chamada de *intermedialidade*. Claus Clüver (2012 *apud* Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 23) traz o conceito do termo como todos os tipos de interrelação e interação entre mídias, uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de *cruzar as fronteiras* que separam as mídias (Clüver, 2012 *apud* Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 23).

O *slam*, por sua natureza performática, pode ser considerado uma forma de expressão intermidiática, pois é constituído da poesia, da *performance* e da música. A aplicação dessas e de novas mídias, como as projeções de vídeo, trilhas sonoras e *performances*, ampliam ainda mais as possibilidades de interrelação entre elas e delas com o *slam*. Consequentemente, a mídia divulga e amplia o acesso às batalhas e a intermedialidade enriquece as *performances*.

A inserção da gravação e mediatização nas batalhas de *slam* amplia o alcance e longevidade dessas *performances*, de modo que sejam apreciadas além do momento e local originais. Porém, por mais que a mediatização rompe barreiras geográficas e temporais, transcendendo as limitações do espaço físico, por outro lado, ela altera a dinâmica da comunicação, pois a voz, que outrora estava atrelada à interação ao vivo, agora pode ser acessada de qualquer lugar e a qualquer momento. Zumthor (2010, p. 27) reitera ainda que “o traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas pela sua reiterabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária.” Dessa forma, as vozes que se tornam mediatizadas perdem seu caráter imediato da interação ao vivo. Embora possa ser ouvida por muitas pessoas, não causa a mesma resposta que a comunicação ao vivo proporciona. Apesar disso, não podemos afirmar que a mediatização, nesse contexto, seja somente

desvantajoso, pois quando o fazem, justifica-se por ser uma maneira de publicizar o objetivo primordial do *slam*, que é a resistência.

A contemporaneidade trouxe consigo uma nova configuração para as produções literárias, motivadas pelas novas tecnologias digitais. Nesse contexto, a mídia se torna elemento central capaz de abrir novas possibilidades de criação, mas também desafia as concepções tradicionais. Conforme já exposto, o conceito de mídia como diversos meios de comunicação, pode-se acrescentar também as plataformas digitais como um dispositivo de mídia, que desempenha um papel fundamental na produção e disseminação da literatura contemporânea.

Essa revolução midiática levou à inclusão de novos sentidos às produções tradicionais manifestadas em *blogs*, *sites*, *e-books*, hipertextos, redes sociais e outras plataformas interativas. Mas trataremos especificamente da poesia digital, que surge para potencializar e explorar o meio digital. Um exemplo é o *videopoema* ou *clipoemas*, que associa vídeo/imagem e som. Quando as imagens com palavras são transferidas para uma tela, a obra poética deixa de ser estática e começa a incorporar movimentos e sonoridades com auxílio do uso de *softwares* específicos. Esse processo marca o surgimento de uma nova forma de poesia, a multimídia, como os videopoemas ou clipoemas, que manifestam no final do século XX, criando um diálogo estético mediado por máquinas (Guimarães, 2005, p. 195, *apud* Dias, 2021, p. 103).

Apesar do ponto positivo da democratização de acesso às mídias digitais e a interação mais dinâmica entre o autor e o leitor, há críticas a esse modelo de produção literária, que questionam a qualidade estética das obras e levantam questões sobre o futuro da poesia tradicional. A crítica literária sempre teve um papel importante ao longo da história da literatura, e agora o campo da crítica tradicional vem sendo desafiada pela Era Digital. Quanto à estética das obras, a digital não segue o modelo convencional, a linguagem poética no modelo tradicional utiliza recursos da escrita, como os versos decassílabos, metáforas, escolhidos cuidadosamente para gerar no leitor um efeito emocional através da estética.

O outro ponto se refere ao futuro da poesia tradicional que tropeça na temporalidade das obras digitais, já que se utiliza das mídias que por si tendem a ser voláteis. A poesia tradicional tem sua temporalidade mais estável, pois uma vez que escrito e impresso é como se estivesse perpetuando a obra, mantendo em curso com o tempo. Mas, em contrapartida, na poesia digital, a obra vai depender de como é recebida pelo leitor, que por sua vez dá um retorno imediato, cravando muitas vezes a durabilidade

dessas obras. Por ter uma interação mais dinâmica e poder mudar conforme o contexto de leitura, provoca muitas vezes mais atualizações em uma única obra, devido à influência de fatores externos.

A transição da poesia para um espaço performático permite que a poesia se torne uma experiência compartilhada, em que a oralidade e a visualidade se entrelaçam. Entramos aqui, no terceiro elemento trazido por Freitas (2019): o visual. Uma das regras das batalhas é a não utilização de adereços, figurinos ou instrumentos, para que o corpo e a voz estejam em evidência. Zumthor (2010, p. 217) certifica que “a oralidade não se reduz a ação da voz”, logo, o visual, aqui representado pelo corpo, tem um papel crucial na *performance*. Maurice Merleau-Ponty em seu texto *O corpo como expressão e fala* também destaca o corpo como tendo uma função na memória, sendo a mesma de projeção:

[...] o corpo converte uma certa essência motora em vociferação desdobra o estilo articular de uma palavra em fenômenos sonoros, desdobra em panorama do passado a atitude antiga que ele retoma, projeta uma intenção de movimento em movimento efetivo, porque ele é um poder de expressão natural (Merleau-Ponty, 1999, p. 246-247).

Diante disso, o corpo é capaz de converter os movimentos em expressão, deixando de ser apenas atos motores e passando para um enfoque comunicativo. Assim, a *performance* se caracteriza como uma forma de expressão que vai além do discurso verbal, sendo uma comunicação carregada de significado.

2.1 *Slam* surdo: o grito da poesia silenciada

Após compreender a importância dos elementos constitutivos da poesia performática, podemos questionar: e se não houvesse a manifestação vocal? É o que acontece com um grupo específico que se utiliza das batalhas de *slam* para mais uma forma de expressão do seu povo: a comunidade surda. Considerando a comunidade surda uma minoria linguística, o que culmina em uma cultura marginalizada, o *slam* surdo se torna uma forma de expressão por ser democrático e inclusivo.

A organização das comunidades de *slam* acontecem conforme as especificidades de cada uma, dinamizadas consoantes as suas necessidades. E essa organização ou moldagem para a comunidade surda em especial é feita por meio do uso das línguas de sinais, no Brasil, a Libras, que faz esse papel, por ser um meio de comunicação, interação

e acesso à informação da pessoa surda. A língua de sinais, segundo Strobel (2018), é uma das marcas mais importantes na identidade desse povo, refere-se à sua cultura e é através dela que assimilam as experiências visuais e por ela também podem transmitir sua mensagem.

A origem desse tipo de poesia performada em língua de sinais pode ser visitada através do estudo da norte-americana Cynthia Peters na obra *Deaf American Literature: From Carnival to the Canon* (2000). A autora explica a visualidade na produção de uma obra por um sujeito surdo, em que os detalhes são descritos, minuciosamente, deixando os sentimentos e visualidades manifestadas na criação.

THE CARNIVALESQUE quality of Deaf American literature is not limited to Productions and presentations in ASL. It also can be found in text-based stories, poems, and plays published in English. In these texts, Deaf writers may reveal their roots in ASL by highlighting the visual – focusing more on the shapes and movements of Thing than on sounds – even as they rely on the written form of an aural language, English¹⁹ (Peters, 1996, p. 121).

A ênfase na visualidade é uma característica marcante nas línguas de sinais, tanto na ASL (*American Sign Language*) quanto na Libras. Ambas são viso-espaciais e os detalhes de movimento, expressões manuais e não-manuais são empregados para transmitir ideias e emoções, então dessa forma um escritor surdo pode descrever visualmente um cenário ou personagem, refletindo em como as histórias são contadas, poemas são sinalizados ou *performances* são criadas.

Peters (1996) utiliza *Islay* (1986), um romance de Douglas Bullard, como exemplo de obras marcantes na evolução da literatura na ASL:

The first and possibly the only novel by a Deaf American to focus on Deaf culture is *Islay* (1986) by Douglas Bullard. The book therefore provides a fascinating case in point; it is a commingling of two diferente rhetorical traditions: maistream literature and ASL literature. Bullard had acquired a good command of English before he became deaf, and he learned ASL in his four Years at Gallaudet Universityd during the 1960s. As an avid reader, he was familiar with the mainstream literary tradition; as a Gallaudet student, he was exposed to the vernacular or storytelling tradition in ASL. In *Islay* these two traditions jostle and

¹⁹ A qualidade CARNAVALESCA da literatura Americana Surda não se limita a produções e apresentações em ASL. Ela também pode ser encontrada em histórias, poemas e peças baseadas em texto publicadas em inglês. Nesses textos, escritores Surdos podem revelar suas raízes na ASL destacando o visual - focando mais nas formas e movimentos das coisas do que nos sons - mesmo quando dependem da forma escrita de uma linguagem auditiva, o inglês. (Tradução nossa)

play off one other. The novel (the first in a planned but unfinished trilogy) was published to great fanfare²⁰ (Peters, 1996, p. 122).

Desde as primeiras produções da Literatura Surda, experiências são contadas a partir de vivências de sujeitos e de uma comunidade, colocadas para fora e expressas de diversas formas, entre elas, através das *performances* sobre as quais estamos tratando, especificamente do *slam* surdo.

A origem do *slam* surdo no Brasil se deu por volta de 2010, com o surgimento do grupo *Corposinalizante*²¹, formado por surdos e ouvintes, que marcou o início da popularização do movimento dentro da comunidade surda. Organizado por esse grupo, o *Slam* do Corpo foi a primeira batalha em que contava com poetas surdos e ouvintes. A partir de então, outros grupos e eventos surgiram em diversas regiões do país.

Esse encontro de culturas proporcionado pelas batalhas assim é denominado *beijo de línguas*, termo é usado para nomear o encontro da língua de sinais e da língua portuguesa em uma só *performance*, como explica Cibele Lucena, em “Beijo de Línguas: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram” (2017):

[...] poética que germina no encontro entre o poeta surdo e o poeta ouvinte, nos exercícios de língua e linguagem possíveis no espaço do Slam do Corpo. São eles os geradores de uma operação tradutória que se faz na imbricação de corpos e mundos; na instauração de um “acesso” não mais unilateral, rumo ao mundo vigente, mas multidimensional, anunciador de mundos porvir. Assim, o problema da tradução se desloca de sua herança melancólica e servil, para se afirmar como transcrição, uma mestiçagem tradutória – que, por ser criativa, autônoma e desobediente, cria um território relacional onde as línguas se beijam, se tensionam e se alargam (Lucena, 2017, p. 19, grifos da autora).

Além da modalidade da língua, outras formas de expressão e estratégias são utilizadas para que os poetas surdos também tenham seu espaço para compartilhar as experiências e lutas. Desidério (2020) destaca que no *slam* surdo a *performance* é

²⁰ O primeiro, e possivelmente o único, romance de um americano surdo a focar na cultura surda é *Islay* (1986), de Douglas Bullard. O livro, portanto, oferece um exemplo fascinante: é uma mistura de duas tradições retóricas diferentes: a literatura convencional e a literatura em ASL (Língua Americana de Sinais). Bullard havia adquirido um bom domínio do inglês antes de ficar surdo, e aprendeu ASL em seus quatro anos na Universidade Gallaudet durante os anos 1960. Como um leitor ávido, ele era familiarizado com a tradição literária convencional; como estudante de Gallaudet, ele foi exposto à tradição vernácula ou de contação de histórias em ASL. Em *Islay*, essas duas tradições se chocam e se complementam. O romance (o primeiro de uma trilogia planejada, mas inacabada) foi publicado com grande alarde. (Tradução nossa)

²¹ Grupo de trabalho do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo.

apresentada por duas pessoas, uma surda e outra ouvinte que faça parte da comunidade surda, dessa forma, por meio da língua de sinais e da língua portuguesa, os poetas disseminam a Literatura Surda, alcançando também o público ouvinte. Karnopp *et al*, (2011) reforçam a importância da circulação de obras relacionadas às comunidades surdas com essa finalidade, destacando a necessidade de ter a língua de sinais e a língua portuguesa nesse processo, a fim de disseminar, além da expressão, também as questões políticas e de constituição de significados.

Como já mencionada, a importância do corpo na poesia performática aqui se torna essencial, pois na Libras, que é uma língua de modalidade visual-espacial, as expressões faciais e corporais que a compõem ajudam a dar sentido a todo esse processo. Como pode ser notado na poesia *Mudinho* (2018) de Edinho Santos.

MUDINHO – Edinho Santos²²
(Transcrição de James Bantu)

Quando eu era pequeno diziam: - Mudinho, Mudinho, Mudinho
Eu adolescente, eu em pé pulei corda, joguei *video-game*,
Bafo-bafo. - Mudinho, Mudinho, Mudinho
Eu cresci, me encontrei e eles:
Mudinho, Mudinho
Me casei, encontrei minha metade,
Tive um filho, e eles: - Mudinho, Mudinho, Mudinho
Me cansei, me curvei, envelheci
E eles: - Mudinho - Porra! Mudinho eu?
Não, meu nome é Edinho, porra!

Edinho Santos é poeta, educador e ativista surdo brasileiro, figura conhecida na comunidade surda, que usa a poesia para expressar sua experiência e defender as causas da sua comunidade. Suas produções abordam temas de identidade, pertencimento e justiça social voltados ao ser negro e surdo e procura conscientizar sobre as culturas, mais especificamente, nesses dois eixos.

O poema *Mudinho* apresentava o público com uma apresentação marcante e envolvente, deixando em evidência a resistência e pertencimento à cultura surda, em que o performer clama pelo reconhecimento de ser um sujeito surdo, detentor de tal identidade e que passa por todas as fases da vida, assim como o ouvinte, mas é rotulado constantemente pela sua condição em ser surdo, destacando o termo “mudinho”. Outro



aspecto notório é a utilização do espaço e corpo para marcar todas as etapas vividas pelo personagem, dando significado e levando o público a se emocionar com a *performance*.

Estudiosos têm concentrado a crítica deste poema em diversos aspectos, destacando principalmente a identidade do sujeito surdo e a representatividade da comunidade surda. Desiderio (2020) ao analisar o poema na perspectiva da identidade surda, destaca que

Ao longo de sua vida, o surdo é estereotipado e a alcunha de ‘Mudinho’ representa a identidade daquele estranho que não se encaixa nos padrões de normalidade que a sociedade estipula. Agora, contudo, a experiência vivida retorna e recria em meio ao caos, a não aceitação e posicionamento da diferença traz novas possibilidades de criar o devir surdo e se colocar contra as representações. “Mudinho, eu? Não, meu nome é Edinho”. A condição para afirmar a diferença a partir da singularidade, a afirmação do eterno retorno que é a identidade que fortalece a diferença (Desiderio, 2020, p. 96).

A análise do poema por Desiderio, centrada na identidade surda, elucida a trajetória de luta contra o estigma do “mudinho”, um termo capacitista²³ que estereotipa o sujeito. Ao confrontar essa alcunha, a poesia de Edinho Santos, resgata sua identidade e de toda uma comunidade marginalizada. Semelhantemente, Santos (2024), destaca essa representação em comunidade, pois segundo ela:

[...]o poema propõe retomada da história, apresentando a visão da sociedade ouvinte em relação aos surdos, bem como o autorreconhecimento, ponto chave para a constituição da identidade surda e da autorrepresentação (Santos, 2024, p. 134).

Deste modo, ele não apenas expressa a individualidade, como se torna um manifesto coletivo, sendo o poema considerado um ato político.

Além do ato político percebido no poema, pode-se atentar também para outros aspectos presentes na *performance*, como, por exemplo, a linguagem do vídeo. Conforme discutido, a intermedialidade permite uma percepção mais detalhada das *performances* quando veiculadas por meio de vídeos, amplificando assim a força da poesia. Ao explorar um pouco mais os aspectos visuais, pode-se identificar elementos que contribuem para a construção de significado e para uma experiência mais imersiva para o espectador.

É compreensível que o vídeo é um importante aliado da Literatura Surda para o registro e perpetuação das obras, mas agora traremos outro sentido, o que Arlindo

²³ Capacitismo é a leitura feita a respeito de pessoas com deficiência, assumindo que a condição corporal destas é algo que, naturalmente, as define como menos capazes (Vendramin, 2019, p. 17).

Machado (1993) em seu texto, *O vídeo e sua linguagem* explana, pois segundo ele[...]o vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como uma forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão [...] (Machado, 1993, p. 7-8).

O autor faz uma breve comparação entre a linguagem do vídeo e as línguas naturais, pois nas línguas naturais há regras gramaticais que devem ser empregadas, ao passo que no universo do vídeo as regras não são tão exatas assim. Machado (1993) conceitua vídeo como um sistema híbrido, que se utiliza de diversos códigos significantes provenientes de diferentes mídias, como o cinema, o teatro, a literatura, o rádio e mais recentemente, a computação gráfica. Além disso, o vídeo incorpora recursos expressivos próprios, que lhe permitem construir ideias e sensações de forma exclusiva. No entanto, o autor ressalta que apenas esses recursos específicos não são suficientes para estruturar uma obra completa por si só.

Como toda manifestação artística, nos formatos audiovisuais, o significado de uma obra não é fixo ou predeterminado, mas sim algo que ocorre da interação múltipla entre a estética da obra e os recursos utilizados na sua criação. Essa junção de elementos é tão intensa, sendo impossível de ser separada, pois se fosse, causaria uma compreensão distorcida ou incompleta da obra. Diferentemente das linguagens verbais, que possuem regras definidas, os códigos audiovisuais são variáveis, moldados pela criatividade e intenções do artista. A linguagem no audiovisual é um produto de como o artista manipulou os elementos visuais e sonoros para criar significado. Logo, para uma análise semiótica das formas videográficas deve-se considerar a natureza híbrida e instável, em que o significado surge da interação dinâmica entre estética e linguagem, respeitando sua complexidade, pois se simplificada perderá a sua riqueza e diversidade das experiências audiovisuais. Diante disso, as observações feitas na perspectiva audiovisual do poema *Mudinho* não se restringem a uma regra, mas seriam apontamentos contextualizados pelo apresentado em vídeo.

Além disso, o vídeo é uma ferramenta de comunicação utilizado também para levar uma mensagem a uma comunidade, seja com a finalidade de informar, induzir ou disseminar as obras, e sobretudo, na Literatura Surda, tem a importante função de registrar e perpetuar. Então, o que vai definir os meios para que os fins sejam alcançados são as formas que serão conduzidas esse processo, nesse caso, serão as estratégias ou códigos

utilizados. No poema *Mudinho* o enquadramento, por exemplo, traz pistas de como a linguagem do vídeo pode oferecer uma experiência mais completa para o espectador, o uso de *close ups* (imagem em primeiro plano, que pode ser notada na figura 7) no rosto de Edinho permite que o espectador observe as suas expressões faciais, que transmitem emoções e intensidade no seu conteúdo. Os detalhes nas expressões dos olhos, da boca, da sobrancelha revelam a carga emocional contida na *performance*.



Figura 7 - Mudinho – Não! Meu nome é Edinho, porra!

Alternados com os *close ups*, as imagens em plano médio mostram as expressões corporais de Edinho, sua sinalização na língua de sinais, os movimentos e postura, que também completam a construção da narrativa visual. Outro elemento percebido é no distanciamento da câmera (figuras 8, 9 e 10), quando mostra a plateia presente na batalha, assim como o fecho de luz sobre o intérprete, revelando ao público virtual a contextualização do que está sendo veiculado, com as particularidades de uma batalha que, embora esteja sendo reproduzida em vídeo, ocorre ao vivo, na interação intérprete/público.



Figura 8 - Mudinho - Quando eu era pequeno diziam: mudinho, mudinho, mudinho



Figura 9 - Mudinho – Joguei vídeo game



Figura 10 - Mudinho - Mudinho, mudinho

O *slam* de poesia surda pode ocorrer com ou sem a presença de intérprete de Libras, mas a presença desse profissional garante o acesso de um público mais amplo, superando as barreiras da linguagem. A interpretação poética em Libras/Língua Portuguesa, não só democratiza o acesso à poesia, como também atua como ferramenta de disseminação da cultura surda e de protesto. Nesse contexto, o audiovisual vem como um importante aliado, pois a produção de vídeos que combinam a *performance* poética em Libras com legendas e tradução ou transcrição na língua portuguesa permite que a poesia quebre as barreiras da comunicação, alcançando tanto o público surdo quanto o ouvinte. Essa abordagem audiovisual não só facilita a compreensão do espectador, mas também enriquece a experiência estética, oportunizando um contato com a cultura surda de maneira mais sinestésica.

O mesmo pode ocorrer na *performance* da poesia surda veiculada em vídeo que não foi necessariamente apresentada no formato de *slam*, ao inserir elementos sonoros nos poemas surdos, pode haver também a intenção de alcance de outros públicos, não somente aos surdos. Esses elementos podem ser usados para criar uma atmosfera de emoção que complementam a poesia, comuns no universo ouvinte, como podemos

observar na *performance* de Renata Freitas (2021) do poema *A dor do Silêncio*²⁴, disponível na plataforma de vídeo *YouTube*. No poema, a performadora faz o uso da Libras, com uma forte expressão facial e corporal. Apesar de não conter legenda nem tradução de voz para a língua portuguesa, o vídeo contém uma música de fundo que se assemelha com a trilha sonora de *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin, composta de sons mecânicos e repetitivos, aumentando a sensação de alienação e desumanização. Da mesma forma, o vídeo de Renata Freitas ressalta a dor do silêncio e a tentativa de alienação e apagamento de uma identidade.

O filme de Chaplin é um clássico do Cinema Mudo lançado em 1936, época em que a linguagem cinematográfica se caracteriza pela ausência de diálogos falados, utilização de recursos visuais e expressões faciais e corporais mais acentuadas, ou seja, toda a comunicação é feita de forma não verbal ou, quando muito, com o uso das informações por escrito. O enredo é acompanhado por uma música ao fundo, que contribui na criação da atmosfera. *Tempos modernos* retrata a Revolução Industrial, abordando de forma crítica o sistema capitalista e o modo de produção industrial, em que o operário representado por Chaplin não se adapta ao sistema e à alienação física e ideológica causada por essas formas de produção.

Apesar de não se tratar de uma obra cinematográfica e sim uma *performance* em língua de sinais, a obra performada por Renata Freitas dialoga com o filme enquanto retrata a experiência da surdez como condição clínica que anteriormente era indicativo de cirurgia para correção da patologia, numa tentativa de normalizar o indivíduo, o que provocava dor, opressão e apagamento de uma identidade, além, é claro, da ausência da palavra vocalizada. A poesia em Libras, enriquece a *performance* e dá visibilidade ao tema, o qual é o reconhecimento linguístico e cultural da comunidade surda.

Outra característica observada nas produções de *slam* surdo é o uso do preto e branco e a iluminação do vídeo, que contribuem para uma atmosfera sombria e opressiva, tanto no filme de Charlie Chaplin quanto na *performance* de Renata Freitas, essas características enfatizam as emoções e a mensagem, além de gerar melhor compreensão, criando no público uma conexão com as histórias.



²⁴ QR Code para acessar a *performance A dor do Silêncio* de Renata Freitas.

2.2 *Slam*: da individualidade à coletividade

O *slam*, mais que um movimento artístico, é um movimento social que sai das periferias e ecoa por todo o mundo; e tem como ponto de partida o individual para dar sentido a um coletivo, ou seja, a voz que inicialmente é singular, passa a se conectar e refletir na coletividade, tornando-se um entrelaçar de identidades e experiências compartilhadas. O **eu** e o **nós**, deixam de se contrapor em significado e passam a incorporar um sentido em comum por conta das *performances*, provocando o reconhecimento do público, que ao perceberem as palavras ou expressões, identificam uma mesma sintonia.

Retomando o teórico jamaicano Stuart Hall que pensa a identidade do sujeito como algo em processo de construção, podendo ser moldada pelas experiências que o cercam, no *slam*, o poeta traz consigo uma bagagem cultural, que ao ser compartilhada, se encontra com outras identidades que o confronta ou complementa, dando continuidade ao processo de construção.

Portanto, os conceitos de sujeito e coletivo não se opõem, mas se interligam completando mutuamente. O sujeito é formado e influenciado pelo coletivo e do mesmo modo, o coletivo é construído com a união de identidades individuais, ou seja, dos sujeitos. Essa relação se torna dinâmica e essencial para compreender os fenômenos sociais e culturais, como os apresentados no *slam*, pois nesse espaço o indivíduo pode performar expressando as suas singularidades, carregada de experiências pessoais e, ao compartilhar com uma comunidade, ela pode se identificar com esse indivíduo, fortalecendo nela o sentimento de pertencimento e reconhecendo os objetivos em comum e em resposta, o performer se reconhece como parte desse coletivo.

Quando se trata de uma comunidade marginalizada, esse reconhecimento pode ser o ponto de partida para uma luta e um grito de liberdade, que se origina da tomada de consciência do empoderamento. E no *slam*, isso acontece através da poesia como instrumento de expressão, que dá visibilidade aos seus anseios, antes invisíveis, quebrando o silêncio que por muitas vezes lhes foi imposto.

3 O *SLAM* SURDO: REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO EM “NA LÍNGUA” E “NEGRO SURDO”

Tendo em vista a importância do *slam* como ferramenta de expressão, resistência e forma de representação artística, especificamente no contexto da comunidade surda, esta seção tem a finalidade de atender ao terceiro objetivo específico, que consiste em analisar a forma e conteúdo produzidos por Amanda Lioli e Catharine Moreira em *Na Língua*, e em *Negro Surdo*, de Edinho Santos, bem como identificar como essas obras propiciam a representatividade da cultura surda.

3.1 *Na Língua*: o corpo que fala

O poema *Na Língua* (2016) foi produzido e performado por Amanda Lioli (ouvinte) e Catharine Moreira (surda). Na *performance*, as duas apresentam a língua de sinais e a língua portuguesa, explorando as particularidades de cada uma. Antes de entender essa criação, é importante conhecer suas autoras e o processo que culminou nessa produção.

A parceria das autoras iniciou-se com um pedido da Associação de Surdos de São Paulo (ASSP), de criação de uma *performance* para ser apresentada durante as comemorações do aniversário daquela entidade no ano de 2013, conforme informam no texto *Experiências transcriativas* (2020):

Nosso primeiro contato, Catharine e Amanda, aconteceu quando tivemos que criar uma performance poética para celebração do aniversário da Associação de Surdos de São Paulo (ASSP). Na oportunidade, essa performance nos envolveu muito como autoras e criadoras, compreendendo também a Libras e o Português em diálogo. Desde esse nosso primeiro contato e primeira criação juntas, passamos a enxergar a riqueza que se estabelece na relação entre o artista surdo e o artista ouvinte, entre a Libras e o Português (Lioli e Moreira, 2020, p. 67).

Desde então, as autoras colecionam *performances* em parceria e ressaltam a importância dessa troca no processo de criação, uma vez que o trabalho, nesse caso, deve ser em conjunto para enriquecer as *performances* e sem excluir nenhuma das partes, ou seja, a inclusão de surdos e ouvintes nesse espaço. As poesias em dueto de surdos e ouvintes, a serem apresentadas, passam por um processo de criação chamado

transcrição, um processo de criação bilíngue, em Libras e Língua Portuguesa. É importante ressaltar que não se trata de uma tradução da Libras para o Português, uma vez que ambos os artistas são protagonistas nesse encontro criativo de diferentes formas de arte, línguas e culturas, o performer ouvinte deixa de ser o TILS (Tradutor Intérprete da Língua de Sinais) em ação, passando a ser cocriador com o poeta surdo, que também deve possuir competência poética (Moreira, Lioli, 2020, p. 75).

Sobre o conceito de transcrição, tomo a liberdade de trazer novamente o trecho já citado em que Lucena (2017), em *Beijo de Línguas – quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram*, diz que se trata de uma

[...]poética que germina no encontro entre o poeta surdo e o poeta ouvinte, nos exercícios de língua e linguagem possíveis no espaço do *Slam* do Corpo. São eles os geradores de uma operação tradutória que se faz na imbricação de corpos e mundos; na instauração de um “acesso” não mais unilateral, rumo ao mundo vigente, mas multidimensional, anunciador de mundos porvir. Assim, o problema da tradução se desloca de sua herança melancólica e servil, para se afirmar como *transcrição*, uma *mestiçagem tradutória* – que, por ser criativa, autônoma e desobediente, cria um território relacional onde as línguas se beijam, se tencionam e se alargam (Lucena, 2017, p.19).

Vê-se, portanto, que a poesia em dueto, tendo como criadores um surdo e um ouvinte, deixa de ser uma **transferência servil e unilateral** de uma língua para outra e passa a ser o encontro de dois corpos, dois mundos, isto é, de diferentes experiências, resultando em poesia. Essa interação, chamada pela autora de *beijo de línguas*, é uma metáfora usada para descrever esse encontro mútuo de duas línguas que se aproximam, se tocam, se misturam, provocando uma ampliação de possibilidades de expressões, onde não há submissão de uma à outra.

Moreira e Lioli (2020) reforçam esse ponto de vista ao declararem que a intenção é que a arte seja o resultado da parceria entre artista surdo e artista ouvinte, evitando que as línguas Libras e português sejam usadas de forma instrumental, ou seja, as duas línguas não devem ser apenas ferramentas práticas ou de mediação, mas sim exploradas em seu potencial poético, criativo e expressivo, sendo utilizadas juntas na criação artística (Moreira e Lioli, 2020, p. 70). Nesse tipo de *performance* “os artistas de um dueto podem interagir fisicamente[...]. Além disso, o conteúdo que os dois participantes de um dueto sinalizam pode ter uma relação oposta ou algum tipo de contraste” (Sutton-Spense, 2021, p. 152).

Diante do exposto, apresentamos a seguir o poema *Na Língua* em sua versão em português escrito, pois se trata de uma poesia bilíngue²⁵, seguida de imagens a serem analisadas.

NA LÍNGUA

Quando a palavra encontra o corpo
 A carne brota no verbo
 Os ossos crescem conjugados
 A baba escorre no futuro
 A memória, pretérito imperfeito
 Cada unha uma letra
 Os cabelos
 Fios da gramática
 Os braços, troncos e pernas
 Oração sem sujeito
 O sujeito é dito oculto
 Pelas regras sociais sufocado
 Mas é composto, na verdade
 E caminha
 Cheio de verbo e vontade
 Agente da passiva
 Não mais!
 Agora o objeto é direto
 Porque
 Quando a palavra encontra o corpo
 A carne brota verbo
 E é cabeça
 É ombro
 Cotovelo
 Quadril
 Bunda
 Bochecha
 Peito
 Órgãos internos
 Minha língua,
 Meu corpo
 Respira e brota
 Do encontro entre Libras e Português
 Flertam os sexos gramáticos,
 Brinca uma língua na outra.
 Amaço
 O que nasce?
 Poesia!
 (Lioli e Moreira, 2016)

²⁵ A versão em Libras e em Português falado pode ser acessada através do link e do QRCode:
<https://www.youtube.com/watch?v=aLRrLauNCQ&pp=ygUcc2xhbSBuYSBsw61uZ3VhIGFtYW5kYSBsaW9saQ%3D%3D>



A literatura não se limita à transmissão de informações, pois ao lermos um poema, somos chamados a adentrar um universo onde a seleção e combinação de palavras transcendem seus significados literais. Nesse processo, o poeta escolhe os termos não só pelo significado, mas também pela maneira que se harmonizam sonora e visualmente, tornando o texto plurissignificativo, o que abre espaço para múltiplas interpretações.

Ao fazer uma leitura do poema na sua versão em português escrito observa-se que há uma estrutura diferente da convencional, pois seus versos são livres, uma marca da poesia modernista. Norma Seltzer Goldstein, em seu livro *Versos, sons, ritmo* (1999), explica que “as noções de ‘metro’, ‘verso’ e ‘ritmo’ estão estreitamente ligadas em nossa tradição literária. As leis de metrificação ou versificação apresentam as normas a serem seguidas, estabelecendo esquemas definidos para a composição do verso” (Goldstein, 1999, p. 11), a autora especifica ainda que a métrica da poesia variou ao longo dos períodos literários: em certos momentos havia uma preferência por esquemas rítmicos específicos, enquanto em outros, mesclavam-se diferentes tipos de metros, mas a mudança mais significativa na história dessa forma de literatura foi a adoção do verso livre modernista que, por sua vez, não tem um esquema rítmico preestabelecido (Goldstein, 1999, p. 12), Essa estrutura é uma marca comum nas poesias apresentadas nas batalhas de *slam*, em que os versos livres e a métrica indefinida traz a perspectiva de uma forma poética que elimina as barreiras técnicas, tornando-as mais acessíveis à expressão dos sentimentos, sem amarras formais, democratizando a criação poética por parte de poetas periféricos. Da mesma maneira, a liberdade do verso livre torna o poema mais acessível àqueles que o recebem, sobretudo se essa recepção se dá no contexto de uma apresentação pública. Como nos versos abaixo:

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

Constata-se que os versos não obedecem a uma regra predeterminada quanto ao metro e não há regularidade de rimas. Além de apresentarem número de sílabas poéticas diferentes, não possuem sílaba acentuada fixa, variando conforme a leitura. A ausência de uma estrutura tradicionalmente preestabelecida cria um ritmo que se assemelha à fala. Com a assimetria dos versos, surge o contraste, ele se torna um meio de mostrar a luta interna do sujeito poético, a dualidade entre ser **oculto** e ser **composto, na verdade**.

Outro elemento essencial à estrutura poética, é o *ritmo*, que pode ser resultado de diversos efeitos sonoros ou jogo de repetições, tudo escolhido e organizado pelo poeta dentro do seu texto. Assim, cada poema tem seu próprio ritmo (Goldstein, 1999, p. 12). Sobre o ritmo na produção poética surda, Rachel Sutton-Spence explica que:

Em Libras, o ritmo vem do fluxo visual dos sinais, e vemos padrões de tempo (por exemplo, variação organizada na velocidade ou duração do movimento de sinais e pausas entre eles), ou da ênfase do movimento (alteração entre movimento agudo e suave, por exemplo). Qualquer tipo de padrão nos sinais e de variações desse padrão pode criar um ritmo visual e temporal. Por exemplo, o aumento ou a diminuição no número de dedos usados em uma forma de mão, a alteração no tamanho de uma imagem ou o uso das diferentes articulações (dedo, punho, cotovelo ou ombro) (Sutton-Spence, 2021, p. 189-190).

É o que pode ser visto no verso “Quando a palavra encontra o corpo”, conforme figuras 11 e 12, Amanda usa o sinal de palavra, enquanto Catharine observa o sinal fazendo o percurso de encontro com o próprio corpo, ao passo que simultaneamente, Amanda faz oralmente a marcação compassada nas palavras e alternando as sílabas entre fortes e fracas dando ritmo para a *performance*. Sutton-Spence (2021) ratifica que a duração, a velocidade, o tipo de movimento de um sinal e a duração das pausas criam um ritmo nos poemas (Sutton-Spence, 2021, 190).



Figura 11 – Na Língua – Quando a palavra



Figura 12 – Na Língua – Encontra o corpo

Para a construção do ritmo, outras figuras de linguagem podem ser usadas, como, por exemplo, a *rima*, que é a “repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos” (Goldstein, 1999, p. 44). A rima, conforme a definição de Goldstein, é um recurso que se aplica especificamente ao poema na sua forma escrita ou oral, e que não se verifica na versão escrita de *Na Língua*, conforme podemos constatar. No entanto, ela pode estar presente no poema quando sinalizado. Sutton-Spence (2021) esclarece que na Libras a repetição pode ser utilizada para criar um tipo de estrofe em que uma parte do poema emprega vários sinais que possuem o mesmo parâmetro e a próxima seção pode fazer o uso de outros sinais de outro parâmetro, para, sobretudo, ser um recurso para se criar efeitos estéticos, simbólicos e metafóricos (Sutton-Spence, 2021, p. 189).

Diante disso, observa-se o emprego de rima em sua forma visual, em que nos versos “A carne brota no verbo, A baba escorre no futuro, A memória, pretérito imperfeito” (Figuras 13 a 15), apresentam a mesma configuração de mãos (um dos parâmetros da Libras mencionado na seção 1).



Figura 13– Na Língua – A carne brota verbo



Figura 14 – Na Língua – A baba escorre no futuro



Figura 15 – Na Língua – A memória, pretérito imperfeito

A configuração de mão seguida como padrão para os versos acima citados, é a CM 05 apresentada na figura 16

Figura 16 – CM 05



Fonte: INES, 2018 – Figura 16

Outro exemplo que podemos retirar do texto em que as repetições estão presentes são os versos “E é cabeça, É ombro, Cotovelo, Quadril, Bunda, Bochecha e Peito”. Neles não há sinalização dos respectivos membros do corpo, apenas se utiliza o sinal de *tocar* em cada parte falada. A configuração de mão nesse caso é a CM 56, conforme figura 17



Fonte: INES, 2018- Figura 17

O texto poético é a combinação de forma e conteúdo, portanto, além dos elementos já observados, as palavras utilizadas também contribuem para a forma, ou seja, a linguagem estética é que será responsável por veicular o conteúdo, conferindo-lhe múltiplas leituras. No poema em estudo, as figuras de similaridade estão presentes e servem para fazer um paralelo entre a Libras e o português, como nos versos:

Os ossos crescem conjugados
[...]
Cada unha uma letra
Os cabelos
Fios da gramática
(Lioli e Moreira, 2016)

Os versos acima apontam a relação entre a Libras e o Português, explorando o corpo humano como não apenas um sistema de linguagem, mas parte essencial da língua de sinais. No primeiro verso, “os ossos crescem conjugados” representa a coesão, a possibilidade de construção na Libras, em que a estrutura, a gramática e a combinação de sinais podem, sim, formar ideias complexas. No verso “Cada unha uma letra”, pode ser lido como o alfabeto manual: a unha (metonímia de dedo) é comparada a uma letra, e ambos, letras e dedos, ao se unirem, formam palavras, respectivamente em português e em libras. E por fim, no verso “Os cabelos Fios da gramática”, enquanto Catharine mostra os cabelos emaranhados com as mãos, Amanda utiliza o sinal de *palavra*, partindo da cabeça (ponto de articulação – parâmetro da língua de sinais mencionado na seção 1) de Catharine e se espalhando no espaço neutro, mostrando que a multiplicidade de possibilidades no entrelaçar das mãos podem ser comparadas com os fios de cabelo, originando palavras e expressões, como vemos nas figuras 18 e 19.



Figura 18 – Na Língua – Os cabelos



Figura 19 – Na Língua – Fios da gramática

Mais um exemplo de construções vocabulares que reforçam o conteúdo do poema, ou seja, o entrelaçar das duas línguas, ou o que Lucena (2020) nomeia como *Beijo de Línguas*:

Do encontro entre Libras e Português
 Flertam os sexos gramáticos,
 Brinca uma língua na outra.
 Amaço
 O que nasce?
 Poesia!
 (Lioli e Moreira, 2016)

No fragmento, nota-se claramente o jogo de sentido com dois grupos de palavras dos quais faz parte a palavra língua: o dos dois sistemas linguísticos (Libras e português), e o do corpo humano. Neste, a língua é o órgão muscular, localizado na boca, essencial para a fala, a mastigação e deglutição, além de sua característica sensorial, o que faz dela um elemento essencial no jogo erótico. Dessa maneira, o encontro da língua portuguesa com a de sinais é comparado à sequência de fatos que unem dois amantes (o flerte, o beijo, o amaço, a fecundação), cujo fruto é poesia.

Conforme estudado na seção 2, o *slam* é um espaço de denúncia, resistência e liberdade. Dessa forma, finalizamos a análise deste poema, trazendo alguns elementos que entendemos corresponder a esse espaço. Logo nos primeiros versos é possível notar a importância da língua (sistema linguístico) na formação do sujeito. Nos versos: “Quando a palavra encontra o corpo/A carne brota o verbo”, remete-se, na perspectiva do sujeito surdo, ao encontro com sua língua, a Libras, o que lhe dá a possibilidade de se comunicar (o verbo), e de construir sua identidade. Quando a “carne”, ou seja, o corpo do sujeito, faz brotar a palavra, a linguagem é expressa.

Por fim, os versos abaixo expressam a resistência do ser surdo enquanto indivíduo e comunidade. O sujeito oculto ou agente da passiva era o surdo invisibilizado pela

sociedade e estrutura hegemônica da língua, que não consideravam a cultura e a língua dos surdos.

Oração sem sujeito
 O sujeito é dito oculto
 Pelas regras sociais sufocado
 Mas é composto, na verdade
 E caminha
 Cheio de verbo e vontade
 Agente da passiva
 Não mais!
 (Lioli e Moreira, 2016)

Ao afirmar que “é composto, na verdade”, faz referência à existência de uma comunidade que *caminha* lutando pelo reconhecimento da sua língua e cultura, deixando de ser um agente da passiva e se tornando protagonista de sua própria história. Mais uma vez vê-se o uso de expressões gramaticais (oração sem sujeito, sujeito oculto, verbo, agente da passiva) para indicar o lugar do sujeito surdo, antes e depois da aquisição da linguagem.

3.2 Preconceito e resistência em *Negro Surdo*

Edvaldo Carmo dos Santos, também conhecido como Edinho Santos ou Edinho Poesia, importante figura ativista da atualidade na comunidade surda, já citado anteriormente neste trabalho, coleciona diversas produções e *performances*, a maioria delas refere-se à luta contra a invisibilidade da comunidade e a favor do reconhecimento de uma cultura já perpetuada.

Para dar continuidade às análises, o poema estudado aqui é *Negro Surdo* (2017), uma transcrição de Edinho Santos e James Bantu, que embora tenha presença no palco, não performa com Edinho, porém sua participação dando voz a essa poesia, também se torna fundamental, visto que na plateia há tanto surdos quanto ouvintes, então é uma forma de incluir ambos os públicos.

Posto isso, vamos ao poema na versão português escrito, seguida de algumas imagens e respectivas análises:

NEGRO SURDO²⁶

Vocês conhecem poesia?
 Eu trago poesia de periferia, poesia de favela
 Identidade Negro Surdo
 A cidade me alveja com seus sons, suas luzes, suas faíscas, são como
 estrelas caídas no
 chão.
 A polícia
 A polícia adora preto!
 Adora pegar, amordaçar, algemar
 Se trancam minhas mãos, trancam minha fala
 Como eu comunico?
 Como eu me explico?
 Eu preciso das mãos para falar
 A polícia não entende
 A comunicação não funciona
 Eles não entendem a nossa língua
 Não tem referência, Martin Luther King; Mandela;
 Conceição Evaristo; Dandara; Zumbi dos Palmares
 Eu sou referência
 Sou Negro, Sou Surdo e eu dissemino
 Identidade Negro Surdo
 Alvejado pelo som da cidade
 A polícia persegue, não têm empatia
 Pela cidade recebo sons, recebo tudo
 E me esquivo do caminho
 Ogum no meu caminho vai abrindo
 Salve Ogum!
 Sinaliza em Libras o caminho para eu passar.
 (Santos, 2017)

A estrutura do poema em questão é também constituída de versos livres, ainda assim é possível perceber um ritmo, já que, conforme já visto anteriormente, ele não é marcado apenas pela metrificação. Retomando Goldstein (1999), sobre ritmo, a autora destaca que:

O ritmo aparece também na produção artística do homem. De um modo especial, na poesia. Como o ritmo faz parte da vida de qualquer pessoa, sua presença no tecido do poema pode ser facilmente percebida por um leitor atento, que é, ao mesmo tempo, um ouvinte. A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que estejamos lendo um poema silenciosamente, perceberemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a

²⁶ A versão em Libras e em Português falado pode ser acessada através do link e do QRCode: https://www.youtube.com/watch?v=_iPayPxh-h8



articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto (Goldstein, 1999, p. 7)

Tanto quanto no poema escrito que, conforme Goldstein, se torna sonoro à medida que é lido, na poesia performada o ritmo é captado pela visão, uma vez que se revela pela imagem dos movimentos do corpo, sobretudo das mãos. Nesse caso, por se tratar de uma temática de resistência, sua corporeidade torna-se ainda mais necessária. Zumthor (2010) ressalta essa importância, pois segundo ele, aos movimentos corporais se unem a uma poética, contudo, os gestos do performador são parte da sua competência integrando nessa *performance* (Zumthor, 2010, p. 217).

A poesia surda, representada pela expressividade do corpo do poeta, sendo performada em um *slam*, potencializa seu caráter de resistência, tendo características como a força da resistência interpretada por meio de passos, expressão facial e movimentos corporais firmes em direção ao público, por exemplo. Dessa forma, a *performance* se torna um ato político, o que pode ser visto na figura 18.



Figura 20 – Negro Surdo – E eu dissemino

O ritmo, nesses casos, é marcado pela pulsação do poema no corpo do intérprete, e a rima pode vir complementar a *performance* como vimos na análise anterior. Embora na transcrição do poema haja presença de rimas nos versos: “Como eu comunico? Como eu me explico?” e ao relacionar com imagem, é perceptível a harmonia entre eles, como pode ser visto na figura 19, visualmente elas não são percebidas.



Figura 21 – Negro Surdo – Como eu comunico?

Como vimos na letra do poema, o conteúdo da *performance* trata de duas lutas históricas: a resistência negra e a resistência surda. Ao fazer a junção das duas identidades, um sujeito negro que também é surdo, o poema nos convida a adentrar nesse mundo onde a opressão é evidente. A obra denuncia a invisibilidade dos pertencentes aos dois grupos, separadamente; e como essa opressão se intensifica quando o sujeito pertence a ambos. Ser negro e surdo é enfrentar preconceitos e barreiras por possuir características distintas, que muitas vezes se encontram, tornam-se inseparáveis e, portanto, duplamente pesadas.

Em *Negro surdo*, inicialmente o performador faz uma indagação com os versos a seguir, traduzidos nas figuras 22 a 25 (sinalização do termo negro-surdo):

Vocês conhecem poesia?
Eu trago poesia de periferia, poesia de favela
Identidade Negro Surdo
(Santos, 2017)



Figura 22 – Negro Surdo – Sinal de negro em Libras



Figura 23 – Negro Surdo – Composição do sinal de surdo em Libras 1



Figura 24 – Negro Surdo – Composição do sinal de surdo em Libras 2

Nos versos citados é claro o caráter de denúncia do poema, e de como a poesia pode ser usada como arma de resistência aos preconceitos sofridos por quem é preto e surdo ou apenas preto, ou apenas surdo, enquanto provoca o público (Vocês conhecem poesia?) sobre a existência de um tipo específico de poesia (da periferia), aquela que carrega a voz de quem vive nas margens. Trata-se de um convite dirigido à plateia a ter contato com essa experiência, a romper o pensamento de que há somente o modelo de poesia tradicional, elitizada; e a reconhecer a expressão da periferia, da favela, na perspectiva de quem vive e sofre na pele a condição de excluído, social e/ou culturalmente.

Nos versos a seguir temos um assunto recorrente nas periferias:

A polícia
A polícia adora preto!
Adora pegar, amordaçar, algemar
(Santos, 2017)

A repetição da palavra “polícia” é usada como algo negativo, o que se percebe pelo emprego do verbo transitivo direto “adora” (também repetido), que aqui tem uma clara intenção de ironizar, uma vez que subverte seu sentido original, de sentimento de afeto, ao vir seguido de “pegar, amordaçar, algemar”. Ao contrário de afeto, a ação de adorar,

no poema, denota sadismo, prazer em agir com violência e opressão contra a população negra. Esses versos denunciam o racismo que muitas vezes conduz a atuação das forças policiais. Na sequência do poema, temos (figura 21):

Se trancam minhas mãos, trancam minha fala
 Como eu comunico?
 Como eu me explico?
 (Santos, 2017)



Figura 25 – Negro Surdo – Se trancam minhas mãos

Os versos mostram o drama de quem, além de ser preto, é também surdo, e que, algemado, fica privado de seu meio de comunicação e expressão: as mãos, pelas quais consegue falar em sua língua e para ele a perda da língua é a perda da sua identidade. O sentimento expresso pelo poeta nos faz lembrar de um momento na história dos surdos em que eles foram proibidos de utilizar a língua de sinais, decisão tomada por educadores de surdos no Congresso de Milão, conforme já mencionado na seção 1 dessa dissertação. Em *Negro surdo*, a opressão praticada pela força de profissionais da segurança com um negro surdo, vai além da violência física e moral, mas é também a usurpação da sua capacidade de expressão, impossibilitando o exercício do seu direito de se defender.

Apesar dos desafios mostrados, ou talvez por causa deles, o poema é uma autoafirmação da identidade *negro-surda* do sujeito poético, em que a negritude deixa de ser um estigma e passa a ser uma herança e o fato de ser surdo deixa de ser visto como defeito para ser reconhecido como uma forma de ser, ambos detentores de cultura e, portanto, de identidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do referencial levantado para a escrita desta dissertação, pode-se notar que o *slam* surdo se concentra no campo de estudo das literaturas de margem, mais especificamente da Literatura Surda, fruto de uma comunidade marginalizada que buscou espaço na sociedade, através das suas produções literárias, além de outras práticas. Pretendeu-se demonstrar neste estudo como o *slam* surdo propicia a constituição identitária da comunidade surda, levando em consideração os estudos culturais na perspectiva de Raymond Williams (2007), estudos da cultura surda, por Karin Strobel (2018), além de teorias de estudiosos da literatura tradicional e Literatura Surda, se desdobrando nos estudos sobre poesia surda e por fim sobre os *slams*.

A investigação fundamentou-se, considerando o objetivo geral de analisar a representatividade e expressões do sujeito/povo surdo por meio do *slam* surdo. Como objetivos específicos, intentou-se apurar como é estruturado o *slam* surdo no âmbito da cultura surda e identificar as temáticas abordadas nas batalhas de *slam* surdo e seus principais representantes no Brasil, além de analisar a forma e conteúdo produzido por Amanda Lioli e Catharine Moreira em *Na Língua*, e no poema *Negro Surdo* de Edinho Santos, bem como identificar como essas obras propiciam a representatividade da cultura surda.

Os estudos sobre cultura, e posteriormente sobre cultura surda, foram essenciais para o desdobramento desta pesquisa, apesar do termo cultura abarcar um conceito complexo, podemos dizer que é parte de uma comunidade e se conceitua como um modo de vida, no geral, tanto artístico quanto em práticas cotidianas. Esses conceitos foram importantes para entender que a essência das batalhas de *slam* está diretamente ligada à esfera cultural, uma vez que as apresentações performadas buscam expressar em sua grande maioria a história de um grupo, seus costumes, anseios e lutas pela democratização das suas vozes, antes silenciadas, o que corrobora com o objetivo do *slam* surdo.

Em vista disso, valida-se a hipótese de que os *slammers* buscam retratar em suas *performances* temas relacionados às lutas e conquistas da comunidade surda, evidenciando as marcas identitárias e peculiaridades do seu povo. Constata-se que os poemas apresentados e analisados possuem marcas culturais deste grupo, além de aspectos identitários individuais e coletivos, o que responde ao primeiro e ao segundo objetivos específicos, pois a estrutura do *slam* surdo está vinculada à representação cultural. Exemplo disso é o uso da língua de sinais nas *performances*, reforçando o

empoderamento da comunidade surda. Outro ponto observado refere-se aos temas abordados que, como já mencionado, estão associados às identidades e lutas individuais e coletivas. Ademais, chama a atenção que, além desses temas comuns a esse grupo, subtemas surgem a partir de subgrupos, como negros surdos e feministas surdas, por exemplo.

Para atender o terceiro objetivo específico, foi desenvolvida a terceira parte que, por meio da análise das formas e conteúdos dos poemas constatou-se que apesar de abordarem temas diferentes *Na Língua* tem como ideia principal apresentar a Libras como língua natural da comunidade surda, suas peculiaridades e inúmeras possibilidades de expressão, ao passo que *Negro Surdo* apresenta uma temática baseada na identidade do sujeito negro e surdo, assim, os dois poemas da Literatura Surda exprimem experiências identitárias que, por vezes, se encontram. Embora existam algumas peculiaridades em cada uma das produções, tanto na forma quanto no conteúdo, ambas as obras possuem um diálogo de identidade, história e resistência. Posto isto, apresentaremos a seguir algumas convergências observadas durante a análise dos dois poemas.

A principal convergência entre os dois poemas está na centralidade da língua, nesse caso, a Libras. Em *Na Língua*, Amanda Lioli e Catharine Moreira celebram o encontro da Língua Portuguesa e da Libras, ressaltando a língua de sinais como uma viva e dotada de parâmetros que a constituem. Em *Negro Surdo*, Edinho Santos e James Bantu salientam a importância da sua língua natural, para a comunicação e expressão, bem como sua condição de ser instrumento de poder. Ambas as *performances* reforçam a Libras como uma ferramenta identitária.

Outra convergência apresentada é a opressão: no primeiro poema analisado, ela é posta pela sociedade ouvintista, no segundo, pelas forças policiais. Por último, a semelhança em resgatar a memória, a história de um povo e de uma cultura, e da ancestralidade, unindo as gerações e possibilitando a atual de lutar pela perpetuação dessas culturas.

É notória a relevância de uma literatura que retrata a cultura e identidade das margens, pois para além de um conteúdo carregado de marcas históricas, há uma estética, que, embora fuja da estrutura tradicionalmente canônica das línguas orais, suas peculiaridades são de uma literatura que se justifica em suas regras, ou seja, a utilização de espaços democráticos e abertos ao público e com participação direta dele. Ao invés do formato de recitais, a linguagem informal e os poemas de versos livres no lugar de uma

metrificação preestabelecida, são características dessa literatura, em especial das batalhas de poesia.

Em suma, a pesquisa buscou analisar e elucidar a importância estética e identitária do *slam* surdo, embora existam limitações quanto ao acesso nas batalhas presencialmente, a tecnologia possibilitou acesso virtual aos registros existentes. A natureza visual das performances sinalizadas nos dá possibilidade de expansão no desenvolvimento de novas análises, como em outras poesias em línguas de sinais que ainda não foram exploradas, ou aprofundar em recortes como raça, gênero e sexualidade manifestadas dentro do *slam* surdo.

Portanto, não se esgotam aqui as possibilidades de novos estudos sobre o *slam* surdo por meio dos poemas analisados, ou de outros. Essa temática permite a continuação dessa ou de novas abordagens, pois além de ser um caminho novo a cada investigação, pode levar conhecimento sobre as diferenças culturais, tanto para os surdos como para os ouvintes.

REFERÊNCIAS

- ALCALDE, E. **O que é slam de poesia**. São Paulo: FALA: Autonomia Literária, 2024.
- BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Ed.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.
- BRASIL. Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002. **Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras**. Diário Oficial da União, 25 abr. 2002.
- BRASIL. **Decreto Nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005**. Diário Oficial da União. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm. Acesso em 18 de setembro de 2025.
- BRASIL. **Instituto Nacional de Educação de Surdos. INES**. Alfabeto Manual da Língua de Sinais Brasileira e Configurações de Mão. <https://www.gov.br/ines/pt-br/central-de-conteudos/publicacoes-1/todas-as-publicacoes/alfabeto-manual-e-configuracao-de-maos>. Acesso em 10 de agosto de 2025.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 14 ed. São Paulo: Todavia, 2023.
- CARVALHO, Luiz Claudio da Costa. **Lendas da identidade: o conceito de Literatura Surda em perspectiva**. 1.ed. Curitiba: Appris, 2019.
- CLÜVER, C. **Intermedialidade**. PÓS: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFG*, p. 8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>.
- COMUNIDADE. In: MICHAELIS, **Dicionário Online de Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=comunidade>. Acesso em 24 jun. 2024.
- CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Org: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. 3. ed. Editora da Universidade Estadual, 2009. p. 33-92.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- D'ALVA, Roberta Estrela. **Ampara o Desamparo**. 2004. Disponível em <https://slamdigital.com.br/poesia/ampara-o-desamparo/>. Acesso em 01 mar. 2025.
- D'ALVA, Roberta Estrela (2011). **Um microfone na mão e uma ideia na cabeça: o poetry slam entra em cena**. Synergies Brésil, n. 9, p. 119-126. Disponível em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em: 04 set. 2024.
- DESIDERIO, Themis Farias de França. **Slam do corpo: marginalidade e diferença - uma literatura menor**. Orientador: Prof. Dr. Alex Fabiano Correia Jardim. 2020. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários/PPGL, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2020.

Disponível em: <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/05/Slam-do-corpo-Marginalidade-e-diferen%C3%A7a-Uma-literatura-menor.pdf>. Acesso em: 1 jul. 2024.

DIAS, Elvira Andrade. **Poética contemporânea na era digital: uma apresentação da poesia de Gabriel Fernandino, configurada no dispositivo Youtube**. *Revista Guará-Revista de Linguagem e Literatura*, v. 11, n. 1, p. 100-112, 2021.

FERRÉZ (org.). **Caros amigos. A cultura da periferia** – Ato II. *Literatura marginal*, nº 2, 2002.

FREITAS, Daniela Silva de. **Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência**. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (59), Brasília-DF, 2020, pp.1-15 [<https://www.scielo.br/j/elbc/a/4tDyMX8Dtz7qnBBCTP7RsQb/> - acesso em: 02 mar. 2025].

FREITAS, Renata. **A dor do silêncio**. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=y_4sEh9PixE. Acesso em: 01 mar. 2025.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmo**. Série Princípios. 11ed. São Paulo. Editora Ática, 1990.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. 4ª ed. Vozes. Petrópolis, 1996.

GUIMARÃES, Denise. **Novos paradigmas literários**. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 7, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2005000200002>.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 434 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOGGART, Richard. **The Uses of Literacy**. London: Chatto & Windus, 1957.

KARNOPP, Lodenir Becker. **Literatura surda. Educação Temática Digital**. Campinas, v. 7, n. 2, p. 98-109, 2006. Disponível em: <http://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/10162>. Acesso em: 10 de nov. 2022.

KARNOPP, Lodenir Becker. **Produções culturais de surdos: análise da literatura surda**. In: *Cadernos de Educação* (UFPEl), v. 19, p. 155-174, 2010.

KARNOPP, Lodenir Becker; *et al.* **Produção, circulação e consumo da cultura surda brasileira**. In: *Cultura surda na contemporaneidade: intercorrências e provocações*. Org: KARNOPP, Lodenir Becker; KLEIN, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia Lise. Ed. Ulbra, 2011. p. 15-28.

LIOLI, Amanda; MOREIRA, Catharine. **Na língua**. In.: Manos e Minas. 2016. Disponível em <https://youtu.be/-aLRrLauNCQ?si=OEjx8f0eUbxTm8wL>. 2016. Acesso em 14 abr 2025.

LUCENA, Cibele. **Beijo de Línguas: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram**. 2017. 154 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20478>. Acesso em: 20 mai. 2025.

MACHADO, Arlindo. **O vídeo e sua linguagem**. Revista USP, n. 16, p. 6-17, 1993Tradução. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i16p6-17>. Acesso em: 15 mar. 2025.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2ª ed. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIANES, Felipe Leão; *et al.* **Um olhar para as narrativas de si**. In: *Cultura surda na contemporaneidade: intercorrências e provocações*. Org: KARNOPP, Lodenir Becker; KLEIN, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia Lise. Ed. Ulbra, 2011. p. 55-70.

MILNER, Andrew. **Estudos culturais**. In: **Palavras-chave**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

MOREIRA, Catharine; LIOLI, Amanda. **Experiências transcriativas. Textos e contextos artísticos e literários: tradução e interpretação em Libras**. Petrópolis: Arara Azul (no prelo), v. 3, 2020.

MULLER, Adalberto. **Além da literatura, alguém do cinema? Considerações sobre a intermidialidade**. Outra travessia, Revista de pós-graduação em Literatura. N. 7. Florianópolis SC, 2008.

OLIVEIRA, C. M.; BOCCHETTI, A. **Uma cartografia poética do slam: Itinerâncias políticas entre corpo e palavra**. Revista Terceira Margem. 2022, p. 155-175.

PETERS, Cynthia. **Deaf American Literature: from carnival to the canon. Based on the author's thesis**, George Washington University, 2000.

POVO. In: MICHAELIS, **Dicionário Online de Língua Portuguesa**. Editora Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=povo>. Acesso em 24 jun. 2024.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. **Intermidialidade: uma introdução**. São Paulo: Contexto, 2022.

SACKS, O. **Vendo velozes**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

SANTOS, Edinho. **Negro Surdo**. São Paulo, Slam do Corpo, 2017. Vimeo. Publicado pelo Canal Slam do Corpo. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_iPayPxh-h8. Acesso em 20 jun 2025

SANTOS, Edinho. **Mudinho**. 2018. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bl4-k4YqkCw>. Acesso em 01 mar. 2025.

SANTOS, Amanda Silva. **SLAM SURDO: a poesia performática como expressão e representatividade do sujeito/povo surdo**. Dissertação de Mestrado em Literatura. 2025 77 páginas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Andrea Cristina Martins Pereira. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras / Estudos Literários. Universidade Estadual de Montes Claros – MG – 2025.

SILVA, Tânia Maria da Conceição Meneses; SANTOS, Vera Lucia Maia; COELHO, Milton Gomes. **De poetas e poesia: do conceito clássico à era digital**. *Encontro internacional de formação de professores*, v. 9, 2016.

SILVA, Rodrigo Custódio da. **Poesia surda para sempre**. 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=M3-YzIzkPxU&t=63s>. Acesso em 30 jul. 2024.

SLAM. In: Cambridge, **Dicionário Online de Língua Inglesa**. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/slam>. Acesso em: 01 ago. 2024.

SOMERS-WILLET, Susan B. A. **The cultural politics of slam poetry: Race, identity, and the performance of popular verse in America**. University of Michigan Press, 2009.

SOUSA, Marcio Jean Fialho de. **Estudos da Literatura Surda**. Montes Claros: UICLAP, 2024.

SOUSA, Marcio Jean Fialho de. **O ensino da literatura das margens: reflexões de modelo surdo**. In: **Estudos da Literatura Surda**. Org: SOUSA, Marcio Jean Fialho de. Montes Claros: UICLAP, 2024.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. 4. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2018.

SUTTON-SPENCE, Raquel. **Literatura em Libras**. Editora Arara Azul: Petrópolis, 2021.

THOMPSON, E.P. **The Making of the English Working Class**. London: Victor Gollancz, 1963.

VENDRAMIN, Carla. **Repensando mitos contemporâneos: o capacitismo**. *Simpósio Internacional repensando mitos contemporâneos*, v. 2, p. 16-25, 2019. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/simpac/www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/simpac/article/download/4389/4389-Texto%20do%20artigo-12010-1-10-20191214.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2025.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **Literatura marginal: estética, ética e política**. In: *Literatura marginal e sua crítica*. Org.: WALTY, Ivete Lara Camargos; GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. São Paulo: Hucitec Editora, 2018. p. 25-100.

WILCOX, Phyllis Perrin; WILCOX, Sherman. **Aprender a ver**. Rio de Janeiro: Arara Azul, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. In: **Palavras-chave**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. **Afinal, o que é literatura?** In: *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*.

Org: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. 3. ed. Editora da Universidade Estadual, 2009. p. 19-30.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.