

**MODOS DE NARRAR A NEGRITUDE: O RAP
E O SLAM SURDO NA CENA CONTEMPORÂNEA**

Eduarda Belo de Souza (UFRJ)

eduardabelo@letras.ufrj.br

Fabio Carlos Noret Junior (UFRJ)

fabionoret7@gmail.com

João Paulo da Silva Nascimento (UERJ)

jpn0401@gmail.com

RESUMO

Este artigo, ancorado nos estudos culturais e pós-coloniais, analisa comparativamente o rap e o slam surdo como práticas artísticas e políticas produzidas em contextos de desigualdade social e racial. Parte-se da compreensão da arte como espaço de elaboração simbólica da resistência e da afirmação identitária de grupos historicamente marginalizados, conforme Hall (2005) e Gilroy (2001), destacando o papel da linguagem, do corpo e da *performance* na produção de contranarrativas. O estudo focaliza o rap “O mundo é nosso”, de Djonga e BK, e o slam “Negro surdo”, de Edinho Santos, obras que tematizam a experiência negra na sociedade brasileira contemporânea e denunciam os efeitos do racismo estrutural, da violência simbólica e da exclusão social. A análise evidencia aproximações e tensões entre essas expressões, considerando suas especificidades linguísticas e sensoriais, sobretudo no caso do slam surdo, em que a língua de sinais tensiona regimes normativos de linguagem e literatura. Argumenta-se que, embora situadas em modalidades distintas, ambas as produções articulam discursos convergentes de resistência, pertencimento e construção de identidades coletivas, contribuindo para ampliar o campo da literatura comparada em diálogo com os estudos da *performance*, os estudos culturais e o pensamento pós-colonial.

Palavras-chave:

Rap. Literatura Comparada. Slam surdo.

ABSTRACT

This article, grounded in Cultural Studies and Postcolonial Studies, offers a comparative analysis of rap and Deaf slam as artistic and political practices produced in contexts of social and racial inequality. It starts from an understanding of art as a space for the symbolic elaboration of resistance and identity affirmation among historically marginalized groups, drawing on Hall (2005) and Gilroy (2001), and highlights the role of language, the body, and performance in the production of counter-narratives. The study focuses on the rap “O mundo é nosso”, by Djonga and BK, and the slam “Negro surdo”, by Edinho Santos, works that address the experience of Blackness in contemporary Brazilian society and denounce the effects of structural racism, symbolic violence, and social exclusion. The analysis reveals both convergences and tensions between these expressions, taking into account their linguistic and sensory specificities, particularly in the case of Deaf slam, in which sign language challenges normative regimes of language and literature. It is argued that, although articulated

through distinct modalities, both productions construct convergent discourses of resistance, belonging, and collective identity formation, thereby contributing to the expansion of Comparative Literature in dialogue with Performance Studies, Cultural Studies, and Postcolonial thought.

Keywords:

Rap. Comparative Literature. Deaf Slam.

1. Introdução

Em contextos marcados por profundas desigualdades sociais, econômicas, culturais e raciais, a arte tem se constituído como um espaço privilegiado de elaboração simbólica das experiências de opressão, resistência e afirmação identitária. Conforme argumentam Hall (2005) e Gilroy (2001), produções culturais oriundas de grupos historicamente marginalizados operam como práticas discursivas capazes de desestabilizar narrativas hegemônicas e de reinscrever sujeitos subalternizados no campo da representação. Nesse sentido, expressões artísticas como o rap e o slam configuram-se não apenas como formas estéticas, mas como modos de intervenção política, nos quais a linguagem, o corpo e a *performance* se articulam para denunciar violências estruturais e reivindicar reconhecimento.

O rap, surgido em contextos urbanos atravessados pela exclusão social e racial, consolidou-se como uma das principais linguagens da juventude negra periférica, funcionando, nos termos de Hall (2005), como um espaço de produção de identidades culturais em disputa. Ao longo do tempo, esse gênero conquistou maior circulação e legitimidade no campo cultural, sem, contudo, perder seu caráter crítico. O slam, por sua vez, embora compartilhe com o rap a centralidade da oralidade performática e o engajamento político, permanece situado em uma zona de maior marginalidade simbólica. Tal condição se intensifica quando essa prática é atravessada por questões linguísticas e sensoriais, como ocorre no slam surdo, em que a língua de sinais, historicamente subalternizada, tensiona os regimes normativos de linguagem e literatura (Spivak, 2010; Bhabha, 1998; Silva; Nascimento, 2025; Nascimento; Limeira; Oliveira, 2025).

À luz dos estudos culturais e pós-coloniais, este artigo propõe uma análise comparativa das aproximações e tensões entre o rap e o slam surdo, considerando como, apesar de se realizarem em modalidades linguísticas distintas e a partir de experiências de vida singulares, ambas as expressões articulam discursos de denúncia das desigualdades sociais e

raciais. A comparação, aqui, não se orienta por critérios hierárquicos ou canônicos, mas por uma perspectiva relacional, conforme defendido por Bhabha (1998), que privilegia os “entre-lugares” da cultura e as formas híbridas de produção de sentido.

O *corpus* da pesquisa é constituído pelo slam “Negro Surdo”, de Edinho Santos, e pelo rap “O mundo é nosso”, interpretado pelos *rappers* Djonga e BK. Ambas as obras tematizam a experiência de ser uma pessoa negra na sociedade brasileira contemporânea, evidenciando os efeitos do racismo estrutural, da violência simbólica e da exclusão social sobre os corpos e as subjetividades negras. Nessa perspectiva, o discurso artístico assume a função de contra-narrativa (Adichie, 2019), ao confrontar estereótipos coloniais e propor outras formas de narrar a negritude, a periferia e a pertença social.

Além de sua dimensão crítica, o rap e o slam desempenham um papel fundamental na construção e no fortalecimento das identidades coletivas às quais se vinculam. Como observa Gilroy (2001), práticas culturais negras diaspóricas articulam memória, experiência e política, produzindo sentidos de comunidade que escapam às fronteiras nacionais e às normatividades culturais. Nas obras analisadas, a questão racial articula-se a outros marcadores sociais, como a vivência periférica, as referências religiosas e as estratégias de resistência cultural frente às imposições sociais. No caso específico do slam “Negro surdo”, essa construção identitária é atravessada de modo singular pela experiência da surdez, que se apresenta como dimensão constitutiva do sujeito e da materialidade estética da *performance*, ampliando o debate pós-colonial sobre voz, silenciamento e representatividade (Spivak, 2010; Araújo; Nascimento, 2021).

Ao comparar essas produções, o artigo busca evidenciar como diferentes linguagens artísticas produzem formas convergentes e singulares de enunciação da experiência negra, contribuindo para a ampliação do campo da literatura comparada em diálogo com os estudos culturais, os estudos pós-coloniais e as teorias da *performance*. O artigo, portanto, divide-se em três seções, além desta introdução e das considerações finais: na primeira, situamos o slam surdo e o rap como poéticas contemporâneas de resistência; na segunda, situamos o debate acerca do sujeito surdo no escopo dos estudos culturais e pós-coloniais; na terceira, procedemos à leitura comparativa das obras que compõem nosso *corpus* literário, chamando atenção às contribuições para o campo da Literatura Comparada.

2. Slam surdo e rap: poéticas contemporâneas de resistência

De acordo com Nascimento, Limeira e Oliveira (2025), o slam emerge em 1994, na cidade de Chicago, Estados Unidos, como uma modalidade de poesia oral performática profundamente vinculada a contextos periféricos urbanos e marcada por seu caráter acessível, competitivo e politicamente engajado. Ao deslocar a poesia dos espaços canônicos da escrita impressa para arenas públicas de *performance*, o slam institui um regime estético no qual corpo, voz, ritmo e presença tornam-se centrais para a produção de sentido. Essa poética performativa opera, desde sua origem, como um gesto de contestação às hierarquias culturais que tradicionalmente regulam o que pode ou não ser reconhecido como literatura.

Em 2005, esse formato foi apropriado e ressignificado no contexto das línguas de sinais pelo poeta Bob Arnold, em Manhattan, Nova Iorque, dando origem ao chamado slam surdo. Essa adaptação não se configura como mera transposição de um modelo oral para uma língua visual-gestual, mas como a constituição de uma prática estética singular, na qual a *performance* poética em língua de sinais articula corporeidade, espacialidade, ritmo visual e identidade linguística (Araújo; Nascimento, 2021). Como demonstram Nascimento *et al.* (2025), o slam surdo funciona como um verdadeiro manifesto estético-político, no qual o silêncio, historicamente imposto às comunidades surdas, é ressignificado como potência expressiva e discursiva. Trata-se, portanto, de uma prática literária que afirma a singularidade surda ao mesmo tempo em que tensiona concepções fonocêntricas de poesia e literatura.

Enquanto prática poética, o slam surdo insere-se de modo produtivo no campo da literatura contemporânea, compreendida como uma produção estética plural, híbrida e em constante transformação (Resende, 2007). A literatura contemporânea caracteriza-se pela ruptura com modelos clássicos de forma, gênero e suporte, desenvolvendo-se em um contexto pós-moderno e globalizado, atravessado pela intensificação das tecnologias de informação, pela circulação transnacional de discursos e pela convergência entre linguagens artísticas diversas. Para Terry Smith (2013), a contemporaneidade deve ser entendida como uma moldura cultural aberta e inacabada, na qual coexistem múltiplas temporalidades, estéticas e regimes de visibilidade. Nesse cenário, práticas artísticas que desafiam as fronteiras rígidas entre texto, *performance* e corpo passam a

ocupar um lugar central nas reflexões críticas (Nascimento; Limeira; Oliveira, 2025).

É justamente nesse horizonte de abertura estética que se consolida a literatura surda, sobretudo aquela produzida em línguas de sinais. Uma das marcas fundamentais do contemporâneo é a ampliação do campo literário para incluir vozes historicamente silenciadas ou marginalizadas, permitindo que sujeitos antes excluídos dos processos de autoria assumam posições de protagonismo. No caso da literatura surda, esse protagonismo se constrói por meio da valorização da língua de sinais como língua plena de criação estética e da *performance* como forma legítima de textualidade. Conforme argumentam Silva e Nascimento (2025), o slam surdo pode ser compreendido como um evento de letramento ampliado, no qual práticas poéticas, pedagógicas e identitárias se entrelaçam, especialmente em contextos de educação bilíngue para surdos.

Em perspectiva comparada, o rap, acrônimo de *Rhythm and Poetry*, constitui outra manifestação poética fundamental para a compreensão das literaturas periféricas contemporâneas. Consolidado no interior da cultura *hip hop*, o rap surge no Bronx, em Nova Iorque, na década de 1970, especialmente entre jovens negros e latinos, como resposta estética às condições de exclusão social, racial e econômica vividas nesses territórios. Sua estrutura articula oralidade, ritmo, musicalidade, gestualidade e poesia, configurando uma forma de narrativa performática que dá visibilidade às experiências das periferias urbanas. Dayrell (2002) destaca que o rap incorpora elementos da tradição oral africana e se articula a outras expressões do *hip hop*, como o grafite, a dança *break* e o DJing, compondo um complexo cultural no qual a *performance* assume papel central na construção de identidades e saberes coletivos.

Assim como o slam surdo, o rap afirma-se como instrumento de denúncia social e intervenção política. Suas letras tematizam criticamente o racismo estrutural, a violência policial, a desigualdade social e os processos de marginalização, transformando a experiência cotidiana em matéria poética. O desenvolvimento tecnológico, com o uso de *samplers*, *mixers* e recursos digitais, contribuiu para a sofisticação estética das *performances* e para a difusão global do gênero. Nesse sentido, Carlson (2010) e Taylor (2003) observam que a *performance* no rap não é apenas um meio de expressão artística, mas, antes, uma forma de produção e circulação de conhecimentos situados, que desafiam narrativas hegemônicas.

No contexto brasileiro, conforme Cirino (2012), o rap foi introduzido ainda na década de 1970, mas ganhou maior visibilidade social a partir dos anos 1990, sobretudo com grupos como os Racionais MC's, cuja produção musical consolidou o rap como linguagem de denúncia das desigualdades sociais, do racismo e da violência policial nas periferias urbanas. Nas décadas seguintes, artistas como Emicida, Criolo e Djonga ampliaram o alcance do gênero, dialogando com outros campos artísticos e consolidando o rap como forma legítima de arte popular e discurso crítico reconhecido social e academicamente.

Neste trabalho, assumimos que a aproximação comparada entre slam surdo e rap revela convergências estéticas, políticas e epistemológicas significativas. Ambas as práticas emergem de contextos periféricos e funcionam como respostas criativas a regimes de exclusão simbólica, afirmando sujeitos historicamente silenciados como produtores de discurso e conhecimento. Em termos literários, tanto o slam surdo quanto o rap desafiam a centralidade da escrita impressa ao privilegiarem *performances* corporais, rítmicas e multimodais, ampliando o conceito de texto literário (Araújo; Nascimento, 2021). No slam surdo, a visualidade e a espacialidade da língua de sinais produzem sentidos que excedem a linearidade verbal; no rap, a oralidade ritmada e a musicalidade articulam memória, identidade e resistência.

Sob a ótica dos estudos culturais e pós-coloniais, essas práticas podem ser compreendidas como poéticas de resistência que reconfiguram o campo literário contemporâneo, deslocando-o em direção a formas mais inclusivas e plurais de produção estética. Ao colocar em diálogo o slam surdo e o rap, a literatura comparada evidencia não apenas paralelos formais e temáticos, mas também a emergência de novas epistemologias poéticas, nas quais corpo, *performance* e experiência social ocupam lugar central. Dessa forma, ambas as manifestações contribuem para uma compreensão ampliada da literatura contemporânea como espaço de disputa simbólica, criação estética e afirmação de identidades subalternizadas.

3. Estudos culturais, pós-colonialidade e o sujeito surdo

Os estudos culturais e pós-coloniais constituem campos teóricos centrais para a problematização das relações entre linguagem, poder e identidade na contemporaneidade. Ambos partem do reconhecimento de que a cultura não é um domínio neutro ou homogêneo, mas um espaço de

disputas simbólicas no qual determinados sujeitos, línguas e formas de expressão são historicamente legitimados, enquanto outros são marginalizados e silenciados (Noret Jr., 2025). Nesse quadro, conforme apontado por Nascimento (2025), a constituição do sujeito surdo pode ser compreendida como profundamente atravessada por processos de subalternização linguística e epistêmica, que dialogam diretamente com as lógicas coloniais de hierarquização cultural.

No âmbito dos estudos culturais, Hall (2005) propõe uma concepção de identidade como processo histórico, discursivo e relacional, afastando-se de noções essencialistas e fixas. A identidade é entendida como algo que se constrói na diferença, na negociação e na representação, sendo constantemente reconfigurada a partir das práticas culturais. Sob essa perspectiva, a identidade surda não se define exclusivamente por critérios audiológicos, mas pela inserção em uma comunidade linguística específica, pela partilha de experiências visuais e corporais e pela produção simbólica mediada pela língua de sinais (Silva; Nascimento, 2025). O sujeito surdo emerge, assim, como um sujeito cultural, cuja identidade se constitui na tensão entre reconhecimento e apagamento, pertencimento e exclusão.

De acordo com Nascimento (2025), essa tensão está diretamente relacionada à centralidade histórica das línguas orais e escritas como tecnologias de poder. A modernidade ocidental instituiu um regime fonocêntrico que associa racionalidade, conhecimento e humanidade plena à voz sonora, relegando outras modalidades linguísticas, como a visual-espacial das línguas de sinais, a posições subalternas (Nascimento; Baalbaki; Anachoreta, 2025). À luz da crítica pós-colonial, tal regime pode ser interpretado como uma forma de colonialidade linguística e sensorial (Quijano, 2005; Mignolo, 2003), na medida em que hierarquiza não apenas povos e territórios, mas também corpos, sentidos e modos de significação. A exclusão histórica das línguas de sinais dos sistemas educacionais, acadêmicos e literários inscreve-se, portanto, em um projeto mais amplo de normalização cultural.

Said (2007) demonstra como o poder colonial opera por meio da produção discursiva do “outro”, frequentemente representado como incapaz de falar por si mesmo ou de produzir conhecimento legítimo. No caso do sujeito surdo, essa lógica manifesta-se na medicalização da surdez e nas políticas de oralização compulsória, que buscaram, durante décadas, normalizar o corpo surdo segundo padrões ouvintes. O surdo foi historicamente construído como objeto de intervenção pedagógica e clínica,

e não como sujeito de linguagem e cultura (Nascimento, 2025). Tal processo ecoa aquilo que Spivak (2010) define como subalternidade: uma condição em que a fala do sujeito é sistematicamente mediada, traduzida ou silenciada por instâncias hegemônicas.

A pergunta clássica de Spivak – “pode o subalterno falar?” – adquire, nesse contexto, uma reformulação significativa: em que condições o sujeito surdo pode produzir sentidos a partir de sua própria língua e experiência? A resposta a essa questão passa, necessariamente, pelo reconhecimento das línguas de sinais como línguas plenas e pela legitimação das produções culturais surdas como práticas estéticas e epistêmicas. Quando o sujeito surdo ocupa espaços de autoria, especialmente em *performances* literárias, rompe-se a lógica do surdo falado pelo outro, instaurando-se um regime de autorrepresentação.

É nesse ponto que práticas como a literatura em línguas de sinais e, de modo particular, o slam surdo assumem relevância teórica. O slam surdo constitui-se como um espaço privilegiado de enunciação, no qual corpo, gesto, espacialidade e ritmo visual operam como materialidades centrais do texto poético. Conforme argumentam Nascimento *et al.* (2025), o slam surdo funciona como um manifesto estético-político que ressignifica o silêncio historicamente imposto à surdez, convertendo-o em potência expressiva. Trata-se de uma prática que tensiona os limites do literário, desestabilizando concepções centradas na escrita e no som, e ampliando o entendimento de literatura para incluir *performances* visuais e corporais.

A noção de “entre-lugar”, proposta por Bhabha (1998), contribui para compreender essas práticas como formas de negociação cultural. O sujeito surdo, ao produzir literatura em língua de sinais, ocupa um espaço liminar entre diferentes regimes de linguagem, rompendo com dicotomias como centro/margem, oral/escrito, norma/desvio. O slam surdo, nesse sentido, pode ser entendido como uma prática híbrida, que emerge no cruzamento entre poesia, *performance* e ativismo cultural, criando novos espaços de visibilidade e agência para o sujeito surdo (Araújo; Nascimento, 2021; Nascimento *et. al.*, 2025; Nascimento; Limeira; Oliveira, 2025).

Como dito na seção anterior, essa leitura aproxima o slam surdo de outras poéticas periféricas contemporâneas, notadamente o rap, pois, assim como o slam surdo, o rap nasce de contextos de exclusão social e racial, articulando linguagem, corpo e *performance* como formas de re-

sistência simbólica. No interior da cultura hip hop, o rap transforma a oralidade rítmica em instrumento de denúncia, memória e construção identitária (Dayrell, 2002; Taylor, 2003). Em ambos os casos, a *performance* não é mero suporte do texto, mas elemento constitutivo da significação, o que desloca a literatura de um objeto estático para um acontecimento situado.

Sob uma perspectiva pós-colonial, tanto o slam surdo quanto o rap podem ser compreendidos como práticas culturais contra-hegemônicas, que desafiam regimes normativos de linguagem e representação. Enquanto o rap confronta a colonialidade racial e social inscrita nas estruturas urbanas e institucionais, o slam surdo confronta a colonialidade linguística e sensorial que hierarquiza modos de percepção e expressão. Ambos, na visão de Silva e Nascimento (2025), produzem formas de letramento ampliado e multimodal, nas quais estética, política e experiência social se entrelaçam.

No contexto brasileiro, os Estudos Surdos oferecem contribuições decisivas para essa leitura cultural da surdez. Skliar (2013) propõe uma crítica contundente ao paradigma clínico-terapêutico, defendendo a surdez como diferença linguística e cultural. Strobel (2008) enfatiza a existência de uma cultura surda marcada pela visualidade, pela coletividade e pela centralidade da língua de sinais. Quadros e Karnopp (2004) demonstram o estatuto linguístico pleno das línguas de sinais, fornecendo bases teóricas aproveitáveis para o reconhecimento da literatura surda como prática legítima de linguagem humana. Perlin (2010), por sua vez, destaca a dimensão identitária da surdez, evidenciando os processos de pertencimento, resistência e construção subjetiva que atravessam o sujeito surdo.

A articulação entre estudos culturais, pós-coloniais e Estudos Surdos permite, portanto, compreender o sujeito surdo como um sujeito epistêmico e político, capaz de produzir conhecimento e estética a partir de sua própria experiência linguística e corporal. Por isso, para Nascimento, Limeira e Oliveira (2025) e Cirino (2012), práticas como o slam surdo e o rap evidenciam que a literatura contemporânea não pode mais ser pensada apenas a partir de gêneros, suportes ou cânones estabilizados, mas como um campo de disputas simbólicas em torno de quem pode falar, em que língua e a partir de quais corpos.

4. “Negro surdo” e “o mundo é nosso”: leitura comparativa

As produções artísticas “Negro surdo”¹⁷, de Edinho Santos, e “O mundo é nosso”¹⁸, de Djonga com participação de BK, configuram-se como práticas culturais contemporâneas que reinscrevem a negritude a partir de experiências marcadas pela colonialidade do poder, do saber e do ser. Embora mobilizem linguagens distintas, a poesia sinalizada e o rap oral-auditivo, ambas constroem narrativas que tensionam regimes hegemônicos de representação, afirmando o corpo negro como *locus* de memória, denúncia e produção de sentido. Nesse movimento, tais obras dialogam diretamente com os estudos culturais e pós-coloniais ao evidenciarem que identidade, linguagem e cultura são campos de disputa política (Hall, 2005; Bhabha, 1998).

Edinho Santos, poeta, educador, *slammer* e ativista surdo, negro e periférico, inscreve sua trajetória no cruzamento entre arte-educação e militância cultural (Silva; Nascimento, 2025). Sua formação em escolas especializadas para surdos e sua atuação contínua em defesa da educação bilíngue revelam uma experiência marcada por exclusões múltiplas, atravessadas pela surdez, pela racialização e pela periferia urbana. No slam “Negro surdo”, essa experiência se transforma em poética corporal: Libras, expressões não manuais intensas, classificadores e ritmo gestual constituem uma *performance* que desloca o eixo da literatura do grafo-centrismo para o corpo em cena. Como argumentam Abrahão e Pereira (2018), a literatura surda contemporânea emerge justamente desse gesto de hibridização estética, que rompe com modelos coloniais de legitimação literária ancorados exclusivamente na escrita.

A *performance* de Edinho articula indignação e denúncia não pela voz sonora, mas pela visualidade do sinal, reconfigurando o próprio conceito de “fala” poética. Nesse sentido, o slam surdo atua como prática de descolonização do sensível (Mignolo, 2017), ao reivindicar outras epistemologias e estéticas para a produção de conhecimento artístico. Como afirmam Nascimento *et al.* (2025), a ausência de sonoridade não implica silêncio, mas a afirmação de uma narrativa visual, rítmica e politicamente situada, que questiona hierarquias linguísticas historicamente impostas pelo colonialismo. Conforme apontam Pereira e Abrahão (2018), o corpo, na literatura em Libras, deixa de ser mero suporte para tornar-se tex-

¹⁷ Para acessar o slam, clique em: Slam “Negro surdo” Edinho Santos.

¹⁸ Para acessar o rap, clique em: Rap “O mundo é nosso” Djonga e BK.

to, cena e discurso – e, em “Negro surdo”, assume explicitamente uma função política.

Essa dimensão política se intensifica quando o slam se constrói como afirmação interseccional (Silva; Nascimento, 2025). Ao nomear-se negro, surdo e periférico, Edinho explicita camadas de opressão produzidas por sistemas coloniais e capacitistas, mas também reivindica uma identidade insurgente. A referência a figuras históricas como Martin Luther King, Nelson Mandela, Dandara dos Palmares, Zumbi dos Palmares e Conceição Evaristo insere o sujeito surdo negro em uma genealogia de luta que historicamente o excluiu. Ao citar Conceição Evaristo, em especial, o slam aproxima a poesia sinalizada de uma tradição literária negra marcada pela escrevivência, reforçando que diferentes linguagens artísticas podem partilhar projetos políticos comuns.

No rap “O mundo é nosso”, Djonga e BK constroem uma lírica igualmente situada na experiência negra periférica, mobilizando a oralidade como instrumento de resistência e reconstrução simbólica. Djonga, oriundo da Favela do Índio, em Belo Horizonte, e BK, criado na favela do Camarista Méier, no Rio de Janeiro, compartilham trajetórias atravessadas pela violência estrutural, pelo racismo e pela exclusão social. A canção articula memórias individuais e coletivas, evocando a herança escravocrata, a violência policial e a desigualdade racial, ao mesmo tempo em que afirma a potência criativa da juventude negra. Nesse sentido, o rap opera como aquilo que Hall (2005) denomina “identidade em construção”, marcada pela negociação constante entre dor, pertencimento e resistência.

A presença de referências às religiões de matriz africana em ambas as obras reforça esse diálogo pós-colonial. No slam, a expressão “Ogum sinaliza” não apenas reivindica o direito à religiosidade, mas reinscreve o sujeito surdo no universo simbólico afro-brasileiro, frequentemente narrado a partir de perspectivas ouvintes e eurocêntricas. Já no rap, o verso “cada bala de fuzil é uma lágrima de Oxalá” condensa, de forma poética e contundente, a fusão entre violência de Estado e espiritualidade negra, ressignificando o sagrado no cotidiano periférico. Em ambos os casos, trata-se de um gesto de reapropriação cultural que desafia a colonialidade religiosa e epistemológica (Quijano, 2005).

Do ponto de vista comparativo, slam surdo e rap compartilham um mesmo projeto político-cultural, ainda que se expressem por modalidades distintas. O slam mobiliza o corpo gesto-visual como linguagem de

resistência, enquanto o rap articula rima, ritmo e prosódia para produzir denúncia social. Essa diferença modal, longe de estabelecer hierarquias, evidencia a pluralidade das estéticas negras contemporâneas. As referências a figuras como Barack Obama e Tupac Shakur no rap, e a líderes políticos e intelectuais negros no slam, demonstram que ambas as produções se inscrevem em redes transnacionais de luta e memória, reforçando o caráter diaspórico dessas narrativas (Gilroy, 2001).

Assim, tanto “Negro surdo” quanto “O mundo é nosso” podem ser compreendidos como práticas culturais contra-hegemônicas que desafiam os legados coloniais na arte, na linguagem e na produção de subjetividades. Ao centralizarem o corpo negro, surdo ou ouvinte, como espaço de enunciação, essas obras contribuem para a ampliação do cânone literário e musical brasileiro, tensionando fronteiras entre literatura, *performance* e política. Em diálogo com os estudos pós-coloniais, evidenciam que narrar a negritude é, antes de tudo, um ato de resistência, de reexistência e de produção de futuros possíveis.

Do ponto de vista da Literatura Comparada e dos estudos do contemporâneo, a análise articulada de “Negro surdo” e “O mundo é nosso” revela-se particularmente fecunda porque desloca a comparação para além de fronteiras tradicionais de gênero, suporte e modalidade, reafirmando a vocação transdisciplinar da área. Ao colocar em diálogo uma poesia sinalizada performática e uma canção de rap, este estudo contribui para ampliar o próprio escopo do comparatismo, que, desde suas reformulações mais recentes, tem se afastado de modelos eurocêtricos e estritamente textuais para incorporar práticas culturais híbridas, periféricas e corporalizadas (Compagnon, 2010; Coutinho; Carvalho, 1994).

A relevância comparativa dessas duas experiências narrativas reside justamente no fato de que, embora pertençam a gêneros distintos, ambas compartilham um mesmo horizonte histórico e político: o enfrentamento das marcas persistentes da colonialidade na constituição das subjetividades negras no Brasil contemporâneo. O slam surdo e o rap, cada um a seu modo, operam como formas de escrita de si e do coletivo, nas quais o corpo, gesto-visual ou sonoro, funciona como arquivo de memórias silenciadas e como espaço de reinscrição simbólica. Compará-los, portanto, não implica homogeneizá-los, mas evidenciar como diferentes regimes de linguagem produzem respostas convergentes a condições históricas semelhantes.

Nesse sentido, a Literatura Comparada ganha ao reconhecer que o literário contemporâneo não se limita à palavra escrita nem à forma canônica do texto. Ao incorporar *performances* em Libras e produções do rap nacional como objetos legítimos de análise, a área se alinha a uma concepção ampliada de literatura, entendida como prática cultural situada, atravessada por disputas de poder, identidade e representação. Tal gesto dialoga com o que Bhabha (1998) denomina “terceiro espaço”, no qual novas formas de enunciação emergem da tensão entre tradição e ruptura, centro e periferia, norma e desvio.

Além disso, a comparação entre slam surdo e rap permite problematizar a noção de contemporaneidade não como mera simultaneidade temporal, mas como experiência compartilhada de urgência política e estética. Ambas as obras respondem a um presente marcado pela violência racial, pela exclusão social e pela persistência de epistemologias coloniais, ao mesmo tempo em que elaboram estratégias criativas de resistência e afirmação identitária. Nesse contexto, o contemporâneo se manifesta como um campo de vozes plurais, nas quais a diferença modal, visual no slam, sonora no rap, amplia, e não restringe, as possibilidades de narrar a negritude.

Por isso, do ponto de vista metodológico, esse diálogo intergenérico também enriquece a Literatura Comparada ao tensionar seus próprios instrumentos analíticos. A análise conjunta de obras que operam em diferentes modalidades sensoriais exige a revisão de categorias como texto, autoria, *performance* e leitura, abrindo espaço para abordagens que considerem o corpo como elemento central da significação (Nascimento; Limeira; Oliveira, 2025). Tal deslocamento é especialmente relevante quando se trata de produções surdas, historicamente marginalizadas nos estudos literários, e contribui para uma crítica comparatista mais atenta.

Nesse contexto, ao aproximar slam surdo e rap, este trabalho reafirma o potencial da Literatura Comparada como campo capaz de iluminar convergências políticas e estéticas entre práticas culturais diversas, sem apagar suas especificidades. O que a área ganha, portanto, é não apenas a ampliação de seu *corpus*, mas também o fortalecimento de uma perspectiva crítica comprometida com a leitura do contemporâneo a partir das margens, reconhecendo nelas não exceções, mas centros legítimos de produção de sentido, memória e imaginação social.

5. Considerações finais

A análise das obras “Negro surdo”, de Edinho Santos, e “O mundo é nosso”, de Djonga em parceria com BK, permite afirmar que tanto o slam surdo quanto o rap se configuram como práticas poéticas plenamente inseridas no campo da arte contemporânea. Ambas se constituem a partir de uma estética de resistência que articula linguagem, corpo, território e identidade, operando como formas de enunciação de sujeitos historicamente marginalizados. Ainda que se materializem em modalidades distintas, essas produções convergem na construção de discursos críticos que tornam visíveis experiências atravessadas pela racialização, pela exclusão social e pela colonialidade.

O slam surdo, ao centralizar o corpo como instância textual e performativa, ressignifica a própria noção de poesia, agora afastada paradigmas grafocêntricos que historicamente orientaram os estudos literários. Nessa perspectiva, o corpo sinalizante comunica e produz sentido estético e político, constituindo-se como espaço de enunciação de identidades interseccionais – ser negro, surdo e periférico – que tensionam regimes hegemônicos de linguagem e representação, como assinalam Silva e Nascimento (2025). O rap, por sua vez, estrutura-se como um dispositivo sonoro de denúncia e reconstrução simbólica, no qual a palavra ritmada e a musicalidade funcionam como estratégias de elaboração narrativa das violências estruturais que atravessam as periferias urbanas brasileiras.

Ambas as produções mobilizam elementos da cultura negra, bem como referências históricas, religiosas e políticas, para construir um discurso coletivo de memória, dor e resistência. Ao fazê-lo, reafirmam a função social da arte como prática de mobilização, de disputa de sentidos e de afirmação identitária no espaço público. Compreendê-las como práticas poéticas do contemporâneo implica, por fim, reconhecer que a literatura e a arte atuais extrapolam os limites dos suportes tradicionais, expandindo-se para corpos, ruas e redes, e desafiando estéticas normativas ao abrir caminho para novas formas de autoria, protagonismo e produção de conhecimento a partir das margens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHÃO, Bruno Ferreira; PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. O direito do surdo à literatura: por uma educação literária multimodal. *Revista Philologus*, v. 21, p. 1399-413, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2015.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. 1. ed., 5. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARAÚJO, Danielle Reis; NASCIMENTO, João Paulo da Silva. Slam surdo: expressão contemporânea da literatura brasileira? *Revista e-escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 12, n. 1, p. 248-57, Belford Roxo, 2021.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CIRINO, Andréa Cristina. Rap enquanto performance: um evento de comunicação e expressão musical. *ETD – Educação Temática Digital*, v. 14, n. 2, p. 126-39, Campinas, jul./dez. 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*, v. 28, n. 1, p. 117-36, São Paulo, jan./jun. 2002.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora 34; Universidade Cândido Mendes, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

NASCIMENTO, João Paulo da Silva. Histórias e multiplicidade de línguas de sinais: reflexões necessárias. *Revista E-Escrita (Uniabeu)*, v. 16, p. 107-130, 2025.

_____; LIMEIRA, Nicolle da Silva; OLIVEIRA, Joice Muniz Santos de. Slam Surdo e poesia VV no continuum de poemas-performances: análise de procedimentos estéticos em literatura sinalizada. *Revista escrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, v. 16, n. 2, p. 323-38, Nilópolis, 2025.

_____; BAALBAKI, Angela Corrêa Ferreira; ANACHORETA, Vanessa Gomes Teixeira. Discursos e ideologias sobre o sujeito surdo: uma análise materialista de redações do Enem (2017). *Revista de Estudos da Linguagem*, v. 33, n. 1, p. 7-36, 2025.

_____; NORET JUNIOR, Fabio Carlos; ALVES DA SILVA, Alexandre; FREITAS, Janaína Cesário de; SOUZA, Joelle Regina Pinheiro. Silêncio ressonante: O slam como manifesto pela singularidade surda. *Revista Philologus*, v. 31, n. 91, p. 149-61, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2025.

NORET JR, Fabio Carlos. *Histórias (re)escritas de corpos caribenhos em Brother I'm Dying, de Edwidge Danticat e Memory Mambo, de Achy Obejas*. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025. 103f.

PERLIN, Gladis Teresinha Taschetto. Identidades surdas. In: SKLIAR, C. (Org.). *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 2010.

QUADROS, Ronice Müller de; KARNOPP, Lodenir Becker. *Língua Brasileira de Sinais: estudos linguísticos*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas*. São Paulo: CLACSO, 2005. p. 116-42

RESENDE, Beatriz Vieira de. *Poéticas do contemporâneo*. São Paulo: E-galáxia, 2017.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso (Companhia das Letras), 2007.

SILVA, Gabryelli Pereira Barbosa; NASCIMENTO, João Paulo da Silva. Interseccionalidades do sujeito surdo: o slam como evento de letramento no contexto das práticas pedagógicas bilíngues. *Revista Philologus*, v. 31, n. 92, p. 142-58, Rio de Janeiro: Cifefil, 2025.

SKLIAR, Carlos. Os Estudos Surdos em educação: problematizando a normalidade. In: _____. *A Surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Mediação, 2013. p. 7-32.

SMITH, Terry. *O que é arte contemporânea?* São Paulo: USP, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STROBEL, Karin Lilian. *Surdos: vestígios culturais não registrados na história*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, n. 12, p. 17-24, Rio de Janeiro, 2003.