

RACHEL SUTTON-SPENCE

LITERATURA EM LIBRAS





RACHEL SUTTON-SPENCE

LITERATURA EM LIBRAS

1ª EDIÇÃO

PETRÓPOLIS

EDITORA ARARA AZUL

2021



Copyright © Rachel Sutton-Spence, 2021

EDITORA ARARA AZUL
Rua A, Condomínio Vale da União, casa 20 – Araras,
Petrópolis – RJ
CEP 25725-055 – Celular/WhatsApp:(24) 98828-2148
E-mail: eaa@editora-arara-azul.com.br
www.editora-arara-azul.com.br

Todos os direitos reservados. A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação do copyright (Lei 9.610/98).

Os conceitos emitidos neste livro são de inteira responsabilidade dos autores.

1ª edição 2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Sutton-Spence, Rachel
Literatura em libras [livro eletrônico] /
Rachel Sutton-Spence ; [tradução Gustavo Gusmão]. --
1. ed. -- Petrópolis, RJ : Editora Arara Azul, 2021.
PDF

Título original: Libras
ISBN 978-65-990115-7-3

1. Língua Brasileira de Sinais 2. Literatura
I. Título.

21-59468

CDD-419

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura em libras 419
Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

FICHA TÉCNICA

AUTORA

Rachel Sutton-Spence

TRADUÇÃO CONTEÚDO EM LIBRAS

Gustavo Gusmão

EDIÇÃO DE VÍDEOS

Martin Haswell

DESENVOLVEDORES

Lucas Piteco

Victor Savas Jacques

REVISÃO DE TEXTO E ORTOGRAFIA

Camila Pasquetti

Gisele Iandra Pessini Matos

EQUIPE DE DESIGN GRÁFICO

João Paulo Battisti de Abreu

Mariana Dornelles Carpenedo

Responsáveis por: Projeto Gráfico Editorial e Desenvolvimento de Interface

Web; Ilustrações e Composição de elementos; Diagramação; Ilustração e

Composição da capa.

Coparticipação na Ilustração da capa: Fernanda Machado

ACESSO AOS VÍDEOS COMPLETOS DO LIVRO

[Literatura em Libras Youtube](#)

SITE COM CONTEÚDO COMPLETO DISPONÍVEL

www.literaturaemlibras.com

LITERATURA EM LIBRAS

A literatura surda em Libras é fundamental para a expressão dos surdos na sua própria língua. Compreender melhor a arte feita na sua língua é um direito de todos os surdos no Brasil. O objetivo deste livro é conhecer as obras literárias feitas em Libras, comentar sobre elas e tentar entender melhor como é feita a literatura nessa língua. O livro está dividido em 4 seções: os conceitos fundamentais da literatura em Libras; a produção de narrativas e contos em Libras; os elementos da linguagem estética de Libras; e a inter-relação entre a sociedade e a literatura em Libras.

Este livro será útil para qualquer leitor com interesse em Libras e/ou em literatura, alunos, professores e tradutores-intérpretes. Esperamos que nossos leitores sejam bilíngues em Libras e português (em diversos níveis nas duas línguas), embora acreditemos que quem não domina Libras possa também acompanhar as discussões e os exemplos que serão apresentados.

O livro que apresentamos a vocês está disponível na internet por meio digital. É um livro bilíngue, com versão em português e versão em Libras. Pode ser lido em computadores, tablets ou celulares e possui hiperlinks para se assistir aos vídeos indicados - todos com livre acesso. O leitor pode baixá-lo e imprimir o texto em português, se preferir. Todos os capítulos em Libras se encontram no site.

O livro é gratuito para acessar e baixar. As informações aqui são fundadas nos conhecimentos e nas experiências da comunidade surda brasileira – que não têm preço.

Rachel Sutton-Spence é professora no Departamento de Libras na Universidade Federal de Santa Catarina.



DEDICATÓRIA

À comunidade surda brasileira.
Agradeço por vocês me acolherem.

E ao Martin Haswell.
You made this happen.
Rite, Mart?



SUMÁRIO

LITERATURA EM LIBRAS	5
DEDICATÓRIA	6
AGRADECIMENTOS	14
CONVENÇÕES	15
Glosas	15
Siglas	15
Configurações de mão	15
PREFÁCIO	17

PARTE 1 ALGUNS ELEMENTOS FUNDAMENTAIS DE LITERATURA EM LIBRAS

1. LITERATURA EM LIBRAS NO CONTEXTO BRASILEIRO	24
1.1. SABEMOS O QUE É LITERATURA?	24
1.2. O QUE É LITERATURA EM LIBRAS?	26
1.2.1. A Relação entre a Literatura em Libras e a Literatura Brasileira	27
1.3. LITERATURA E LETRAS LIBRAS	28
2. A ANÁLISE DA LITERATURA EM LIBRAS	32
2.2. PASSO A PASSO PARA O ESTUDO DE VÍDEOS DE LITERATURA EM LIBRAS	33
2.3. O CONTEXTO DE UMA OBRA LITERÁRIA EM LIBRAS	34
2.4. SUGESTÕES PARA ANÁLISE DA FORMA DE UM TEXTO LITERÁRIO EM LIBRAS	35
3. COMO VEMOS ESSE ESPAÇO LITERÁRIO?	39
3.2. LITERATURA SURDA	39
3.2.1. Literatura surda em Libras	41
3.2.2. Modalidade de literatura em Libras: sinalizada e escrita	42
3.2.3. Literatura Visual?	43
3.3. DIVERSAS PERSPECTIVAS SOBRE A CATEGORIZAÇÃO DE LITERATURA	43
4. COMO CRIAMOS O “VISUAL” NAS LÍNGUAS DE SINAIS	47
4.2. INTENÇÃO ILUSTRATIVA: CONTAR, MOSTRAR OU SE TORNAR?	47
4.3. SEM INTENÇÃO DE ILUSTRAR: SINAIS DO VOCABULÁRIO LEXICAL E CONVENCIONAL	49

4.4.	INTENÇÃO DE ILUSTRAR	50
4.5.	TRANSFERÊNCIA DE PESSOA - INCORPORAÇÃO	50
4.5.1.	Transferências de forma	51
5.	LIBRAS ESTÉTICA	55
5.2.	LINGUAGEM ESTÉTICA EM LIBRAS	55
5.2.1.	Velocidade	56
5.2.2.	Espaço e simetria	57
5.2.3.	Mesmas configurações de mãos: estética e metafórica	58
5.2.4.	Morfismo: mudando as configurações da mão	59
5.2.5.	Mostrar humanos (por incorporação)	59
5.2.6.	Mostrar animais, plantas e objetos inanimados	60
5.2.7.	Classificadores (e novos classificadores)	60
5.2.8.	Elementos não manuais	61
5.2.9.	Perspectivas múltiplas	62
6.	LITERATURA SURDA BRASILEIRA	65
6.2.	LITERATURA ORAL OU A “TRADIÇÃO FACE A FACE”	65
6.3.	QUEM CONTA AS HISTÓRIAS?	65
6.4.	COMO SE APRENDE A CONTAR?	66
6.5.	O PÚBLICO E OS ELEMENTOS IMPORTANTES PARA SE CONTAR HISTÓRIAS AO PÚBLICO	67
6.5.1.	Usar contato visual e cumprimentar o público	68
6.5.2.	Considerar a idade e o interesse do público	69
6.5.3.	Criar fortes imagens visuais	69
6.5.4.	Usar gestos com sinais, mas variar gestos com sinais	69
6.5.5.	Usar pausas para permitir “cair a ficha”	70
6.5.6.	Celebrar o patrimônio surdo	70
6.6.	ONDE OS SURDOS APRENDEM A LITERATURA SINALIZADA?	70

PARTE 2

A PRODUÇÃO DE NARRATIVAS E CONTOS EM LIBRAS

7.	GÊNEROS DA LITERATURA EM LIBRAS: DEFINIDOS PELO GRAU DE FICÇÃO E PELA FORMA	73
7.2.	ALGUNS PENSAMENTOS SOBRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS EM LIBRAS	74
7.2.1.	Ficção ou não ficção: é uma história verdadeira?	75
7.2.2.	Não ficção	75
7.3.	GÊNEROS DEFINIDOS PELA FORMA	78
7.3.1.	Poesia em Libras	78
7.3.2.	Vernáculo Visual	78
7.3.3.	Histórias delimitadas	80

8.	GÊNEROS: DEFINIDOS PELA ORIGEM, PELO CONTEÚDO E PELO PÚBLICO	84
8.2.	GÊNERO DEFINIDO PELA ORIGEM	84
8.2.1.	Folclore.	84
8.2.2.	Histórias traduzidas	86
8.3.	DEFINIDO PELA ORIGEM E PELA FORMA: CANÇÕES	87
8.4.	GÊNERO DEFINIDO PELO CONTEÚDO	88
8.4.1.	Narrativas da experiência surda.	89
8.5.	GÊNERO DEFINIDO PELO PÚBLICO-ALVO	89
8.5.1.	Literatura feminina	90
8.5.2.	Literatura infantil.	90
9.	A PRODUÇÃO DE NARRATIVAS VISUAIS	94
9.2.	CRIAR PERSONAGENS DESCREVENDO SUA FORMA E SEU COMPORTAMENTO	95
9.3.	NÃO UTILIZAR MUITA SOLETRAÇÃO MANUAL	96
9.4.	PODE-SE AUMENTAR, DRAMATIZAR OU EXAGERAR OS PERSONAGENS	97
9.5.	USAR O CORPO TANTO QUANTO AS MÃOS	98
9.6.	USAR O ESPAÇO DE FORMA CLARA, MOSTRANDO O ESPAÇO DO MUNDO DAS PERSONAGENS	98
9.7.	USAR MUITA REPETIÇÃO	100
10.	LITERATURA CINEMATOGRAFICA E O VERNÁCULO VISUAL (VV)	103
10.2.	HISTÓRIAS CINEMATOGRAFICAS	104
10.2.1.	Tamanho e distância da imagem	105
10.3.	ISSO É MÍMICA?	107
10.4.	VERNÁCULO VISUAL - VV	110
11.	A ESTRUTURA DAS NARRATIVAS CONTADAS EM LIBRAS	113
11.2.	O PARATEXTO	113
11.2.1.	Título	113
11.2.2.	Imagens	115
11.2.3.	Saudações e despedidas	115
11.3.	ESTRUTURA DO ENREDO	115
11.3.1.	Narratologia	115
11.3.2.	Pirâmide de Freytag	116
11.3.3.	Início	117
11.3.4.	Introdução.	117
11.3.5.	Ponto de partida da ação	117
11.3.6.	Ação, clímax e resolução	118
11.3.6.	Conclusão - coda	118
11.4.	ESTRUTURA DE NARRATIVA PESSOAL	119

12. PIADAS SURDAS E HUMOR SURDO	122
12.2. HUMOR SURDO	122
12.3. PARA QUE SERVE O HUMOR SURDO?	124
12.4. PIADAS EM LIBRAS TRADUZIDAS DO PORTUGUÊS	125
12.5. PIADAS EM LIBRAS ORIUNDAS DA COMUNIDADE SURDA .	126
12.6. QUANTO PRECISAMOS DA LIBRAS PARA UMA PIADA? ...	128

PARTE 3

ELEMENTOS DA LINGUAGEM ESTÉTICA

13. POEMA OU PROSA?	132
13.2. AS DIFICULDADES DE SEPARAR POEMA E PROSA	133
13.3. CRITÉRIOS PARA VER A DIFERENÇA ENTRE POEMA E PROSA	134
13.3.1. Comprimento	135
13.3.2. Segmentação de verso	135
13.3.3. Finalidade, função e objetivo	137
13.3.4. Colocar a linguagem no primeiro plano e “desfamiliarizá-la” .	137
13.3.5. (In)flexibilidade do texto	138
13.3.6. Vocabulário	138
13.3.7. Ritmo e velocidade	139
13.3.8. Enredo e personagens.	139
13.3.9. Regras	140
14. GÊNEROS, TIPOS E FORMAS DE POESIA EM LIBRAS	142
14.2. GÊNEROS DEFINIDOS PELA ORIGEM DOS POEMAS	144
14.2.1. Traduções	144
14.2.2. Poemas-homenagem	145
14.2.3. Poemas malucos	146
14.3. GÊNEROS DE APRESENTAÇÃO DO POEMA.	146
14.3.1. Poemas líricos.	147
14.3.2. Poemas narrativos: dramáticos e épicos.	148
14.4. GÊNEROS DE POEMAS COM PARÂMETROS DE LÍNGUA DELIMITADOS	149
14.5. GÊNEROS DE FORMA ADAPTADOS DE OUTROS GÊNEROS	150
14.5.1. Haikai.	150
14.5.2. Renga.	151
14.5.3. Duetos	152
14.6. PELEJAS OU BATALHAS POÉTICAS	152
15. A ESTRUTURA ESPACIAL NA LITERATURA EM LIBRAS	154
15.2. INTRODUÇÃO AO USO DO ESPAÇO EM LÍNGUAS DE SINAIS .	154
15.3. O ESPAÇO LITERAL E TOPOGRÁFICO (NÃO METAFÓRICO) NA LITERATURA	156

15.4. O ESPAÇO SIMBÓLICO (METAFÓRICO)	158
15.4.1. Alto-baixo	158
15.4.2. Lado a lado	159
15.4.3. Em frente e atrás	159
15.5. SIMETRIA	160
15.5.1. Simetria geométrica	160
15.5.1.1. Reflexo	161
15.5.1.2. Outros tipos de simetria geométrica	162
15.5.1.3. E se não for simétrico?	162
15.5.2. Simetria temática	163
15.5.3. Simetria temporal	163
16. METÁFORA	165
16.2. O QUE É METÁFORA?	165
16.3. EXEMPLOS DE METÁFORA EM LIBRAS.	166
16.4. METONÍMIA E SINÉDOQUE	167
16.5. A METÁFORA LITERÁRIA EM LIBRAS	167
16.5.1. A metáfora nas narrativas traduzidas	168
16.5.2. Narrativas surdas originais	169
16.6. METÁFORAS CONCEITUAIS	172
17. ANTROPOMORFISMO.	176
17.2. O QUE É ANTROPOMORFISMO?	177
17.3. POR QUE ANTROPOMORFIZAR?	178
17.4. COMO ANTROPOMORFIZAR? CONTEÚDO OU FORMA?	178
17.5. NÍVEIS DE ANTROPOMORFISMO.	181
17.5.1. O nível descritivo.	181
17.5.2. O nível pré-linguístico.	182
17.5.3. O nível linguístico	183
18. REPETIÇÃO, RITMO E RIMA	185
18.1. EFEITOS DA REPETIÇÃO	186
18.2. ELEMENTOS REPETIDOS.	187
18.2.1. A repetição de um sinal	187
18.2.2. A repetição de uma frase	187
18.2.3. Repetição gramatical de tipos de sinais	187
18.2.4. A repetição dos elementos internos aos sinais	188
18.3. RITMO	189
18.3.1. Repetição do tempo	190
18.4. PADRÕES DE REPETIÇÃO	191
18.4.1. Duas vezes	191
18.4.2. Três vezes e três mais um	192
18.4.3. Quatro	193
18.4.4. Muitas repetições.	193

19. O HUMOR EM LIBRAS	195
19.2. TIPOS DE HUMOR EM LIBRAS	196
19.3. IMITAÇÕES	196
19.4. CRIATIVIDADE CONCEITUAL	197
19.5. EXPRESSÃO FACIAL E MOVIMENTOS CORPORAIS EXAGERADOS	198
19.6. ESTRUTURA INTERNA DO SINAL	201
19.6.1. Configuração de mão	201
19.6.2. Locação	203
19.7. HUMOR BILÍNGUE	203

PARTE 4

A RELAÇÃO ENTRE A SOCIEDADE E A LITERATURA EM LIBRAS

20. CÂNONE E ANTOLOGIAS DE LITERATURA EM LIBRAS	206
20.2. ANTOLOGIA OU CÂNONE?	206
20.3. ANTOLOGIAS DE LITERATURA SURDA E LITERATURA EM LÍNGUAS DE SINAIS	208
20.3.1. Antologias de literatura em Libras	208
20.4. O PÚBLICO DAS ANTOLOGIAS DE LITERATURA EM LIBRAS	209
20.5. O PAPEL DO ORGANIZADOR	210
20.5.1. Seleção de conteúdo.	210
20.5.2. Gênero literário.	211
21. AS MULHERES E A LITERATURA EM LIBRAS	214
21.2. DESIGUALDADE NA REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NA LITERATURA EM LIBRAS	214
21.3. MULHERES SURDAS AUTORAS DE TEXTOS ESCRITOS ...	216
21.4. AS PIONEIRAS DA LITERATURA EM LÍNGUAS DE SINAIS	217
21.5. TEMAS TÍPICOS E CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA FEMININA EM LIBRAS	219
22. TRADUÇÃO DE LITERATURA EM LIBRAS	222
22.2. RECONTO, ADAPTAÇÃO E TRADUÇÃO	222
22.2.1. Reconto	223
22.2.2. Adaptação	223
22.2.3. Tradução	224
22.3. TRADUÇÃO LITERÁRIA	225
22.3.1. Tradução literária de português para Libras	226
22.3.2. Traduções e interpretações de Libras para o português ...	227

23. TECNOLOGIA E TEXTOS HÍBRIDOS EM LIBRAS . . .	230
23.2. TECNOLOGIA E LITERATURA EM LIBRAS	231
23.2.1. Edição de vídeo das imagens do próprio artista	232
23.3. IMAGENS NÃO VERBAIS NA LITERATURA EM LIBRAS	233
23.3.1. Relação entre o texto em Libras e as imagens em vídeo	233
23.3.2. Imagens, ilustração e narrativas infantis	236
24. LEVANDO A LITERATURA EM LIBRAS PARA O FUTURO	238
24.2. A LITERATURA EM LIBRAS E O ENSINO DE LIBRAS COMO PRIMEIRA LÍNGUA	239
24.2.1. Por que é importante a um aluno surdo aprender literatura surda em Libras?	239
24.2.2. Como o aluno aprende a contar histórias em Libras.	240
24.2.3. Tipos de narrativas que os professores podem contar aos alunos.	241
24.3. A LITERATURA EM LIBRAS E O ENSINO DE LIBRAS COMO SEGUNDA LÍNGUA	242
24.3.1. Por que há pouca literatura nas aulas de Libras como L2?	242
24.4. A DIVULGAÇÃO DA LITERATURA EM LIBRAS PARA ADULTOS SURDOS	243
24.4.1. O ensino de literatura nos cursos de Letras Libras	243
24.4.2. Os festivais de literatura e folclore em Libras	244
25. REFERÊNCIAS	247
26. LISTA DE VÍDEOS INDICADOS NO TEXTO	259
27. LISTA DE ARTISTAS DE LITERATURA EM LIBRAS (E OUTRAS LÍNGUAS DE SINAIS) INDICADOS NO TEXTO	264

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos artistas de Literatura em Libras – surdos e ouvintes – pela permissão dada para incluir os links de suas obras. Sem vocês, este livro não existiria.

Alan Henry Godinho; André Luiz Conceição; Ângela Eiko Okumura; Anna Luiza Maciel; Aulio Nóbrega; Bruno Ramos; César Pedrosa de Oliveira; Clóvis Albuquerque dos Santos; Daltro Roque Carvalho da Silva Junior; Luciano Canesso Dyniewicz; Fábio de Sá; Fernanda Machado; Juliana Lohn; Kácio Evangelista; Klícia Campos; Leonardo Adonis de Almeida; Marcelo William da Silva; Marcos Marquioto; Mariá de Rezende Araújo; Marina Teles; Maurício Barreto; Nelson Pimenta; Priscila Leonnor; Rafael Lopes dos Santos (Rafael Lelo); Renato Nunes; Rimar Segala; Rodrigo Custódio da Silva; Roger Prestes; Rosana Grasse; Sandro Pereira; Sara Theisen Amorim; Tom Min Alves; Vanessa Lima; Victória Hidalgo Pedroni; e Wilson Santos Silva.

O português é minha segunda língua. Camila Pasquetti trabalhou como revisora, professora de português e guia cultural. Thank you, Camila!

Gisele Iandra Pessini Matos fez a revisão final do texto inteiro.

Martin Haswell gravou e editou vários vídeos com exemplos das obras literárias incluídas aqui. Ele fez a tabela de configurações de mão. Ele criou o site do nosso livro, planejou e editou os vídeos do texto em Libras e forneceu todo tipo de apoio - especialmente técnico - durante todo o processo de elaboração deste livro.

Gustavo Gusmão traduziu e fez a versão do texto em Libras.

O livro foi escrito como parte do projeto financiado pelo CNPq Documentação de Libras, coordenado pela Professora Ronice Müller de Quadros da UFSC.

Laís Benedetto e Anderson Rodrigues Alves posaram as mãos para a lista de configurações de mão. Jaqueline Boldo demonstra os exemplos no capítulo 19.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os alunos, artistas de Libras, colegas do Departamento de Libras da UFSC e membros da comunidade surda, especialmente Fernanda Machado, por suas conversas e contribuições ao longo dos anos.

CONVENÇÕES

Neste texto falamos de muitos vídeos de produções literárias em Libras (e alguns em outras línguas de sinais) e de alguns sites de interesse na internet. Cada vez que mencionamos no texto um vídeo ou outro recurso acessível pela internet, há um link. Ao ler o texto num dispositivo com conexão à internet, basta clicar nas palavras sublinhadas em azul para abri-lo. Quem ler o texto impresso pode usar o QR code.

Glosas

Glosa é uma tradução básica de cada sinal usando palavras em língua portuguesa. Usamos versalete para glosar (letras maiúsculas do tamanho de minúsculas). Assim, por exemplo, os sinais traduzidos em português como “lei” e “pedra” são grafados como LEI e PEDRA). Onde os sinais precisam mais de uma palavra para serem traduzidos, juntamos as palavras com traços ou hifens. Assim “muita orientação” será grafada como MUITA-ORIENTAÇÃO.

Siglas

ASL - American Sign Language - Língua de Sinais Americana

DGS - Deutsche Gebärdensprache – Língua de Sinais Alemã

BSL - British Sign Language - Língua de Sinais Britânica

INES - Instituto Nacional de Educação dos Surdos

L1 - Primeira língua, língua de conforto ou língua materna

L2 - Segunda língua, língua adquirida depois de adquirir L1

LSB - Língua de Sinais Brasileira, hoje em dia um termo menos usado comparado com o termo Libras

VV - Vernáculo Visual, uma técnica de contação de história cinematográfica

UFPR - Universidade Federal de Paraná

UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

Configurações de mão

Existem diversas maneiras de representar e descrever a forma de configurações de mão incluindo por português escrito, sistemas de notação e sistemas de escrita. Em algumas partes deste livro no texto escrito em português, descrevemos as configurações de mão

usando palavras e em outras nomeamos com símbolos baseados em letras do alfabeto manual ou números de Libras. Também descrevemos variações nas configurações de letra e número, especialmente naquelas em que os dedos são curvos ou “em garras”. Para leitores familiarizados com o alfabeto manual de Libras, essas configurações de mão são facilmente compreendidas. Para quem não sabe o alfabeto manual, fornecemos aqui fotos das configurações de mão mencionadas no texto com seus nomes.



A	B	C	D	E
F	G	H	I	L
M	N	O	S	T
U	V	V em garras	X	Y
1	3	Mão aberta	Mão aberta em garras	ILY

PREFÁCIO

Este é um livro sobre o amor. O amor às línguas de sinais e às literaturas dessas línguas, mas especialmente o amor pela literatura em Libras.

Começo este livro com uma história, uma narrativa pessoal. Quando fiz minha faculdade de Psicologia e Linguística na Inglaterra em 1986, cursei uma disciplina chamada “Distúrbios em comunicação e linguagem”. O professor da disciplina me pediu para preparar uma apresentação sobre a pergunta: *A ‘língua’ dos surdos é mesmo uma língua?* Não sabia nada sobre o assunto, mas achei um livro na biblioteca sobre a língua de sinais americana (ASL) chamado *The Signs of Language*, de Klima e Bellugi, pesquisadores da Califórnia que trabalhavam na mesma época que o linguista americano William Stokoe. Fiquei encantada. Nunca tinha lido nada parecido com aquilo. O livro mostrava repetidamente a riqueza, a criatividade e a genialidade da língua de sinais. No final havia um capítulo sobre poemas em ASL em que descreviam poemas de origem japonesa, os chamados haicais (em português às vezes escrito *haikai* ou *haiku*), feitos em língua de sinais americana. Na conclusão da minha apresentação, resaltei que uma língua em que podemos criar haicais é sem dúvida uma língua.

Nos anos 1970, época em que Klima e Bellugi pesquisaram e escreveram o referido livro, havia poucos poemas em ASL. Muitos destes eram traduções de poemas escritos em inglês, mas assim foi o início do desenvolvimento da poesia e da literatura em ASL. Naquele tempo, a parceria entre pesquisadores, professores e poetas surdos contribuiu para o crescimento de obras literárias nos EUA. Isso aconteceu também no Brasil. Nos últimos 20 anos aqui no país, a literatura em Libras tem crescido rapidamente, e acredito que chegou a hora de estudar, curtir e elogiar essa forma de arte – a riqueza, a criatividade e a genialidade da Libras – em um livro.

O principal objetivo do livro é conhecer as obras literárias de Libras. Nosso foco será no uso da língua para criar os efeitos literários valorizados pela comunidade surda brasileira. Por isso vamos assistir (várias vezes) a alguns exemplos de poemas e de histórias em língua brasileira de sinais. É claro que vamos analisar os exemplos, comentar sobre eles e tentar entender melhor como é feita a literatura em Libras. Mas é preciso conhecer a literatura em primeiro lugar para podermos falar dela. Antigamente, a tecnologia não facilitava o debate sobre a literatura em língua de sinais em livros

escritos e impressos. Klima e Bellugi (1979) usaram desenhos feitos com canetas-tinteiro; Sutton-Spence e Woll (1998) usaram imagens de captura de tela de vídeos em VHS; Bauman, Nelson e Rose (2006) incluíram um DVD de trechos de ASL literária em um pequeno envelope na capa do seu livro; Sutton-Spence e Kaneko (2016) usaram capturas de tela junto a uma lista de vídeos indicados, muitos deles do YouTube, esperando que os leitores os procurassem na internet.

Este livro que apresentamos a vocês está disponível na internet por meio digital, sem tantas restrições como em livros impressos. Pode ser lido em computadores, tablets ou celulares e possui hiperlinks para se assistir aos vídeos indicados - todos com livre acesso. Esperamos que nossos leitores assistam aos vídeos das obras artísticas e literárias em Libras, leiam os textos em português que falam sobre as obras e/ou assistam aos vídeos deste texto em Libras, voltem aos vídeos das obras, e assim por diante, buscando uma maior compreensão sobre o assunto.

Com acesso fácil aos exemplos, pode-se usar este livro simplesmente para ler e conhecer algumas informações. Mas ele também pode funcionar como um caderno de exercícios – um livro de trabalho e estudos. Esperamos que nossos leitores não apenas olhem os exemplos e leiam (ou assistam) o texto, mas sim reflitam um pouco sobre eles. Pedimos a você, leitor, para interagir com os poemas ou contos em Libras e as ideias divulgadas no texto. Faça as atividades sugeridas no final de cada capítulo. Tente aplicar o que você leu nas obras indicadas, ou procure outras obras e aplique as ideias nesses textos. Você consegue? Dá certo? Não dá certo? Tem outras dúvidas? Ótimo. Estamos no caminho de desenvolver cada vez mais reflexões sobre a literatura em Libras.

Estudar apenas um ou dois poemas ou contos não é suficiente para se conhecer a literatura em Libras. Conhecer apenas poemas, traduções de canções ou contos de fadas infantis também não basta. Para compreender a importância da literatura em Libras precisamos acessar e estudar muitas obras de diversos tipos. Hoje em dia, é impossível estudar todas as obras de literatura em Libras disponíveis, mas vamos ver uma seleção que acredito que seja representativa dos trabalhos de hoje (talvez você não acredite, mas é verdade que a primeira disciplina de literatura em língua de sinais britânica – BSL – que ministrei no ano 2000 incluía todos os poemas gravados disponíveis na língua naquela época).

Os exemplos apresentados neste livro, no fim das contas, refletem escolhas pessoais. Selecionei apresentações de poemas e histórias que conheço, feitas por poetas e artistas de Libras que, acredito, fazem obras interessantes, importantes, relevantes e que me agradam. Tentei criar um equilíbrio na escolha de trabalhos que me

parecem ser “bons”, que representam a diversidade da comunidade surda e obras de diversos artistas. Outro autor, de um livro que não este, com outras experiências de vida e outros interesses acadêmicos certamente tomaria decisões diferentes. O campo da literatura em Libras é grande e a cada ano vai se ampliando. Estamos no início do trabalho e quanto mais pessoas pesquisarem e publicarem sobre esse assunto, mais promoveremos a arte em Libras.

É por isso, também, que não adoto uma única perspectiva teórica, embora não seja possível (nem desejável) evitar totalmente a teoria. Minha formação linguística e meu interesse pessoal pela magia da língua significa que a minha abordagem tem mais foco na linguagem poética e estética da Libras. Outras perspectivas, por exemplo, a dos estudos culturais que focam mais no assunto da literatura surda e no sujeito surdo (MOURÃO, 2016; KARNOPP; SILVEIRA, 2016), são igualmente importantes, mas deixo esse foco aos outros – ou para o futuro. Onde acho que as teorias linguísticas ajudam a esclarecer algum ponto, falo delas. Também há muitas teorias na área de crítica literária e algumas delas podem nos ajudar a entender melhor um texto em Libras. Por outro lado, textos literários podem nos auxiliar a entender melhor alguns textos teóricos e críticas literárias. Teorias formalistas, estruturalistas, feministas, pós-coloniais, ambientalistas e outras mais, podem contribuir ao nosso entendimento sobre a literatura em Libras. É possível que a abordagem que mais usamos aqui seja a da “leitura detalhada” (em inglês “Close Reading”) com foco principal no texto, na linguagem do texto e nos efeitos do uso dessa linguagem.

Queremos que este livro seja útil para qualquer leitor com interesse em Libras e/ou em literatura. A literatura em Libras é fundamental para a expressão dos surdos na sua própria língua e, compreender melhor a arte feita na sua língua, é um direito de todos os surdos no Brasil. Além disso, esperamos que o livro ajude cada professor de Libras (sejam seus alunos surdos ou ouvintes) a ver e usar os textos de contos e poemas para fortalecer suas aulas e aprofundar o conhecimento da língua.

É bem sabido que não há nada melhor para exigir a compreensão de um texto literário do que tentar traduzi-lo. Na hora de se buscar traduzir o significado de um poema em Libras para o português é que percebemos a verdadeira riqueza e a complexidade da linguagem do poema. Por outro lado, como podemos traduzir obras literárias do português para a Libras sem saber como é feita a literatura em Libras? Para os tradutores-intérpretes de Libras (especialmente para quem trabalha como intérprete educacional), o livro ajudará a conhecer a literatura em Libras para contribuir à compreensão da língua e ao aperfeiçoamento das habilidades linguísticas e

tradutórias. Acima de tudo, queremos que o livro abra os olhos para as possibilidades de modos de expressão em Libras.

Apesar de ter o foco primário na linguagem literária em Libras, este é um livro bilíngue. É escrito em português, com texto paralelo em Libras, falando sobre uma forma de arte em Libras. Esperamos que os usuários do livro sejam (na maioria) bilíngues em Libras e português, embora acreditemos que aquele que não domina a língua brasileira de sinais possa acompanhar as discussões e os exemplos apresentados. Algumas pessoas têm Libras como a primeira língua (L1) e outras têm a língua portuguesa como L1, mas o objetivo é sempre elogiar e promover a Libras por meio das duas línguas.

Mas e a autora? Por acaso ela tem Libras ou português como L1? Não. Sou inglesa, sou ouvinte e não tenho parentes surdos. Aprendi a primeira língua de sinais com 21 anos. Nasci em Liverpool (a cidade dos Beatles) e tenho o inglês como minha língua materna. De repente, quando estava com quase 11 anos, meu pai informou à minha família que iríamos morar no Brasil. Por três anos muito felizes moramos na cidade de São Paulo/SP e lá aprendi (mais ou menos) o português. Infelizmente, o emprego do meu pai mudou e voltamos à Inglaterra, mas sempre tivemos saudades do Brasil.

Talvez tenha sido pela experiência de aprender português, mas por alguma razão descobri que amava as línguas – cada uma com seu jeito fascinante de expressar – e por isso estudei linguística na faculdade. Foi depois de ler o livro de Klima e Bellugi que resolvi aprender a língua de sinais britânica (BSL). Não sabia quanto tempo iria levar – uma semana? Duas semanas? Depois da primeira aula na associação dos surdos na minha cidade, entendi que iria levar a vida inteira para dominar BSL, mas valeria a pena. Fiz amizades com os surdos, trabalhei na Universidade de Bristol nos projetos linguísticos de pesquisa em BSL e fiz meu doutorado sobre datilologia em BSL. Trabalhei como professora de Estudos Surdos na Universidade de Bristol e em 1997 resolvi escrever um livro sobre a linguística da BSL com a minha orientadora Bencie Woll. O parecerista da proposta do livro gostou do trabalho, mas pediu mais dois capítulos – um sobre fonética e fonologia e outro sobre a literatura em BSL. Agradeço muito àquele parecerista anônimo! Me lembrei dos haicais no livro de Klima e Bellugi e pedi a Bencie para que me deixasse fazer o capítulo sobre literatura. Comecei a pesquisar sobre o assunto e nunca mais parei.

Em 2003, conheci Ronice Müller de Quadros num congresso de linguística. Eu disse a ela que há muito tempo eu tinha morado no Brasil e ela me convidou para dar um minicurso na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC - sobre a literatura em língua de sinais. Fizemos o primeiro curso em 2004, com poucos materiais

em Libras, além do maravilhoso vídeo pioneiro Literatura em LSB, de Nelson Pimenta. Embora eu fosse fluente apenas em BSL (tinha esquecido muito do português da minha infância), os estudantes fossem fluentes em Libras e eu estivesse com uma gripe feia, passamos uma semana feliz estudando a literatura em BSL e Libras. Mantive as conexões com a professora Ronice e os participantes do curso até que voltei em 2013 como professora visitante da UFSC. Conheci muitos poetas e contadores de histórias surdos brasileiros, ministrei disciplinas sobre literatura (a maioria de BSL porque ainda conhecia pouco sobre as obras em Libras), orientei pesquisas e não quis mais voltar à Inglaterra. A literatura em Libras tinha conquistado meu coração. Ainda sou professora na UFSC. A cada dia que conheço mais a literatura em Libras e a cada aula, evento e pesquisa sobre ela, amo mais. Vamos celebrar essa forma de arte linguística!

Este livro está dividido em 4 partes.

Na **primeira parte**, falaremos dos conceitos fundamentais da literatura em Libras. Pensaremos sobre esta como um tipo de literatura brasileira. Como queremos nos tornar leitores analíticos e críticos de literatura, veremos algumas dicas práticas para fazer análises da literatura em Libras. Investigaremos a relação entre a literatura surda (que trata com a experiência e vida do sujeito surdo) e a literatura em Libras (produzida na língua de sinais da comunidade surda brasileira) e outras maneiras de categorizar essa forma de arte linguística. Focando na linguagem, pensaremos sobre os recursos para se criar o “visual” em Libras e os elementos da Libras estética. Pensando na cultura da comunidade surda, vamos descrever alguns elementos importantes que surgem a partir de ser a literatura brasileira surda.

Na **parte 2**, vamos estudar a produção de narrativas e contos em Libras. Numa tentativa de descrever a rica gama da literatura em Libras, vamos explorar os gêneros, definidos pelo grau de ficção, pela forma, origem, pelo conteúdo e público. Veremos como é feita a produção de narrativas visuais, estudando exemplos de literatura cinematográfica e o Vernáculo Visual (VV). Vamos ver também a estrutura das narrativas contadas em Libras, inclusive as piadas surdas. Finalmente, tentaremos separar contos e narrativas em prosa ou poesia de acordo com sua forma.

A **parte 3** enfoca os elementos da linguagem estética de Libras. Com os olhos voltados aos gêneros, tipos e às formas de poesia em Libras, veremos o uso da estrutura espacial, da metáfora, do antropomorfismo e de elementos de repetição, como ritmo e rima. Muitos desses elementos se encontram também na estética especial do humor em Libras.

A **parte 4** fala da inter-relação entre a sociedade e a literatura em Libras. Pensaremos sobre a realidade da criação de um cânone de literatura em Libras e o papel das antologias. Ao refletirmos sobre a inclusão nas antologias, consideraremos o papel das mulheres na literatura em Libras. Além disso, embora a tradução esteja presente em toda parte do livro, focaremos na questão da tradução literária e na tradução de literatura entre Libras e português. Com as mudanças sociais nos últimos anos, destacaremos a influência da tecnologia e a criação de textos híbridos e alguns fatores importantes para o ensino, a divulgação e a promoção da literatura em Libras. Depois disso, fecharemos o livro sabendo bem que este não é o fim das nossas pesquisas. Não sabemos onde o caminho vai terminar.

Mas começaremos por aqui.



PARTE 1

ALGUNS ELEMENTOS FUNDAMENTAIS DE LITERATURA EM LIBRAS

- 1. LITERATURA EM LIBRAS NO CONTEXTO BRASILEIRO**
- 2. A ANÁLISE DA LITERATURA EM LIBRAS**
- 3. COMO VEMOS ESSE ESPAÇO LITERÁRIO?**
- 4. COMO CRIAMOS O “VISUAL” NAS LÍNGUAS DE SINAIS**
- 5. LIBRAS ESTÉTICA**
- 6. LITERATURA SURDA BRASILEIRA**



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

1. LITERATURA EM LIBRAS NO CONTEXTO BRASILEIRO

Literatura em Libras? Como assim? Será que isso existe?

Existe, sim. Neste livro, vamos conhecer a literatura em Libras, a literatura em língua de sinais da comunidade surda brasileira. Vamos conhecer uma seleção de obras de literatura em Libras e pensar sobre algumas maneiras de analisá-las.

A literatura em Libras é feita principalmente para divertir. A maioria das pessoas que assistem às performances não têm interesse em fazer uma análise da obra, basta somente que sintam prazer em ver a literatura, para dar um *like* ou aplaudi-la. Mas, para estudar essa literatura, precisamos refletir sobre os textos literários e fazer uma análise que ajude a perceber por que uma obra literária é boa e entender como ela foi feita.

1.1. SABEMOS O QUE É LITERATURA?

Você já sabe o que é literatura. Com certeza, seja a Libras ou o português a sua primeira língua, você já estudou poesia ou narrativas na língua portuguesa da literatura brasileira na escola. Seus professores provavelmente mostraram para você alguns exemplos de contos, poemas, crônicas ou romances de autores brasileiros julgados como o melhor da literatura brasileira, que apresentaram a riqueza da língua, a complexidade e diversidade da vida e da cultura do Brasil. Talvez você tenha se perguntado: mas quem foi que fez esse julgamento?

Muitas pessoas pensam que a literatura é apenas um tipo de criação linguística culta e de alta cultura, frequentemente inacessível às pessoas comuns ou simples. Achemos que a literatura brasileira é feita de obras de autores clássicos (e mortos) como Casimiro de Abreu, José de Alencar, Vinícius de Moraes, Castro Alves, Jorge Amado, Machado de Assis, Clarice Lispector e Rachel de Queiroz. E essas obras fazem parte dela, sim, porém defendemos que a literatura não é apenas culta para estudo, mas também popular e informal para entretenimento. Os livros de Paulo Coelho, livros de contos de fadas ou outras narrativas de literatura infantil (como por exemplo o *Sítio do Pica-Pau Amarelo*), os poemas de Cordel contemporâneos (como os apresentados por Bráulio Bessa na televisão no programa da Fátima Bernardes), as letras das canções de samba, rap e funk, os quadrinhos da Turma da Mônica, até as discussões sobre novelas

da TV nas redes sociais, são todas formas de literatura brasileira. Talvez você tenha achado estranho pensar nesses exemplos como “literatura”, mas cada gênero¹ foi julgado por determinados grupos de brasileiros como uma forma válida de se usar a linguagem criativa para gerar emoções no público.

Tratamos a literatura como um artefato ou evento linguístico não cotidiano², que vai além de simplesmente comunicar. O importante na literatura é o uso da linguagem com o principal objetivo de proporcionar prazer, de maneira que a sua estrutura se destaque. Seguindo Sutton-Spence e Kaneko (2016, p. 24), dizemos que “a literatura é qualquer corpo de produções baseado na linguagem que é considerado socialmente, historicamente, religiosamente, culturalmente ou linguisticamente importante para a comunidade” (tradução nossa).

Muitas pessoas entendem literatura como uma arte estética da linguagem escrita que se centra no texto escrito, com foco nas atividades de ler e escrever. Essa definição, todavia, é muito limitada e exclui já muitos exemplos de uso da língua estética, mesmo em português, porque estão na forma falada. A literatura dos surdos criada em Libras é raramente escrita, mas é uma forma de literatura. Defendemos, nos próximos capítulos que, se a literatura em Libras não se encaixa numa definição de “literatura” preexistente, esta deveria mudar para que possa incluir as produções em língua de sinais.

A definição de literatura não é fixa. O poeta Romano Ovídio disse que o objetivo da literatura era “ensinar por encantar” (*docere delectando* em Latim). A partir do século XVI, surgiu a noção de que, entre todos os gêneros de texto, a literatura é que tem o prazer como o principal objetivo (embora o ensino possa ser também outro objetivo com seu uso). Hoje, as noções de literatura e prazer são intimamente ligadas, mas há uma certa ironia quando a maneira de estudar a literatura se desvincula do prazer.

Um conceito fundamental para a literatura é o de “estética”. Isso quer dizer, o foco na qualidade que percebemos, especialmente, a beleza. Notamos a linguagem estética quando reconhecemos alguma coisa como bela ou prazerosa na forma das palavras ou no jeito como é apresentada. Por isso, uma característica da literatura é a percepção da linguagem estética – bela, aprazível, agradável e divertida. Geralmente, a literatura se centra na língua estética que tem características fora do comum, trata com a perspectiva não cotidiana, apresenta-se de uma forma diferente da vida no seu dia a dia. Na Europa, nos séculos XVII e XVIII, a literatura valorizada usava a linguagem antiga, complexa e erudita. Um texto prazeroso escrito na língua do cotidiano não era considerado literatura. Hoje, a forma da língua chama a atenção para a literatura (e vice-versa), mas não é preciso saber um vocabulário e uma gramática especial para acompanhá-la.

¹ Uma classificação de um conjunto de textos com características semelhantes.

Falaremos mais sobre gêneros de literatura nos capítulos 07, 08 e 14.

² Que não acontece todos os dias, ou seja, extraordinário.

Vemos que outras ideias sobre o que “a literatura deve ser” mudaram. A partir do século XIX, surgiu a noção de que a literatura deveria apresentar novas perspectivas sobre os assuntos tratados, questionando o que é que achamos que já sabemos. A originalidade e a perspectiva individual começaram a ser valorizadas. Por muitos anos, a metáfora e as maneiras indiretas de expressar uma ideia foram estimadas, mas no século XX surgiu o objetivo de expressar pensamentos do modo mais direto possível. Também, no mesmo século, surgiu a ideia de que a literatura deve desconstruir a estrutura da língua para mostrar a confiabilidade das palavras e dos sentidos. Desde o Modernismo, alguns poetas inovaram muito o modo de fazer poesia, associando elementos fortemente visuais, utilizando recursos das linguagens dos meios de comunicação de massa e buscando abolir a utilização do verso tradicional, por exemplo nos poemas concretos.

Esses são apenas alguns exemplos para mostrar como o conceito de literatura variou e mudou durante a história³, portanto não podemos dizer que a literatura “é assim” ou “deve ser assim”. Mas todas as ideias sobre a sua natureza durante a história têm elementos que podemos usar para entender a literatura em Libras hoje.

Principalmente, defendemos que a literatura nos permite brincar com a língua para gerar prazer, tanto em português quanto em língua brasileira de sinais.

1.2. O QUE É LITERATURA EM LIBRAS?

O termo “literatura em Libras” pode se referir a poemas, contos, piadas, jogos e outras formas de arte criativas feitas em Libras que são culturalmente valorizadas. A literatura produzida em Libras é uma forma linguística de celebrar a vida surda e a língua de sinais. Embora tenha as suas origens na língua de sinais cotidiana, essa língua mudou e se destaca por ser “diferente”. Conforme afirma a pesquisadora norte-americana Heidi Rose (2006), a literatura em qualquer língua de sinais mescla a língua, as imagens visuais e a dança, sendo uma mistura de sinais e gestos, uma literatura do corpo e uma literatura de performance.

A literatura em Libras é um **artefato**⁴ importante da cultura surda e também é um **processo** (MOURÃO, 2011), visto que as pessoas surdas participam da literatura e assim ela está constantemente mudando. A forma dessa arte é uma troca social na qual os artistas e seu público a constroem juntos.

A literatura surda original em Libras, ou seja, a que não foi traduzida da literatura das línguas orais para língua de sinais, é especialmente valorizada na comunidade surda, porque ela mostra as experiências das vidas dos surdos. Algumas dessas experiências vivenciadas são iguais às das pessoas ouvintes, mas outras são

³. *Esse resumo baseia-se nas ideias de Peter Barry, 2017.*

⁴. *Um objeto feito pelo ser humano.*

particulares de pessoas surdas (como a resistência à opressão pela sociedade dos ouvintes, os problemas de educação dos surdos, as alegrias de conhecer a Libras, a experiência visual do mundo dos surdos e os sucessos da comunidade surda). Seja qual for o assunto, a literatura mostra a perspectiva visual de uma pessoa surda através da língua de sinais.

A literatura em Libras é uma oportunidade de brincar com a língua. Libras não é uma mera “linguagem” que permite que os surdos tenham acesso à sociedade dos ouvintes e à língua portuguesa. Ela é uma língua completa e deve ser usada para todas as funções de uma língua, inclusive a lúdica⁵. Assim como ocorre com a literatura brasileira escrita em português, a literatura em Libras se concentra na forma estética da Libras, que tem características fora do comum, trata do conteúdo com perspectiva não cotidiana e se apresenta de uma maneira que seria diferente da vida comum. Em resumo, a literatura em Libras é bonita, espirituosa, brincalhona e frequentemente muito agradável.

1.2.1. A Relação entre a Literatura em Libras e a Literatura Brasileira

Todos os brasileiros, sejam eles ouvintes ou surdos, podem ter visto alguns exemplos de literatura brasileira em língua portuguesa. Mas sabemos que a literatura brasileira não é feita apenas em português e deve incluir também a literatura do povo brasileiro surdo, que é feita em Libras.

O povo surdo brasileiro cria a literatura dentro de seu contexto nacional. Embora os surdos componham literatura em Libras, são todos bilíngues que sabem a língua portuguesa (ainda que esta seja uma segunda língua) e participam da vida cultural dos brasileiros. A experiência dos surdos brasileiros faz parte da vida brasileira: a comida, as roupas e as tradições culturais (como as festas e as crenças folclóricas); a natureza, a geografia e a história do país; a vida política, social, econômica e técnica, tudo isso faz parte da literatura em Libras. Por isso, ainda que se trate de uma literatura em língua de sinais feita por pessoas surdas, a literatura em Libras faz parte da literatura brasileira. Além da importância da cultura do país, também tem influência da literatura em língua portuguesa nos assuntos abordados, na estrutura e na sua forma de apresentação.

Por outro lado, a literatura em Libras é principalmente a literatura de uma comunidade surda, do “povo do olho” (em inglês “People of the Eye”⁶). Por isso tem características compartilhadas com outras comunidades surdas mundiais. Por exemplo, a experiência de se perceber o mundo principalmente através da visão - e não através dos sons - gera literaturas surdas com foco principal nas imagens visuais em qualquer país. A experiência compartilhada pelos surdos

⁵ *Divertida ou como uma brincadeira.*

⁶ *Atribuído ao surdo George Veditz, 1912. Veja, por exemplo, Lane, Pillard e Hedberg (2010).*

como um grupo minoritário no contexto da sociedade dos ouvintes cria muitos tópicos parecidos nas literaturas mundiais dos surdos.

Em todas as literaturas de línguas de sinais já pesquisadas vemos a importância da criação de imagens visuais por meio de sinais. A gramática das línguas de sinais, sendo baseada no raciocínio visual, gera línguas de sinais com elementos linguísticos muito parecidos e assim podemos ver que a língua estética nas literaturas em outras línguas de sinais como ASL⁷, DGS⁸ ou BSL⁹ tem muito em comum com a literatura em Libras, mesmo que as culturas nacionais sejam diferentes.

Devido a essa similaridade, os artistas surdos também podem influenciar a literatura em outros países. Veremos, por exemplo, que alguns poetas de ASL nos Estados Unidos influenciaram outros artistas surdos no Brasil e que os artistas brasileiros já compartilham ideias que influenciaram poetas como os chilenos e irlandeses. Graças à tecnologia de vídeo e da internet, os artistas hoje têm muitos recursos para estudar a literatura surda internacional.

Assim, entendemos que a literatura em Libras faz parte da literatura surda mundial e da literatura brasileira.

1.3. LITERATURA E LETRAS LIBRAS

Apesar de os surdos no mundo inteiro terem muitas características semelhantes, a comunidade surda brasileira é diferente das comunidades de outros países pela existência da *Lei de Libras*. As experiências políticas e educacionais – e até literárias – acontecem todas em respeito à Lei 10436/2002 e ao Decreto 5626/2005, que estabelece o direito dos surdos de ter acesso a informações em Libras. Com isso, estamos vivendo um momento importantíssimo do país, com professores surdos em muitas universidades – federais, estaduais e privadas – nos cursos de Letras Libras e/ou ensinando Libras, pesquisando sobre a língua e a comunidade surda e divulgando os conhecimentos através de publicações e ações de extensão. Hoje, em universidades de todo o Brasil, temos disciplinas que estudam a literatura surda.

A palavra “literatura” é derivada da mesma palavra latina que nos traz o vocábulo “letra” e tem sido associada com “escrita”. Antigamente, relacionava-se à ideia da educação obtida por meio de leitura, referindo-se às habilidades técnicas de leitura e de escrita. Nos estudos de Letras, como Letras Português, Letras Inglês ou Letras Espanhol, esperamos estudar as línguas e suas respectivas literaturas. Nos cursos de Letras Libras também é importante estudarmos a língua, Libras, e a sua literatura. Temos cada vez mais publicações sobre a língua brasileira de sinais que impulsionam os seus estudos. E os currículos dos cursos incluem diversas disciplinas sobre a estrutura, o uso e o ensino da língua. Desde o início dos cursos de Letras Libras, em 2006, sempre foi incluída pelo menos

⁷. *American Sign Language - Língua de Sinais Americana.*

⁸. *Deutsche Gebärdensprache - Língua de Sinais Alemã.*

⁹. *British Sign Language - Língua de Sinais Britânica.*

uma disciplina sobre literatura surda ao currículo (cabe aqui nossa homenagem à professora Lodenir Karnopp da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS – pelo trabalho pioneiro nessa área).

Infelizmente, raramente pessoas surdas (e ouvintes também) estudam a literatura em Libras na escola. Por isso, há poucos artistas literários de Libras formados na área e seu público não tem muita experiência ou conhecimento sobre o assunto. No entanto, os artistas da comunidade surda e o seu público criam e se divertem com a literatura surda. Estudar esse conteúdo nas disciplinas de cursos de Letras pode servir para ajudar a aumentar o número de artistas e para que estes aprimorem suas criações, além de criar e incentivar um público surdo com conhecimentos para entender e estimar a literatura surda. Podemos divulgar informações sobre essa forma de arte para os futuros professores de Libras, para professores de alunos surdos e para intérpretes de Libras/português, a fim de que a literatura cresça cada vez mais. Através do estudo da literatura em Libras se pode entender progressivamente a cultura e a identidade surdas, a essência do ser surdo e, assim, melhor a Libras. E, esperamos, ter um enorme prazer em conhecer essa literatura.



1.4. RESUMO

Nessa introdução à literatura em Libras vimos que a literatura feita em língua de sinais pela comunidade surda brasileira tem muitas características semelhantes à literatura escrita em português e a literaturas em outras línguas de sinais. Todas as literaturas se centram na linguagem estética, têm características fora do comum, tratam de conteúdo de perspectiva não cotidiana e se apresentam de uma forma diferente da vida no seu dia a dia. A literatura em Libras (ou em outras línguas de sinais) e a literatura em português nos permitem brincar com as línguas e nos mostram a riqueza dos idiomas.



1.5. Atividade

1. Vamos refletir um pouco sobre a sua experiência com a literatura brasileira.

- Você pode pensar em exemplos de literatura em português que você conhece ou gosta (poemas, narrativas, contos, piadas, peças de teatro, tanto de literatura “cultura” quanto “popular”)?
- Por que você gosta dessas obras?
- Você já leu ou viu literatura em outros idiomas? Tentou assistir a um filme em inglês ou espanhol (com ou sem legendas em português)?

- Leu algum livro escrito em outro idioma traduzido para o português (por exemplo: *Harry Potter* ou *O Código da Vinci*)?
- Você já participou de um evento de literatura em português?
- Você gosta de criar textos literários em português? Você já escreveu poemas (embora nunca tenha mostrado eles para ninguém)? Escreveu algum tipo de narrativa curta ou contou histórias da sua juventude para os seus sobrinhos?

Agora:

Você consegue pensar em exemplos de literatura (poemas, narrativas, contos, piadas ou peças de teatro) em Libras que você conhece ou gosta (de literatura “cultura” ou “popular”)?

- Por que você gosta dessas obras?
- Você já viu literatura em outras línguas de sinais?
- Você já participou de algum evento de literatura em Libras como, por exemplo, um festival?
- Você gosta de criar textos literários em Libras? Você já criou um poema, traduziu uma música ou uma piada de português para Libras ou contou histórias em Libras?
- Talvez você tenha respondido às questões na atividade acima sobre o conhecimento de literatura em Libras afirmativamente porque já conhece a literatura surda. Mas, se você ainda não tem experiência com a literatura surda, vamos conhecer muitos exemplos dela nos próximos capítulos. Começaremos aqui, na próxima atividade.

2. Dedique algum tempo para assistir aos vídeos a seguir. Vale a pena investir seu tempo. Você vai levar 17 minutos para assistir a todos. No entanto, pedimos que você assista a cada vídeo no mínimo duas vezes, porque eles mostram diversos exemplos de literatura em Libras. Na primeira vez, você pode assistir ao vídeo apenas para conhecer (e se divertir) e depois pode ver de novo para apreciar mais profundamente.



- **Poesia estética – *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado (duração 00:37).**
- **Poesia narrativa – *As Brasileiras*, de Klícia de Araújo Campos e Anna Luiza Maciel (duração 02:42).**
- **Narrativa original - *Leoa Guerreira*, de Vanessa Vidal (duração 03:33).**



Como Veio Alimentação



As Brasileiras

- Poesia Cinemática ou Vernacular Visual - *Unexpected moment* (“Momento inesperado”), de Amina Ouahid e Jamila Ouahid (duração 01:31). (Obs: Essa poesia foi feita por pessoas suecas, mas devido a sua forma visual não é preciso dominar língua sueca de sinais para entendê-la).
- Narrativa de lenda tradicional – *O Negrinho do Pastoreio*, de Roger Prestes (duração 03:11).
- Poesia traduzida – *As Borboletas*, de Vinicius de Moraes, traduzido por Wilson Santos (duração 01:15).
- *O Hino Nacional Brasileiro*, adaptado por Bruno Ramos (duração 04:15).



Leoa Guerreira



Unexpected moment
 (“Momento inesperado”)



O Negrinho do Pastoreio



As Borboletas

3. Nesses exemplos de literatura sinalizada, vimos a Libras estética não cotidiana.

- O que você achou da forma da língua utilizada?
É normal e igual à língua cotidiana?
- O que você achou dos tópicos apresentados?
Falamos de assuntos que encontramos no dia a dia?
- O que você achou do estilo da apresentação?
Uma pessoa normalmente sinaliza dessa maneira?



O Hino Nacional Brasileiro



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

2. A ANÁLISE DA LITERATURA EM LIBRAS



2.1. OBJETIVO

Neste capítulo, vamos conhecer uma parte mais prática do estudo da literatura em Libras. Um dos objetivos de se pensar sobre essa literatura é simplesmente conhecê-la e apreciar a sua beleza. Mas, para pensar numa forma mais crítica sobre a literatura, cada vez que assistirmos a um vídeo, vamos fazer um tipo de análise prática. Às vezes, a análise poderá ser simples, outras vezes, talvez, façamos uma análise detalhada, mas podemos seguir os mesmos passos. Não há uma maneira “certa” de analisar a literatura em Libras, porém aqui oferecemos algumas dicas que achamos úteis.

A análise ajuda a descobrir e identificar os elementos que fazem parte de um todo. Há muitas teorias sobre a “melhor” maneira de estudar e analisar a literatura. Algumas exigem que as pessoas foquem na linguagem, outras no contexto social, outras, ainda, que se observe as diversas perspectivas políticas sobre o contexto da literatura. Quando sabemos quais são os elementos que nos interessam, podemos tentar entender a relação entre eles para que possamos compreender melhor o todo. Porém, seja qual for o objetivo da análise, precisamos aprender a **observar, descrever e explicar** o que estamos vendo.

A observação não é fácil. Cada vez que assistimos a um vídeo de uma boa obra de literatura em Libras, vemos sempre mais coisas que não tínhamos percebido antes. É importantíssimo realmente *ver* o texto e não simplesmente *olhar* ele. O que vamos descrever e explicar depende do nosso interesse. Por exemplo, se temos interesse no uso da língua, que é o foco deste livro, na estrutura das narrativas e dos poemas ou nos movimentos físicos do artista, podemos prestar atenção nisso. Normalmente, não queremos descrever tudo dentro de um texto de literatura em Libras (que será até quase impossível, porque há tantas coisas para estudar), mas sim escolher algumas partes ou determinados aspectos como, por exemplo, o espaço, a expressão não manual, o uso de classificadores ou a incorporação dos personagens. Ou, se temos interesse nos temas e na representação dos personagens, procuramos elementos que possam ajudar a estudar isso.

2.2. PASSO A PASSO PARA O ESTUDO DE VÍDEOS DE LITERATURA EM LIBRAS

Vamos supor que a obra literária esteja gravada e estamos estudando o texto através de um vídeo. Hoje em dia existem muitos textos literários em Libras disponíveis por meio desse registro, os quais podemos estudar. É muito bom participar de eventos literários de Libras ao vivo, mas não é possível estudar e analisar as obras em tempo real. Alguns pesquisadores afirmam que os estudos da literatura em línguas de sinais começaram apenas a partir do desenvolvimento do vídeo (KRENTZ, 2006; ROSE, 1992), porque antes disso não era possível. Talvez a gravação da literatura em Libras tenha criado alguns elementos que não existiam antes nas versões ao vivo. Talvez seja até isso o que queremos estudar.

O primeiro passo de uma análise é assistir ao vídeo da produção do texto. Ao vê-lo pela primeira vez, simplesmente observe a apresentação. Depois, você pode refletir e anotar o que sentiu. Esse momento de reflexão inicial é muito importante. Foi interessante? O que achou interessante? Se não achou interessante, por quê? Gostou ou não? Se gostou, por quê? Se não gostou, por que não? O que você achou de “bom” na obra? Você percebeu se não entendeu algumas coisas? (Talvez você pense que entendeu bem e depois vê que se enganou, mas isso não importa agora).

Assista ao vídeo novamente. Você vai começar a observar coisas que não percebeu na primeira vez – talvez elementos do conteúdo, sinais ou expressões faciais. Quando você já conhece uma história, por exemplo, sabe o que acontece no final e quem são os personagens. A partir daí você pode observar mais aspectos que contribuíram à obra¹⁰. Por exemplo, o final da narrativa poética *Party* (em português A Festa) de Johanna Mesch, pode deixar o espectador confuso. Quem a assistiu deve ver de novo e, já sabendo sobre o final, entender por que aconteceu assim.

Uma pessoa que é aprendiz de Libras pode observar os sinais que não conhece ou o que não pegou de primeira. Não importando o nível de fluência na língua, é interessante ver algumas partes do vídeo em até 0,25% de velocidade. Isso vai possibilitar uma nova perspectiva sobre o texto.

Depois de ver o vídeo três vezes, talvez você ainda não tenha entendido tudo. Isso não é um problema, porque estamos lidando com a literatura e sabemos que há muitas razões pelas quais não compreendemos um texto literário, embora o conheçamos.

¹⁰ Uma vez assisti a uma narrativa que contava sobre o cachorro do narrador. Quase no final, o cachorro deu luz a seis filhotes. Era fêmea! Precisei ver a história mais de uma vez para entender tudo de uma nova maneira sabendo desse fato fundamental.



Party

2.3. O CONTEXTO DE UMA OBRA LITERÁRIA EM LIBRAS

É bom começar o estudo de cada poema, narrativa ou outra obra literária em Libras com as seguintes perguntas:

1. Onde e quando a obra foi apresentada?

Foi gravada num lugar com público ao vivo? Aconteceu num festival, em uma festa, manifestação ou em outro evento? Em um estúdio? Em uma sala de aula? É contada junto com outras imagens ou atividades?

2. Quem a apresenta?

Não é apenas o nome da pessoa que importa, mas o “perfil” dela. É surda ou ouvinte (às vezes, não sabemos)? É professor/a, intérprete, aluno/a ou artista reconhecido/a? Quantos anos mais ou menos, ele/a, tem? É homem ou mulher? Talvez a raça/etnia, a religião ou a região geográfica da pessoa importe. Podemos observar muitos elementos de seu perfil, enquanto outros dados são encontrados nas informações que acompanham o vídeo ou podem, ainda, ser pesquisados em outras fontes.

3. Por que foi apresentada?

A obra é para entreter (a quem conta ou a quem vê)? É para o ensino, tem objetivo didático? É para celebrar as conquistas de uma pessoa ou um evento? É para estudar a linguagem literária ou o conteúdo? É para dar acessibilidade aos surdos a uma obra já conhecida na sociedade brasileira dos ouvintes?

4. Qual a origem e contexto?

É uma tradução de um texto (de um livro ou outro tipo, como um filme)? É um “reconto” de uma história (por exemplo: uma piada, fábula, lenda ou um conto de fadas)? Tem adaptações para se tornar mais agradável ao público surdo? É um texto original do autor? Vem da experiência pessoal de quem conta? É ficção ou fato?

5. Qual é o seu público?

O texto é destinado a um público de que idade? Às crianças (de qual idade)? Jovens? Adultos? Surdos fluentes em Libras? Ouvintes que estudam Libras? Amigos do artista? Outros artistas surdos? Um público grande e desconhecido?

6. Qual o grau e o tipo de participação do público?

É formal, por exemplo um vídeo preparado e gravado sem público? É uma performance, por exemplo do Hino Nacional ou de uma oração na igreja? Esse tipo de formalidade tem regras e convenções específicas sobre a participação dos outros? O artista conversa diretamente com o público (por exemplo, cumprimenta-o antes de começar ou explica para eles o contexto da obra)?

Cada pergunta vai nos ajudar a entender melhor a obra para fazer uma análise melhor sobre ela. Não é preciso entrar em detalhes para responder a cada pergunta (talvez não saibamos, pois a resposta não é fácil de encontrar), mas é útil pelo menos refletir um pouco sobre o seu contexto.

Podemos dividir a análise de um texto literário em três partes principais (mas interligadas). Você pode focar na parte que achar mais interessante:

- Na performance (isto é, como a pessoa apresenta ou faz o trabalho e o contexto em que acontece)
- No conteúdo (isto é, o que tem dentro da obra. Qual o tópico, o tema? Quem são os personagens? O que acontece? É uma metáfora?)
- Na forma da linguagem usada (por exemplo, tem muito vocabulário ou não? Tem muitos classificadores? Usa muitas expressões faciais ou espaço simétrico?)

2.4. SUGESTÕES PARA ANÁLISE DA FORMA DE UM TEXTO LITERÁRIO EM LIBRAS

A respeito da forma, existe um sistema para a análise da literatura em qualquer língua de sinais criado pelo grupo ECHO, coordenado por Onno Crasborn, na Holanda (publicado por Nonhebel, Crasborn e van der Kooij, 2003). O grupo sugere que podemos incluir os seguintes elementos linguísticos em uma análise e para cada sinal ou trecho de sinais podemos marcar assim:

1. A glosa do sinal

Glosa é uma tradução básica de cada sinal usando palavras em língua portuguesa (no caso do Brasil). O registro em forma escrita não precisa ser uma tradução em português e podemos, também, fazer uma transcrição em SignWriting - mas o português facilita a busca feita no computador. Usamos *versalete* para glosar (letras maiúsculas do tamanho de minúsculas). Assim, por exemplo, os sinais que correspondem aos referentes “pássaro” e “olhar” são grafados como PÁSSARO e OLHAR. Esse recurso ajuda na análise quando se juntam elementos com um sinal que equivale ao sinal no vídeo. Podem-se anotar diversos elementos da forma pela glosa:

- Quando há soletração (às vezes com o símbolo # na frente da glosa)
- Apontando com o dedo indicador (às vezes marcado como “In.” ou “Ix.”)
- Se faz um sinal com uma mão só quando deve haver duas mãos ou, ao contrário, com duas mãos quando deve haver uma mão

- Se o sinal é um classificador, por exemplo, CL-PÁSSAROS-SE-ENTRE-OLHAM. Veremos, nesse exemplo, que, onde um sinal precisa mais de uma palavra para ser traduzido, juntamos as palavras com traços ou hifens (isso é muito comum nos sinais com classificadores e incorporação)
- Se o sinal fica parado por muito tempo
- Se o sinal é mais um gesto (por exemplo, encolher os ombros em vez de usar o sinal NÃO-SEI)

Podemos ter uma glosa para a mão dominante (normalmente a mão direita) e uma para a mão não dominante (geralmente a mão esquerda).

2. Repetições do sinal

O sinal pode ser repetido três ou até quatro vezes. Não precisamos escrever a glosa quatro vezes, mas apenas anotar que foi repetido quatro vezes. Por exemplo: BATA-AS-ASAS x4.

3. Direção de movimento de locação do sinal

Marcamos isso apenas se o lugar não for esperado. A maioria dos sinais do vocabulário da Libras especifica o local do sinal, especialmente os sinais que têm contato com o corpo. Mas, às vezes, os sinais do vocabulário estão colocados em novos lugares, então devemos marcar onde foi feito o novo sinal. Normalmente, no entanto, precisamos marcar as locações dos sinais que são classificadores ou que apontam com o dedo indicador, porque os sinais que indicam lugares e os classificadores não têm um lugar específico. Os artistas de Libras irão colocar esses sinais em diversas áreas do espaço de sinalização e nossa análise pode mostrar onde estão.

Para a mão direita:

d-90 = significa que a mão está ao lado direito, a 90° do eixo central do espaço (bem no limite da extensão do braço para o lado direito do corpo)

d = significa que a mão está ao lado direito, 45° do eixo central do espaço (que é o local confortável para localizar um sinal “à direita”)

(“e-90” e “e” são iguais para o lado esquerdo)

Normalmente, o espaço neutro de sinalizar está na frente da pessoa, a uma altura média entre a cintura e o peito. Se não está lá, podemos colocar:

F = mais em frente do que o normal

P = mais perto do corpo do que o normal

C = mais acima do que o normal

B = mais abaixo do que o normal

4. Movimento da cabeça

Podemos marcar:

Acenar, sacudir, inclinar (e quantas vezes ocorrem – por exemplo: acenar x3).

5. Posição das sobrancelhas

Levantadas, franzidas.

6. Abertura dos olhos

Piscando, bem abertos, franzidos, fechados.

7. Direção de olhar

Igual à posição das mãos (por exemplo “d” ou “d-90”). Também observar as mãos.

8. Movimentos da boca

O movimento da boca vem da língua portuguesa ou não? Segue o movimento das mãos? Mostra emoção ou ação da boca numa incorporação?

9. Papel do ator

O ator é narrador ou personagem? Podemos anotar cada papel e cada mudança de papel.

10. Observações e anotações

11. Tradução

Além desses aspectos, podemos marcar simetria, velocidade, contato entre as mãos, pausas, rimas, o que quisermos. Porém, é importante lembrarmos que vale a pena anotar em detalhes apenas os elementos que vamos usar na nossa análise. Se tivermos interesse pelo uso da boca, não precisa fazer descrição detalhada do uso de espaço, mas, se tivermos interesse nos sinais classificadores ou no uso do espaço, também, poderemos anotar ambos, os olhos e a boca.

No passo a passo para preparar uma análise, conforme Nonhebel, Crasborn e van der Kooij, sugerimos o uso do software ELAN, que permite uma análise escrita junto ao vídeo da história ou do poema. Não é nossa intenção descrever como funciona o ELAN, mas quem tiver interesse em usá-lo para fazer uma análise do texto literário pode encontrar mais informações no site do ELAN [aqui](#) e no *Manual de Transcrição do Corpus de Libras*.



ELAN



Manual de Transcrição
do Corpus de Libras.



2.5. RESUMO

Nesse capítulo, fizemos uma introdução aos passos para análise de literatura em Libras. Embora os objetivos de cada análise sejam diferentes, seguimos sempre os passos de **observar**, **descrever** e **explicar**. Independentemente de o nosso interesse estar mais centrado no conteúdo das obras, na estrutura delas ou na linguagem produzida, é recomendado considerar o contexto sociocultural da produção antes de começar a fazer a análise. As dicas do grupo holandês ECHO ajudam a quem quiser analisar os traços linguísticos das produções literárias, como faremos na maior parte deste livro.



2.6. Atividade

Escolha um trecho de uma obra de literatura em Libras (por exemplo: *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado, ou outra que você quiser). Siga os passos sugeridos por Nonhebel, Crasborn e van der Kooij para fazer a análise dos sinais.

- Os passos ajudaram você a realmente observar a obra?
- Quais as dificuldades que você enfrentou?
- Você pensou como esses passos podem ajudar você na sua análise de uma obra de literatura em Libras?



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

3. COMO VEMOS ESSE ESPAÇO LITERÁRIO?



3.1. OBJETIVO

Já falamos de literatura em geral e neste capítulo pensamos sobre as características e os tipos específicos (ou categorias) de literatura da comunidade surda que vamos estudar. Há vários termos, em português e em Libras, além de alguns conceitos parecidos que precisamos investigar, principalmente “literatura surda”, mas também “literatura em língua de sinais”, “literatura em Libras”, “literatura sinalizada” e “literatura visual”. Lembramos que não é fácil definir as categorias concretamente porque não existe uma simples definição satisfatória, mas podemos delinear as áreas de interesse para nossa discussão.

Podemos dizer, de forma breve, que a literatura surda é da comunidade surda e das pessoas surdas, já a literatura em língua de sinais é produzida na língua das pessoas surdas, lembrando que a literatura surda nem sempre está produzida em língua de sinais. Já a literatura em Libras é feita na língua de sinais dos surdos brasileiros.

A partir da perspectiva dos autores ou produtores da literatura, dos assuntos tratados nas produções e do público esperado, podemos pensar nos autores surdos e nos públicos surdos que são fundamentais para literatura surda. Não existe literatura em Libras sem a comunidade surda.



Neste capítulo, para esclarecer esses conceitos, falaremos de alguns vídeos, que você pode assistir agora:

- *O Curupira*, de Fábio de Sá.
- *O Negrinho do Pastoreio*, de Roger Prestes.
- *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt.
- *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira.



O Curupira



O Negrinho do Pastoreio



Golf Ball

3.2. LITERATURA SURDA

Digamos que existe **literatura surda**, caracterizada por pelo menos um de quatro critérios. Todavia, é importante destacar que qualquer produção de literatura surda não tem a obrigação de satisfazer todos esses quatro critérios simultaneamente.

*A Pedra Rolante*

Literatura surda é uma literatura **feita por surdos**, geralmente membros da comunidade surda, semelhante ao conceito de “literatura negra”, que é escrita principalmente pelos autores negros. Pode ser criada e apresentada por surdos ou elaborada originalmente por não surdos, mas adaptada e apresentada por pessoas surdas.

Tem objetivo principal de **atingir um público surdo**. Os ouvintes também podem apreciar essa literatura, por exemplo os pais de crianças surdas ou professores que trabalham com alunos surdos, semelhante à literatura infantojuvenil, que espera ter como leitores crianças e jovens, sabendo, porém, que os adultos podem ser os seus leitores também. A maior parte da literatura surda em que o destinatário imaginado é o público surdo é criada por surdos, mas não é preciso ser assim. Autores ouvintes, ou autores surdos e ouvintes em parceria, também criam literatura surda destinada aos surdos e que trata da experiência ou do conhecimento dos surdos.

Nesse sentido, é sobre **assuntos que tratam da experiência de ser surdo** e muitas vezes do conhecimento da cultura surda, semelhante à literatura feminina que trata da experiência de mulheres, que se faz a literatura surda. Existem muitos exemplos de literatura surda com a temática do “sujeito surdo”. Um autor surdo pode escrever sobre a experiência surda para atingir um público ouvinte. Por outro lado, alguns livros infantis têm autores ouvintes, mas desde que fale de uma pessoa surda e esteja destinado ao público surdo, digamos que é um tipo de literatura surda.

Existe literatura surda na língua da sociedade ouvinte ou na língua de sinais; no Brasil, isso significa dizer que pode ser em português ou em Libras. Nessa categorização de “literatura surda”, focamos nas pessoas e não no conteúdo, então a língua em que é produzida não se destaca. Há vários livros escritos por surdos em português, muitos deles falando da experiência das pessoas surdas. Livros autobiográficos descrevem a experiência de ser surdo para explicar para os leitores (surdos ou não) quais os desafios, os sofrimentos, os esforços, os prazeres e as felicidades de ser surdo. A pesquisa de Müller e Karnopp (2015) apresenta um levantamento de alguns livros de autobiografia, romances, contos e poemas escritos na língua portuguesa por autores surdos, sobre as experiências de ser surdo, e destinados ao público surdo ou ouvinte. Outro gênero de literatura surda escrita em português é o infantil, destinado às crianças surdas que também fala das experiências de personagens surdos.

Há muitos exemplos de literatura surda criada e apresentada nas línguas de sinais, que seguem as características: 1) **ser feita por surdos**; 2) **tratar da experiência de ser surdo e do conhecimento da cultura surda**; 3) ter o objetivo de **atingir um público surdo** e de 4) ser apresentada **em Libras**. E esse quarto critério, literatura surda **produzida em Libras**, é o foco de nossos estudos neste livro.

3.2.1. Literatura surda em Libras

Literatura em qualquer língua de sinais é criada em uma língua de modalidade gestual-visual-espacial. “Literatura em língua de sinais” traz uma perspectiva diferente para essa forma de “literatura surda”, em que o foco está na **língua**. O conceito de “língua de sinais” inclui todas as línguas de sinais mundiais em comparação ao conceito de “língua oral”, que engloba todas as línguas de modalidade oral-auditiva, portanto as línguas orais. Essa literatura é caracterizada por ser produzida em uma língua de sinais, como literatura em ASL (americana), literatura em BSL (britânica), em DGS (alemã) e em Libras (brasileira). Literatura em Libras, então, é um tipo de literatura em língua de sinais, que faz parte da literatura surda brasileira.

Nessa perspectiva, não se destaca tanto a **origem da literatura**. Esta pode ser de origem surda, criada e apresentada por um autor surdo. Mas algumas produções de literatura em Libras são traduções ou reapresentações da literatura brasileira (fora da comunidade surda), e, assim, de origem não surda. A tradução pode ser mais ou menos fiel ao texto original; as mais fiéis acontecem frequentemente na criação de textos bilíngues educacionais com objetivo de proporcionar acesso à literatura de uma língua oral, muitas vezes para o ensino, como, por exemplo, uma tradução de português para Libras da história de *Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, ou de *O Alienista*, de Machado de Assis. Nas adaptações apresentadas em Libras, a obra original passa por alguns ajustes para mostrar a perspectiva dos surdos, podendo, por exemplo, incluir alguma personagem surda que não se encontrava na forma do original.

Algumas adaptações soam mais como um reconto, como o conto de fadas *Cinderela Surda*, e não precisam seguir um texto escrito, mas são baseadas nas histórias originais dos ouvintes. A história de Cinderela é mundial, já as histórias do *Curupira* ou do *Negrinho do Pastoreio* pertencem à literatura folclórica brasileira, com origem na sociedade dos ouvintes brasileiros, mas que foram contadas em Libras. Observamos, também, que a origem da literatura em língua de sinais não precisa ser necessariamente de textos escritos. Há muitos exemplos de traduções de filmes, peças de teatro, desenhos animados e cartuns.

Apesar de não ser de origem surda e de não tratar do assunto específico das vidas dos surdos, muitas vezes, essa literatura em Libras traduzida ou adaptada é apresentada por surdos, destinada a surdos, na língua gestual-visual-espacial dos surdos e faz parte da literatura surda. Há traduções feitas por ouvintes incluídas na literatura surda porque o que importa dentro dessa perspectiva é a língua de apresentação e o público-alvo.



Pequeno Príncipe



O Alienista

3.2.2. Modalidade de literatura em Libras: sinalizada e escrita

Assim como a língua portuguesa pode ser falada e escrita, também a **Libras existe em duas modalidades**, sinalizada e escrita, embora a Libras escrita ainda não seja muito comum.

A literatura surda em língua de sinais se realiza, normalmente, na modalidade sinalizada e muitos elementos dessa forma de arte são fundamentados no fato daquela ser uma literatura visual “de performance” e “do corpo”, que existe apenas quando uma pessoa a apresenta. Assim, é quase impossível separar o corpo do artista do texto da narrativa ou do poema. Nas literaturas escritas, tais como a brasileira, escrita em português, estamos acostumados à ideia de que o texto pode ser separado do autor e quando o lemos recebemos pouca informação sobre o aspecto da pessoa que o escreveu. Já, na literatura sinalizada em Libras, podemos ver o artista como ator e vemos os poemas, as narrativas ou as piadas pelo meio visual através do seu corpo.

Entretanto, a literatura surda em língua de sinais não se desenvolve somente na modalidade sinalizada. Existem alguns exemplos de literatura em **Libras escrita**, especialmente, e atualmente, em SignWriting. Esse sistema já foi usado para as histórias infantojuvenis traduzidas ou adaptadas por razões didáticas (MARQUEZI, 2019). O livro *Cinderela Surda* (SILVEIRA; KARNOPP; ROSA, 2003) é um exemplo, bilíngue, escrito em português e Libras.

Outros livros escritos em SignWriting são textos originais em Libras, como as lendas indígenas *Onze histórias e um segredo - Desvendando as lendas Amazônicas*, de Taísa Sales (2016). Também há poemas em Libras, criados como literatura surda e escritos em SignWriting, como os poemas dos artistas Maurício Barreto e Kácio Evangelista. O poema abaixo, *Comunidade*, de Evangelista (2018) mostra as possibilidades da literatura em Libras escrita. Podemos ver que os sinais escritos SURDO, OUVINTE e SINAIS são organizados para criar uma imagem língua (Figura 1).

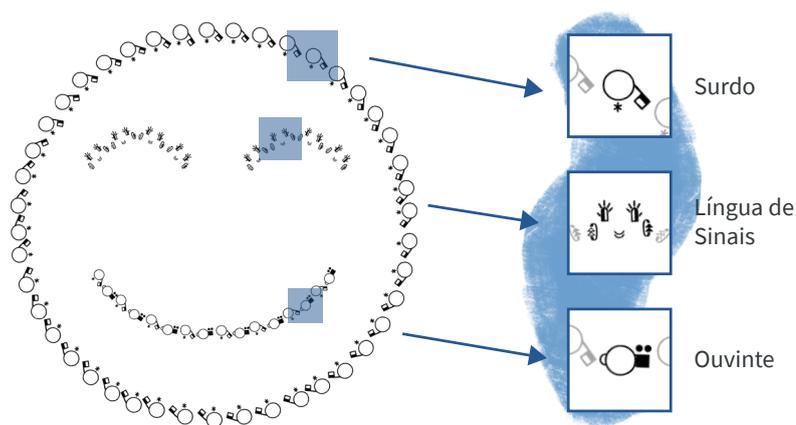


Figura 1: *Comunidade*, de Evangelista (2018) Fonte: Evangelista (2018)

3.2.3. Literatura Visual?

Até esse ponto, falamos de literatura produzida numa língua, em Libras ou em português. A literatura visual é uma categoria de literatura que dá prioridade às imagens visuais, especialmente às produções não verbais. Assim, os teatros sem palavras e a mímica, os livros de imagem, os gibis e as histórias em quadrinhos fazem parte também da literatura visual. Muitas dessas formas de literatura visual produzidas por pessoas ouvintes são acessíveis à comunidade surda por não usarem uma língua baseada no som, apesar de não serem literatura surda (porque não satisfazem nenhum dos nossos quatro critérios de literatura surda). Também, há literatura visual não verbal que não utiliza a Libras (por exemplo mímicas e histórias em quadrinhos), mas que faz parte da literatura surda pelo fato de ser feita por surdos, por abordar assuntos que destacam as experiências dos surdos e destinada ao público surdo.

Porém, lembramos que a **literatura em Libras é verbal**, embora as línguas de sinais sejam gestuais-visuais-espaciais e a literatura surda tenha o objetivo de criar imagens claras para o público.

Existe um *continuum* de linguagem com a intenção de criar imagens visuais em forma de gestos. Os gestos vão além de uma língua de sinais para criar literatura visual sinalizada, que não é a língua, mas derivada da estrutura visual desta; essa é uma técnica chamada **Vernáculo Visual** ou **VV**. Falaremos mais a respeito nos capítulos 7 e 10, mas precisamos ainda de muito mais pesquisa sobre essa arte para entender o seu lugar na literatura surda. *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt, um alemão surdo, é um bom exemplo de VV. Esse é um conto sobre uma bola de golfe, que apresenta imagens fortemente visuais, sem qualquer vocabulário de nenhuma língua de sinais, mas que utiliza gramaticalmente o aspecto viso-espacial das línguas de sinais. No Brasil, *Tinder*, por Anna Luiza Maciel, é outro exemplo que recorre à técnica.



Tinder

3.3. DIVERSAS PERSPECTIVAS SOBRE A CATEGORIZAÇÃO DE LITERATURA

Vimos que há diversos elementos que fazem parte da categorização da literatura surda. É assim em qualquer tipo de literatura. Algumas definições de tipos de literatura falam do material produzido durante um determinado período (por exemplo: “literatura do século XIX”), outras destacam literatura destinada a um grupo em particular (como a “literatura infantil”) ou produzida por autores de um país ou de um grupo particular (“literatura francesa” ou “literatura negra”). Um conjunto de literatura pode ser aquilo que foi produzido sobre um determinado tópico (“literatura de viagens” ou “literatura policial”) e outra divisão possível é literatura escrita ou literatura oral. Atualmente, a palavra “literatura” passou a incluir mais do que a palavra escrita e pode significar uma forma especial

de se trabalhar criativamente com a língua em qualquer modalidade. Existem outras categorias, mas essas servem para mostrar que podemos ver a literatura surda a partir de diversas perspectivas.

Como categorizar o livro *O Quinze*, de Rachel de Queiroz? É **literatura brasileira** (pensando no **país de origem** da autora, no contexto da história e na nacionalidade dos leitores esperados)? É **um romance** (por seu **gênero literário**)? É literatura escrita em **português** (acessível por leitores em Portugal, Angola ou Moçambique além do Brasil, por exemplo)? É **literatura feminina** (por ser **escrita por uma mulher** e pelo fato de o assunto ter características mais direcionadas às **leitoras femininas**)? É **literatura modernista**, do século XX (o livro foi escrito em 1930)? (Figura 2 mostra um resumo).

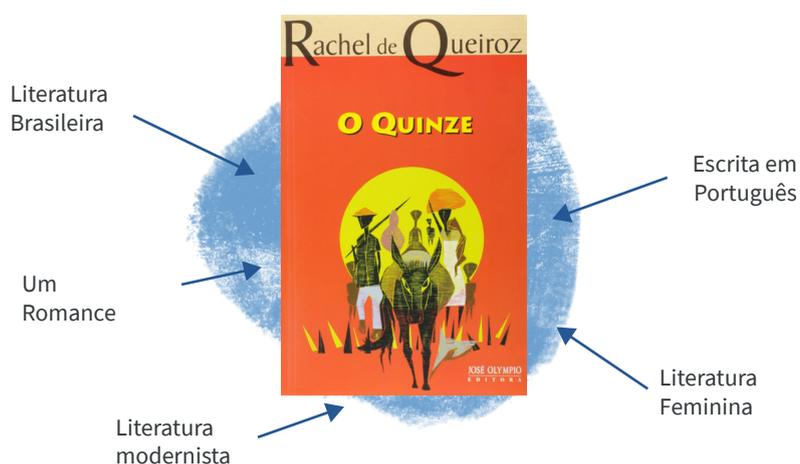


Figura 2: Como categorizar o livro *O Quinze*, de Rachel de Queiroz?

Assim, vimos que um livro se encontra dentro de muitas categorias, todas entrelaçadas. Do mesmo modo, podemos ver que há diversas formas de se categorizar a literatura da comunidade surda. Podemos olhar para essa literatura de várias maneiras, dependendo do foco, observando seus produtores, seu público, o assunto, sua língua e se é sinalizada ou escrita. Vale destacar que, as produções de literatura surda não necessitam cumprir todos os critérios já destacados nesse capítulo: 1) **ser feita por surdos**; 2) **tratar da experiência de ser surdo e do conhecimento da cultura surda**; 3) ter o objetivo de **atingir um público surdo** e 4) ser apresentada **em Libras**.

O poema *Lei de Libras*, de Anna Luiza Maciel e Sara Theisen Amorim, contempla esses quatro critérios: foi criado e apresentado por autores surdos, fala de um assunto da comunidade surda (o prazer de usar Libras), é destinado principalmente ao público surdo e foi apresentado em Libras. Porém, muitas produções cumprem apenas três ou até dois critérios e mesmo assim fazem parte da literatura surda.

A narrativa *O Negrinho do Pastoreio*, de Roger Prestes, foi apresentada em Libras por um autor surdo e é destinada principalmente ao público surdo, mas tem origem não surda e não fala da experiência dos surdos.

O Livro *A Verdadeira Beleza*, de Vanessa Lima Vidal, foi escrito por uma autora surda e fala da experiência de uma pessoa surda. Não está apresentado em Libras, mas em português, e o público esperado é tanto de ouvintes quanto de surdos.

A história *A Rainha das Abelhas*, contada por Mariá de Rezende Araújo, foi apresentada por uma tradutora ouvinte e tem origem não surda (por ser um conto de fadas dos irmãos Grimm), então não fala da experiência dos surdos. Porém, está contada em Libras e é destinada ao público surdo.

A narrativa *Golf Ball*, por Stefan Goldschmidt, é feita por um ator surdo e destinada (principalmente) aos surdos, porém não fala da experiência surda e não usa Libras, porque usa a técnica VV, que está na fronteira da comunicação verbal-não verbal.

A seguinte tabela mostra essas possibilidades em resumo

	Por surdo	Assunto surdo	Destinado aos surdos	Em Libras
Lei de Libras	x	x	x	x
O Negrinho do Pastoreio	x		x	x
A Verdadeira Beleza	x	x	x e ouvintes?	
A Rainha das Abelhas			x	x
Golf Ball	x		x e ouvintes?	

Com essas ideias em mente, entendemos que a literatura surda pode ser estudada de diversas abordagens e que a literatura em Libras faz parte fundamental de tudo.



3.4. Atividade

Assista novamente aos vídeos:

- *As Borboletas*, de Vinicius de Moraes, traduzido por Wilson Santos.
- *As Brasileiras*, de Klícia Campos e Anna Luiza Maciel.



As Borboletas



As Brasileiras

- *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado.
- *Leoa Guerreira*, de Vanessa Vidal.
- *Hino Nacional Brasileiro*, de Bruno Ramos.
- *O Negrinho do Pastoreio*, de Roger Prestes.
- *Unexpected moment* (“Momento inesperado”), de Amina Ouahid e Jamila Ouahid.



Como Veio Alimentação



Leoa Guerreira



O Hino Nacional Brasileiro



O Negrinho do Pastoreio



Unexpected moment
 (“Momento inesperado”)

Para cada um, decida:

- É literatura surda?
- É literatura em língua de sinais?
- É literatura em Libras?
- É literatura sinalizada?
- É literatura em VV?



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em libras

4. COMO CRIAMOS O “VISUAL” NAS LÍNGUAS DE SINAIS



4.1. OBJETIVO

Neste capítulo pensamos sobre como o artista surdo pode usar todos os recursos estéticos da língua para apresentar imagens visuais e para gerar emoções por meio da visão. Um dos principais objetivos da literatura em Libras é criar imagens fortemente visuais. Muitos sinais da língua são icônicos, indicando que há uma relação visual entre a forma do sinal e o objeto ao qual se refere. Mas o objetivo desses sinais é simplesmente comunicar ou dizer alguma coisa e não há uma **intenção ilustrativa** quando são utilizados (CUXAC; SALLANDRE, 2008). Por outro lado, existem sinais que são diretamente icônicos e as pessoas os criam especialmente com essa intenção ilustrativa (veja também CAMPELLO, 2007). É como o artista atinge a intenção ilustrativa que é o foco deste capítulo.



Antes de ler mais sobre o assunto, vamos assistir a alguns exemplos de literatura em Libras. Como sempre, vale a pena assistir a cada vídeo pelo menos duas vezes. Os poemas geram efeitos visuais agradáveis por meio das imagens visuais criadas na apresentação dos sinais, mas usam diferentes recursos para isso.

- *Lei de Libras*, de Anna Luiza Maciel e Sara Theisen Amorim.
- *O Modelo do Professor Surdo*, de Wilson Santos Silva.
- *Saci*, de Fernanda Machado, baseado no poema original do poeta britânico Paul Scott *Tree* (Árvore).



Lei de Libras



O Modelo do Professor Surdo



Saci



Tree

4.2. INTENÇÃO ILUSTRATIVA: CONTAR, MOSTRAR OU SE TORNAR?

Há três principais opções, no que se refere à intenção, ao se comunicar em Libras:

Contar – falar sobre as coisas por meio de vocabulário (como vimos no poema *Lei de Libras*).

Mostrar – mostrar a forma e o movimento das coisas com classificadores (por exemplo, no poema *Saci*).

Se tornar – mostrar a forma e o comportamento das coisas através da incorporação (como vimos em *O Modelo do Professor Surdo*).

Diante disso, ao estudar a estética da linguagem literária em Libras, precisamos pensar sobre o uso dessas três ações.

Todas as línguas têm elementos icônicos, mesmo as línguas faladas, na modalidade oral e na sua escrita. Gestos, frequentemente, acompanham a fala, mas as pessoas geralmente acham que os gestos são uma maneira inferior de comunicar e que eles apenas dão suporte à mensagem falada. As pessoas que acreditam que as línguas de sinais são “apenas gestos” interpretam erroneamente tanto a natureza das línguas de sinais quanto a natureza dos gestos. Precisamos enfatizar que, apesar de a Libras ser uma língua de base visual, ela é uma língua “real”.

Todas as línguas têm maneiras de identificar referentes. O referente é a coisa da qual se fala. Um objeto (por exemplo, a lua), uma ação (por exemplo, sentar-se), uma qualidade (por exemplo, vermelho, redondo ou novo) ou uma relação (por exemplo, no espaço, como em cima ou atrás ou, ainda, no tempo como antes ou depois), todos são referentes. Outros são emoções (como orgulho, alegria ou raiva) ou ideias abstratas (como importância, economia ou herança). Cada língua tem seu próprio jeito de categorizar e expressar esses referentes.

A comunicação baseada na visão usa a experiência visual e as características visuais dos referentes sempre que possível, enquanto a comunicação baseada no som usa qualquer som relacionado aos referentes. A maioria das pessoas, surdas ou ouvintes, pode ver as coisas no mundo. Os referentes têm forma, tamanho e outras qualidades, bem como uma localização no espaço em que podem se movimentar. Os referentes são todos visíveis, mas poucos deles produzem som. As línguas de sinais são baseadas no raciocínio visual em todos os níveis porque são produzidas por um meio visual. Seria estranho (e não faria sentido) se os sinais visuais *não* apresentassem as relações visuais entre o sinal e o referente. A ideia de que deve haver uma relação arbitrária entre palavras e seus referentes vem das línguas orais, que são baseadas no som. Isso não ocorre nas línguas de sinais porque existe algum problema com elas, mas sim porque as línguas orais têm menos opções para usar os sons de seus referentes do que as línguas de sinais têm para usar a visão.

Sarah Taub (2012, p. 400) observou que a “[i]conicidade motiva, mas não determina a forma dos sinais icônicos”. Podemos ver isso nas variações regionais de sinais para os mesmos referentes em Libras. Os diferentes sinais para referir à cor branca são todos icônicos, de alguma forma, mas têm formas diferentes dependendo da imagem que é escolhida para representar o sinal.

Para a literatura em Libras isso é importante, pois é a característica essencial básica da sinalização estética. Isso dá aos sinalizantes criativos a oportunidade de escolher qual a representação icônica a ser usada para determinado referente. Se houvesse apenas um jeito de produzir um sinal visual para cada referente, a literatura de língua de sinais criativa não existiria assim como a conhecemos.

4.3. SEM INTENÇÃO DE ILUSTRAR: SINAIS DO VOCABULÁRIO LEXICAL E CONVENCIONAL

Alguns sinais são criados, principalmente, para contar ou nomear o referente, ao invés de mostrar, e os sinalizantes talvez nem percebam a sua forma visual. Apesar de a maioria dos sinais em Libras serem até certo ponto icônicos¹¹, os sinalizantes não usam cada sinal com a intenção de produzir uma imagem visual. Muitos sinais que fazem parte do vocabulário da Libras são, de certa forma, icônicos, mas a motivação visual por trás dos sinais tem diminuído ao longo do tempo. O pesquisador francês Christian Cuxac (2000) chama isso de “iconicidade degenerada”. Hoje, os sinalizantes não têm necessariamente a intenção específica de ilustrar quando usam esses sinais, mas apenas de identificar sobre o que estão falando.

A forma desses sinais escolhe uma característica visual única do referente para tornar o sinal útil para aludir a referentes genéricos usando a linguagem visual, mas nem o sinalizante nem a pessoa com quem ele fala estão particularmente cientes das imagens visuais fortes. Por exemplo, o sinal em Libras CACHORRO é baseado no focinho arredondado de um cachorro estereotipado e genérico, mesmo que exista muito mais num cachorro do que o seu focinho e que este possa ter formas diferentes. É por isso que os linguistas entendem que os sinais, no vocabulário da língua de sinais, têm um significado geral e são usados para identificar referentes. Mas esses sinais não mostram coisas especificamente visuais, sendo assim, podemos dizer que eles, os sinais de vocabulário estabelecidos, não têm intenção ilustrativa deliberada (TAUB, 2001).

Se observarmos os sinais usados em *Lei de Libras*, veremos que a maioria deles é de sinais de vocabulário, como é o caso de LIBRAS, LEI, ADQUIRIR, PRODUÇÃO, SINALIZAR, COMUNICAR, EXPRESSÃO-FACIAL, VALORIZAR, POESIA, HUMOR, TEATRO, VERNÁCULO-VISUAL, É, SEMPRE, NÓS. Um estrangeiro que não conheça a Libras não será capaz de adivinhar a maioria desses sinais, mesmo que os usuários de Libras sintam que são icônicos. Isso ocorre porque a iconicidade é reduzida e não há intenção de ilustrar. O prazer estético que sentimos ao ver esses sinais no poema não se deve aos sinais em si, mas em como eles são apresentados em um dueto, com os dois sinalizantes ajustando o tempo de seus sinais, fazendo-os simultaneamente e juntos construindo as imagens visuais com seus sinais.

¹¹. Uma exceção importante é o grupo de sinais com base no alfabeto manual.

No entanto, alguns sinais em *Lei de Libras* são de tipos diferentes e eles são criados para o contexto do poema para serem deliberadamente visuais. Agora vamos falar sobre esses outros tipos de sinais que são usados com **intenção deliberadamente ilustrativa**.

4.4. INTENÇÃO DE ILUSTRAR

Os sinalizantes usam certos sinais para mostrar algo visualmente e assim eles “dizem ao mostrar” ou “mostram enquanto contam”. Isso é importante para nossa discussão sobre a literatura em Libras e a estética da sinalização. Os sinais que têm a intenção de ilustrar têm sido chamados por Cuxac de **estruturas altamente icônicas**. As estruturas altamente icônicas ocorrem em muitos tipos de discursos e são especialmente importantes para a literatura porque o foco da sinalização estética geralmente é criar imagens visuais.

Às vezes, os artistas de Libras partem de um sinal de vocabulário com iconicidade degenerada ou reduzida para torná-lo novamente icônico e possivelmente fazer com que ele fique tão visual quanto era originalmente. Dessa forma, os artistas alertam as pessoas sobre o imaginário que está por trás do sinal (CUXAC; SALLANDRE, 2008; CAMPELLO, 2007).

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.

4.5. TRANSFERÊNCIA DE PESSOA - INCORPORAÇÃO

Na **transferência de pessoa**, o referente foi transferido para o sinalizante de forma que o público entende que o sinalizante é a pessoa, o personagem ou o referente. As mãos do sinalizante são entendidas como as mãos do referente, os olhos do sinalizante significam os olhos do referente e assim por diante. Se as mãos atuam como se estivessem manipulando um objeto como, por exemplo, carregando e depois abaixando uma maleta, pode-se entender que o personagem que atua como o referente é quem está manipulando a maleta. Isso vale também para elementos não manuais. Então, se o sinalizante olha para cima, entendemos que o personagem está olhando para cima. Quando os sinalizantes criam esse tipo de imagem visual, elas são apresentadas especialmente no plano vertical, como em uma tela de cinema, e o sinalizante está em seu centro.

Quando vemos o poema *O Modelo do Professor Surdo*, de Wilson Santos Silva, observamos que o efeito visual se dá através do uso de incorporação, ou transferência de pessoa. A mão fechada de Wilson

representa a mão fechada de um professor segurando a sua maleta, mas ele não sinaliza PROFESSOR nem MALETA.

Sabemos que se trata de um professor apenas por causa do título e porque o nosso conhecimento de mundo nos diz que é um professor movendo algo naquela direção e que, provavelmente, está segurando uma maleta. A mão aberta do sinalizante faz um movimento carinhoso que interpretamos, a partir de nosso conhecimento sobre a cultura brasileira, como sendo a mão de um professor acariciando a cabeça dos seus alunos¹², ainda que ele não sinalize ALUNOS. Seu rosto mostra uma expressão de preocupação quando seus olhos miram os alunos, mas ele não sinaliza PREOCUPADO. Seu corpo e sua cabeça se movem de forma que parecem pertencer a alguém mais baixo do que o professor e a expressão facial é a de falta de entendimento, quando as mãos se movem aleatoriamente para que o público entenda que o poeta muda de papel nesse momento e se torna o estudante que não sabe a língua de sinais. O poeta não nos revela isso usando o vocabulário de sinais, mas ele *mostra* isso. Quando o professor se lembra da sua própria infância e do seu deleite com a compreensão da Libras, ele não usa sinais como LEMBRAR, EU, APRENDER, ENTENDER, mas se mostra lembrando e depois mostra uma versão mais jovem de si mesmo enquanto essas coisas acontecem. Ao longo do poema, o poeta nunca *identifica* nada, apenas *mostra*, através de ações de outros. De certa forma, o sinalizante se torna um ator representando as partes de outros personagens, embora ele siga ainda as regras gramaticais e espaciais da Libras.

4.5.1. Transferências de forma

Sinais que mostram transferências de forma geralmente são descritos na pesquisa linguística como aqueles que utilizam **classificadores de entidades**. Descrevem o referente através de diferentes configurações de mãos que refletem a sua forma ou o seu tamanho geral, como por exemplo, ao se mostrarem planas, longas e finas, redondas, sólidas ou tendo pernas e outras partes que se projetam a partir de um ponto central. Cada língua de sinais tem seu próprio conjunto de configurações de mãos convencionais, embora todos sejam visualmente motivados. Por exemplo, a configuração de mão classificadora para uma bicicleta em movimento em Libras usa a configuração de mão “X” (dedo indicador curvado). Já em ASL, usa-se a configuração de mão de polegar “3” (como no sinal CAVALO em Libras, por exemplo) e em BSL se usa a configuração de mão plana “B”.

Estas configurações de mãos convencionais são posicionadas e se movem no espaço de sinalização de modo que refletem o espaço e o movimento do mundo real para mostrar onde está o referente e como ele se move. Por exemplo, se a bicicleta se move da esquerda

¹². *Devemos observar que isso faz parte da cultura brasileira, mas não acontece em outros países onde professores raramente tocam em seus alunos. Tal fato nos mostra que a poesia em Libras é verdadeiramente brasileira, bem como surda.*

para a direita no mundo real (ou, ao menos, no mundo real da história), o sinalizante move o classificador de entidades que representa a bicicleta da esquerda para a direita.

Quando os sinalizantes criam esse tipo de imagem visual, eles a apresentam num espaço em três dimensões, em frente ao corpo; e o sinalizante está situado atrás da imagem (ao invés de em seu centro, como ocorre na incorporação). O público pode sentir que a imagem está situada no plano horizontal, ao invés do vertical, como se fosse um palco plano no qual os personagens se movem e atuam (ao invés de uma tela de cinema vertical, como na incorporação). Ao invés de atuarem como atores, os sinalizantes são narradores contando e mostrando ao público onde estão as coisas, como ou onde elas se moveram. Eles também podem se juntar ao público para assistir à ação se desenrolar no palco que criaram.

Vimos, anteriormente, que em transferências de pessoa, ou seja, na incorporação, os articuladores do sinalizante são entendidos como articuladores do referente – a mão é a mão, a boca é a boca e assim por diante. Em transferências de formas, no entanto, entende-se que o articulador se refere à entidade. Um único dedo apontado para cima em Libras (e em muitas outras línguas de sinais) é entendido como algo que se *mostra* e, assim, *significa* uma pessoa de pé, provavelmente pronta para se mover (na transferência de pessoa, ou incorporação, o mesmo dedo apontando para cima significaria uma pessoa com um dedo apontando para cima).

O poema *Saci*, de Fernanda Machado, é baseado no poema *Tree* (Árvore), do poeta britânico Paul Scott. Nele a mão em forma de “O” faz círculos para mostrar o formato e o movimento do sol nascendo e se pondo. Sua mão se torna o sol. Ela não usa o sinal SOL ou SOL-NASCENTE. É esperado que o público entenda isso na medida em que o poema progride. A mão em forma de “Y” se move da direita para a esquerda. Essa mão se torna o Saci. Sabemos que no folclore brasileiro o Saci tem uma perna só, então o dedo indicador para cima, normalmente usado em Libras para identificar uma pessoa se movendo, não seria entendido como uma criatura que só tem uma perna. Por isso, a configuração de mão inovadora e criativa que usa o minguinho para “ficar sobre” corresponde melhor à forma do Saci. O Saci cava um buraco com sua perna para plantar a semente da árvore enquanto o minguinho se movimenta para tapar a terra. Depois, a mesma configuração de mão muda de orientação e vira um regador (usado pelo Saci, que vemos incorporado na atriz Fernanda). Antes, o minguinho era a perna e o polegar era a cabeça do Saci, mas agora o minguinho é o cano e o polegar é a alça do regador. Em seguida, o Saci (apresentado por meio de incorporação) dá uma baforada no cachimbo. A mesma configuração de mão se tornou o cachimbo - o polegar faz a piteira do cachimbo e o min-

guinho faz a cabeça deste. Fernanda nunca sinaliza SACI, REGADOR ou CACHIMBO, mas as suas mãos se tornam esses referentes.

O dedo indicador então passa a significar o broto de uma árvore - sua mão toda aberta e virada para baixo representa as raízes da árvore; o antebraço e a mão se tornam o tronco e os galhos de uma árvore madura quando a mão está virada para cima. Sendo assim, o movimento, a orientação e a localização da mão também têm significado, pois estes se somam à configuração de mão para mostrar como o referente se parece, onde está e como se move. As configurações de mãos são altamente criativas e fortemente visuais, criando uma história estética.

Ao longo do mesmo poema, também vemos a incorporação como pano de fundo. Os classificadores são a principal maneira de mostrar informação, enquanto a mão se torna todo o referente (por exemplo, o Saci ou a árvore) mas, além disso, o corpo de Fernanda, sua cabeça e seus olhos se tornam o corpo, a cabeça e os olhos do referente (do Saci e da árvore). Quando o Saci se encosta na árvore, a mão que representa o Saci se inclina para o lado e o corpo e a cabeça de Fernanda se inclinam na mesma direção com o mesmo tempo de movimento. Assim, ela está simultaneamente dizendo “este é o Saci se encostando na árvore” e “eu sou o Saci e estou me encostando na árvore”.

Esse uso de múltiplas perspectivas é comum na literatura de língua de sinais e é uma parte importante da sinalização visual. Nós vemos o uso desse recurso repetidamente no poema quando suas mãos se tornam o papagaio, a onça e o Saci velho e quando seu corpo incorpora os dois ao mesmo tempo. Às vezes o corpo incorpora um personagem assistindo o que outro personagem exibido com a mão está fazendo. O Saci (incorporado) olha para cima para ver o sol viajando pelo céu (articulado pelo classificador) e a árvore (incorporada), frequentemente, olha para outras criaturas que passam (articulados pelos classificadores).



4.6. RESUMO

Vimos que há muitas opções na Libras para criar imagens visuais na imaginação do público e algumas são apresentadas de forma mais visual que outras. Usamos três obras de literatura em Libras para ilustrar esses aspectos.

O poema *Lei de Libras* usa o vocabulário da Libras. Uma pessoa que não sabe Libras vai entender pouco sobre o conteúdo do poema. É um trabalho muito estético em sua maneira de apresentar o poema através de um dueto que gera um efeito visual agradável, mas cada sinal não cria uma “imagem no ar” (em inglês “Pictures in the air”, STEPHEN BALDWIN, 2009).

O poema *O Modelo do Professor Surdo* é feito totalmente por incorporação dos personagens. Não é mímica, mas sim uma forma literária de Libras mais conhecida como Vernáculo Visual (que vamos explorar mais profundamente no Capítulo 7) - mas o importante agora é entender que a língua estética cria imagens no próprio corpo.

O poema *Saci* usa apenas classificadores. Embora a poeta incorpore os personagens, todos os sinais manuais são classificadores. Os sinais apresentam uma imagem mental criada pelos sinais visuais estéticos. É como se ela estivesse criando imagens no espaço em frente ao seu corpo por meio dos sinais.

Anna Luiza e Sara, no poema *Lei de Libras*, dizem: “Nomeamos e identificamos essas ideias numa forma estética e visual”. Wilson, no poema *O Modelo do Professor Surdo*, diz: “Sou os personagens”. E Fernanda, no poema *Saci*, diz: “Aqui estão os personagens”.



4.7. Atividade

Assista novamente aos três poemas citados nesse capítulo.

Escolha:

- a)** Cinco sinais que “contam” ou “nomeiam” (isto é, que são sinais do vocabulário da Libras)
- b)** Cinco sinais que “mostram” (isto é, sinais em que a mão é o referente)
- c)** Cinco sinais em que o artista “se tornou o referente”

Se preferir, você pode usar outro poema ou conto para fazer a mesma atividade.



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em libras

5. LIBRAS ESTÉTICA



5.1. OBJETIVO

Neste capítulo, veremos alguns exemplos da linguagem literária em Libras e em outras línguas de sinais que criam um efeito estético para o público e que não têm correspondência fácil com o português ou com outras línguas escritas.



Trazemos muitos exemplos de obras literárias para esta discussão. Chegou a hora de conhecermos um pouco mais sobre a literatura em Libras (e em outras línguas de sinais). Você pode assistir aos vídeos agora e depois revê-los durante a sua leitura.

- *Árvore*, de André Luiz Conceição.
- *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira.
- *Bolinha de Ping-Pong*, de Rimar Segala.
- *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado.
- *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva.
- *Farol de Barra*, de Maurício Barreto.
- *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt.
- *Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega.
- *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima.
- *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos.
- *A Rainha das Abelhas*, de Mariá de Rezende Araújo.
- *Tinder*, de Anna Luiza Maciel.
- *Tree* (em português *Árvore*), de Paul Scott.

Com esses exemplos em mente, vamos destacar alguns elementos da literatura em Libras que surgem diretamente do fato de ela ser uma forma de arte de uma língua visual.

5.2. LINGUAGEM ESTÉTICA EM LIBRAS

A experiência corporal das pessoas surdas é, na maioria, de visão e de tato ao invés de som, e a linguagem estética da literatura destaca isso. Já falamos que a Libras artística e literária nos poemas,



Árvore



A Pedra Rolante



Bolinha de Ping-Pong



Como Veio Alimentação



Eu x Rato



Farol de Barra



Golf Ball

nas narrativas, no teatro e até nas piadas, centra-se na linguagem estética visual. A linguagem estética apela aos sentidos e por meio dela o artista surdo busca criar uma **experiência** para o seu público, em vez de apenas afirmar algo ou dar uma informação.

No capítulo anterior, vimos três principais opções para a criação de sinais visuais (vocabulário, incorporação e classificadores), mas há outros elementos da literatura em Libras que contribuem para gerar emoção no público. A Libras criativa é uma forma de arte linguística que compartilha elementos em forma de arte visual e arte visual em movimento. Frequentemente, a literatura vai além do vocabulário da Libras para criar algo muito mais visual. Às vezes, a literatura em Libras é mais parecida com a pintura, a dança, o filme e o cinema e tudo isso compõe um elemento estético (ROSE, 1992; CASTRO, 2012).

Na literatura, brincamos principalmente com a língua para criar efeitos estéticos. A teoria linguística lida com uma descrição de “unidades” delimitadas da língua, descrevendo os fonemas e morfemas, os sinais, os itens do vocabulário e a sintaxe das sentenças, mas a língua artística vai além dos limites dessas unidades fundamentais da Libras. As brincadeiras estéticas mesclam os sinais até que não existam mais “unidades”, quebram as regras fonológicas, geram morfemas esquisitos e criam novas experiências visuais e comunicativas fora dos padrões da Libras cotidiana. Os elementos na literatura sinalizada chamam atenção ao “visual” com movimento no espaço e por isso são diferentes dos elementos literários na literatura escrita, especialmente na literatura escrita das línguas orais. Pensaremos agora sobre alguns elementos estéticos em Libras.

5.2.1. Velocidade

Um parâmetro fundamental dos sinais é o movimento e em todo movimento há uma velocidade. No ritmo da língua, que é “normal” e sem intenção de ser estética, a velocidade do sinal não é destacada. O movimento de sinais do vocabulário se encaixa no ritmo normal de uso da língua. A velocidade dos sinais classificadores, quando não se tem intenção estética, representa a velocidade do referente. Se uma bicicleta anda lentamente, o movimento do sinal classificador será lento; se a velocidade da bicicleta aumentar, a velocidade do sinal classificador também aumenta. Isso acontece igualmente com sinais de incorporação. As ações que foram feitas em uma dada velocidade são recriadas dentro do corpo do sinalizante na mesma velocidade.

Esses ritmos e movimentos dos sinais são usados na literatura também, mas na linguagem estética podemos brincar com a velocidade para gerar emoções no público. Um recurso utilizado, e valorizado, nas narrativas é o da “câmera lenta”. Já sabemos que nos filmes esse efeito especial mostra eventos em uma velocidade



Jaguadarte



Leoa Guerreira



Meu Ser é Nordestino



A Rainha das Abelhas



Tinder



Tree

reduzida para que se veja melhor os detalhes da ação. Os artistas surdos podem recriar esse efeito e sinalizar com movimentos prolongados e lentos para aumentar as emoções no público com imagens mais fortes.

Assista agora ao vídeo da narrativa metafórica de Rimar Segala, *Bolinha de Ping-pong*. Nesse vídeo, Rimar descreve um jogo de pingue-pongue. O jogo começa lento e se torna mais rápido. De repente (aos 00:02:40), todos os movimentos diminuem a velocidade e entramos em “câmera lenta”, vendo as ações dos jogadores e da bola destacadas. Lembramos que sabemos que os movimentos dos referentes não diminuíram “na realidade”, mas apenas os movimentos dos sinais. As emoções ficam mais intensas por causa desse uso lento dos movimentos.

Não é apenas com sinais de incorporação que a velocidade muda, mas também com o movimento dos sinais classificadores. Na história de *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva, vemos o uso de câmera lenta quando o rato pula perto do rosto do rapaz. No exemplo, as incorporações do narrador e do rato têm movimentos lentos e o sinal classificador mostra o rato que pula.

Essa forma de linguagem estética é construída apenas nas línguas de sinais. Nas línguas orais se pode articular uma palavra mais lentamente, mas o efeito disso não é igual, porque meramente prolonga a palavra e não a imagem visual da ação. Numa forma escrita, podemos aumentar o espaço na página entre as palavras, mas isso também não gera as mesmas emoções nem os efeitos estéticos visuais.

5.2.2. Espaço e simetria

Sabemos que em Libras se pode colocar os sinais em diversos lugares para criar sentidos adicionais. No poema *Como Veio Alimentação*, Fernanda Machado usa o espaço de uma forma estética para criar sentidos adicionais.

Colocar dois sinais em lugares opostos do espaço pode gerar o sentido de que dois referentes se opõem. Nesse poema, as mãos são localizadas e movidas em lados contrários no espaço de sinalização, mostrando os mundos separados, o do trabalhador rural pobre (do lado direito) e o do rico habitante da cidade que não pensa sobre como surgiu a alimentação (à esquerda). A mão representando o trabalhador rural é sempre mais baixa e a mão representando o morador da cidade é sempre mais alta, como uma metáfora para as pessoas “inferiores” ou oprimidas e as que estão em posições “mais altas” da sociedade.

A simetria é outra maneira de criar efeitos de linguagem estética por meio da criação de uma sensação de equilíbrio. Vamos falar mais sobre a simetria no capítulo 15, mas, por enquanto, podemos

ver que muitos exemplos de poesia sinalizada usam as duas mãos ao mesmo tempo, muitas vezes com a mesma configuração de mão (MACHADO, 2013).

5.2.3. Mesmas configurações de mãos: estética e metafórica

Os primórdios da poesia em língua de sinais, em particular a desenvolvida nos EUA nos anos de 1960 e de 1970, utilizavam configurações de mãos repetitivas nos sinais para criar um sentido de “rima”. Esse método foi usado, de forma pioneira, por Dorothy Miles (descrito pelos pesquisadores americanos Klima e Bellugi, 1979) e por Clayton Valli (1993) na língua de sinais americana (ASL), possivelmente por ambos terem sido fortemente influenciados pela poesia na forma escrita que estudaram. Naquele tempo, muitos acreditavam que a rima (ou outras partes repetidas de palavras, que criam aliteração ou assonância) era fundamental para a poesia.

Esteticamente, a visualização repetida de uma mesma configuração de mão é muito agradável de se ver. O público pode apreciar a sagacidade da artista que cria sinais significativos ao usar repetidamente uma mesma forma. A história *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima, usa a mesma configuração de mão em forma de garra da leoa, seja o que for que sinalize, e é divertida e espirituosa por conta de tal recurso, que sempre nos lembra que ela é a leoa. Tudo é feito pela incorporação das leoa. Os sinais LUTAR, DESISTIR, NÃO, CANSA, FLORESTA, SOL, CALOR, LIMPA-O-SUOR-DA-TESTA, OLHAR-NA-DISTÂNCIA, TRABALHAR, DIFÍCIL, VAMOS, GRUPO têm a configuração de mão de pata em garras. Quando Vanessa sinaliza com patas, os sinais do vocabulário que já usam cinco dedos são fáceis de alterar. Por exemplo, a coroa de Miss que a leoa ganha já tem a configuração certa de cinco dedos curvados. Os sinais que normalmente fecham a mão se fecham um pouco para manter melhor a forma da pata. PROCURAR parece ser meio sinal normal e meio sinal das patas, porque dois dedos do sinal são esticados, mas os outros são em garras. O sinal OUVINTE não fecha completamente (como esperamos no sinal normal) e FELIZ dobra o dedo indicador, mas a configuração da mão não é igual à letra manual “F”. O sinal MISS é quase normal na primeira vez, depois se parece mais com garras.

Algumas configurações de mão são mais fáceis de serem repetidas por serem mais comuns em línguas de sinais e classificadores. Por exemplo, é menos desafiador repetir a configuração de mão aberta (porque muitos sinais a utilizam) do que usar as configurações “X”, utilizadas para poucos sinais.

Outros poemas podem usar uma configuração de mão repetida para ir além do meramente estético, a fim de acrescentar significação metafórica, como em *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos.

Esse poema repete a configuração “mão aberta” em sinais que se referem a aspectos positivos da vida nordestina, ao passo que a forma “mão aberta em garra” e mais tensa em sinais reflete a dificuldade com o calor e a seca da região, enquanto o punho cerrado repetido em sinais se refere à força e determinação dos habitantes da região.

5.2.4. Morfismo: mudando as configurações da mão

Os pesquisadores pioneiros da poesia em língua de sinais, Klima e Bellugi (1979), perceberam que a poesia em língua de sinais pode reduzir o movimento entre sinais através da fusão de um sinal no seguinte. Um sinal com uma configuração manual em um local pode tomar novo movimento ou nova locação e adquirir um novo sentido.

Assista ao poema *O Farol da Barra*, de Maurício Barreto. Nesse poema, a luz brilhante da graça de Deus é mostrada pela configuração de mão aberta virada de lado e movimentando-se em direção ao rosto do poeta. A mesma configuração de mão muda de orientação e o seu movimento passa a ser o de flutuar para baixo para se tornar o mar. Desse modo, os sinais GRAÇA-DIVINA ou LUZ-DIVINA-NO-ROSTO e MAR-EM-MOVIMENTO unem as duas ideias ao se metamorfosarem um no outro. A configuração de mão em “O”, representando a rocha no oceano, muda de orientação e começa a se erguer, tornando-se a lua crescente. Assim, embora nada ligue de maneira óbvia as ideias de rocha e lua, o poema fala do naufrágio que aconteceu durante a noite depois do barco bater na rocha, então os dois sinais estão conectados por suas formas visuais quando um se funde no outro. A transição fluida entre os sinais cria uma serenidade no poema que não poderia ser obtida se houvesse transições mais longas entre cada sinal (JESUS, 2019).

5.2.5. Mostrar humanos (por incorporação)

No lugar de contar ao público acerca dos personagens literários, a Libras frequentemente os apresenta através do recurso da incorporação, e um aspecto da sinalização estética altamente valorizado é a habilidade de imitar pessoas (MORGADO, 2011). Tal recurso é particularmente agradável quando a pessoa é caricaturada através do exagero de sua aparência, seja de suas características físicas ou de seus movimentos. Muitos contadores de história têm o cuidado de descrever seus personagens fisicamente através da incorporação e continuam a enfatizar esses aspectos enquanto contam a história. Mostrar os personagens é algo visualmente muito satisfatório para a plateia, que por vezes se sente como se estivesse assistindo a personagens de um filme.

Em *Bolinha de Ping-pong*, Rimar Segala descreve cuidadosamente a aparência física dos dois competidores, deixando claro o quão diferentes ambos são fisicamente, antes de incorporar cada um sucessivamente durante a partida de pingue-pongue. A descrição dos dois é exagerada pela ampla movimentação nos sinais, pelas expres-

sões faciais e pelos movimentos corporais particularmente fortes, criando caricaturas de uma mulher excessivamente empertigada e feminina e de um homem vaidoso, machista e de um atleta agressivo. Como veremos no capítulo 19, o exagero é uma parte importante na sinalização humorística e aumenta o impacto da imagem visual.

5.2.6. Mostrar animais, plantas e objetos inanimados

A imitação estética de seres humanos estende-se à imitação de não humanos, sejam eles animais, plantas ou objetos inanimados. Esta utiliza o importante recurso literário do antropomorfismo, no qual o sinalizante retrata o personagem não humano como se este fosse humano. Estudaremos tal recurso com maior profundidade no capítulo 17, mas por ora podemos examinar alguns exemplos. Na literatura em Libras, de modo geral, os animais antropomorfizados tendem a sinalizar, ao passo que objetos antropomorfizados raramente fazem isso (ANDRADE, 2015).

Como vimos, Vanessa Lima assume o papel da leoa na história *Leoa Guerreira*. A leoa tem habilidades e desejos humanos (por exemplo, quer ser uma Miss), utiliza língua de sinais (o uso da linguagem é considerado uma habilidade exclusivamente humana), mas seus sinais são apresentados usando patas de leão no lugar de mãos humanas, lembrando-nos de que ela não é humana.

O antropomorfismo de objetos está presente em *Bolinha de Ping-pong*, em que vemos os sentimentos, desejos e movimentos da bola de pingue-pongue ao sofrer raquetadas de um lado para o outro durante a competição. Normalmente, não esperaríamos que uma bola tivesse sentimentos e o modo como estes são mostrados no corpo humano através da Libras é divertido de ver. A peça *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt, é outro exemplo de uma bola antropomorfizada. Aqui vemos novamente seus sentimentos e suas reações ao vivenciar o mundo como uma bola de golfe, mas, assim como a bola de pingue-pongue, a de golfe não sinaliza.

5.2.7. Classificadores (e novos classificadores)

Vimos no capítulo 04 que a Libras utiliza classificadores, em que as configurações das mãos são escolhidas a partir de um conjunto convencional da Libras, posicionadas e movidas no espaço a fim de mostrar como os personagens e os objetos se movem e se relacionam uns com os outros. Espera-se que qualquer boa história em Libras as utilize como um meio de criar um texto que seja visualmente divertido. *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva, é um bom exemplo. Nessa obra, ele conta uma história que mostra uma versão mais jovem de si mesmo caçando um rato na sala de ferramentas. Mas, ao invés de simplesmente nos contar o que fez, ele também mostra. O autor utiliza parcialmente o recurso da incorporação, mas a história também é notável por seu amplo uso de sinais classificadores que

mostram o rato, seu rabo e o bastão, todos em uma disposição espacial complexa, mas de grande clareza.

Alguns sinalizantes, entretanto, vão além dos limites das regras da linguagem e criam configurações de mão classificadoras que não são convencionais. Como exemplo, veja o poema *Tree*, de Paul Scott. Embora tenha sido composto em BSL (British Sign Language, a língua de sinais britânica), é facilmente compreensível por sinalizantes de Libras. A obra mostra novos classificadores para o gato, o cão e o cego andando com sua bengala. Existem classificadores convencionais que o autor poderia ter escolhido, mas ele criou novas configurações de mão divertidas e visualmente atraentes.

Alguns sinalizantes de Libras adaptaram *Tree* para compor seus próprios poemas que refletem sua experiência nacional. A adaptação *Saci*, de Fernanda Machado, mostra uma onça que caminha em direção à árvore, fazendo uso de um classificador que é parte de todo o animal e sua bocarra aberta. Nem o classificador manual nem seu movimento estão nos padrões dos classificadores da Libras. Assista também ao poema-história *Árvore*, de André Luiz Conceição (outra adaptação de *Tree*). A configuração de mão classificadora que representa os pais e a criancinha caminhando juntos não existe em Libras, mas pode-se compreendê-lo facilmente, bem como a configuração de mão classificadora que representa o grupo de crianças que se dirige à casa na árvore no fim da história.



Saci

Os classificadores também descrevem a aparência de um personagem. *Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega, mostra descrições detalhadas da aparência do guerreiro e do monstro. Como o monstro só existe no mundo ficcional dessa história (felizmente), não há classificadores prontos para descrevê-lo e por isso o artista utiliza novas formas de mão para criar imagens visuais com significados que somente podem ser imaginados.

5.2.8. Elementos não manuais

Embora com frequência se diga que a Libras é uma língua manual e que sua literatura é uma forma de arte produzida por mãos literárias (MOURÃO, 2016), os elementos não manuais são muito importantes, especialmente quando se tem o objetivo de acrescentar impacto estético.

O movimento da boca em Libras pode derivar de palavras da língua portuguesa ou ser motivado por formas visuais que não têm nenhuma relação com a língua oral. Em geral, os movimentos da boca derivados do português são associados com o vocabulário (sinais não ilustrativos, ver capítulo 04) e os padrões bucais visuais se associam a classificadores e à incorporação (estruturas altamente icônicas, ver capítulo 04). Na sinalização cotidiana, os dois tipos de movimento de boca ocorrem em conjunto, em proporções variadas,

mas na sinalização estética com frequência há menos padrões bucais derivados do português, em parte devido a uma frequência maior de estruturas altamente icônicas. Quanto mais visual a peça, e quanto menos sinais de vocabulário de Libras houver, menos padrões de boca derivados do português há. Nesse sentido, e como exemplo, a obra *Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega, não tem traços de português na boca. Histórias infantis educativas traduzidas do português tendem a ter mais vocabulário sinalizado e mais padrões de boca derivados do português. Isso não significa que a tradução não é boa, nem que não segue as regras da Libras. Uma boa tradução pode manter o vocabulário de Libras (articulada com movimentos de boca em português), misturado com as estruturas de classificadores e incorporação. Como exemplo, a tradução de Mariá de Rezende Araújo para o conto de fadas *A Rainha das Abelhas*, dos irmãos Grimm, que contém padrões de boca do português quando usa vocabulário, ao passo que não tem traços de português na boca nas outras estruturas altamente icônicas sinalizadas.

Movimentos de cabeça, abertura do olhar e o posicionamento deste são utilizados em diversas maneiras para engajar o público na performance do texto estético e são uma parte muito importante da sinalização estética. A abertura do olhar frequentemente mostra emoção e a direção dele pode mostrar movimento e espaço. Por ser o exagero um importante elemento de entretenimento na sinalização estética, os elementos não manuais são com frequência exagerados. Poética e cheia de humor, a narrativa *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira, utiliza essas características manuais de maneira extensiva. Às vezes os articuladores não manuais são os principais articuladores, ou até mesmo os únicos. Por dez segundos¹³, a história é sinalizada totalmente com os olhos, a boca e a cabeça. *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt, também faz uso extensivo desses elementos não manuais, enquanto ele mostra como a bola de golfe se sente e se move sem nenhum sinal manual.

¹³. Inicia aos 3 minutos.

5.2.9. Perspectivas múltiplas

Veremos no capítulo 10 que a sinalização estética frequentemente tem características similares às das técnicas cinematográficas, incluindo o recurso de mostrar diferentes perspectivas. Há dois tipos: o sinalizante pode produzir sinais que representam dois pontos de vista sobre o mesmo personagem, com um close ou um plano distante cinematográfico, ou pode mostrar a perspectiva de dois personagens, com o observador e o observado por uso de espaço dividido. Os dois tipos também podem ocorrer na mesma peça. Em *Tinder*, de Anna Luiza Maciel, vemos os mesmos eventos pela perspectiva do telefone móvel e do usuário, com a mulher usando o teclado, deslizando o dedo para a esquerda e para a direita, para cima e para baixo e finalmente capturando a tela. Cada ação

é mostrada do ponto de vista da mulher e, conseqüentemente, da perspectiva do aparelho. A artista utiliza seu corpo inteiro para se tornar o aparelho de telefone através do recurso da incorporação, que faz o telefone parecer grande, como em um close. Quando a mulher segura o telefone, este aparenta ser pequeno, como em um plano distante.

Textos com sinais estéticos também podem combinar sinais para dois diferentes objetos ou personagens, o que permite a interação entre duas entidades. Paul Dudis (2004) chama isso de partição do corpo (veja também BASÍLIO, 2017). Em *Tinder*, vemos o dedo da mulher teclando o número enquanto vemos o celular recebendo a digitação. Configurações de mãos classificadoras podem ser usadas, também, com a incorporação de um personagem. Em *Golf Ball*, de Stefan Goldschmit, quando o taco de golfe bate na bola, a cabeça do sinalizante é a bola de golfe, mostrada por incorporação, e o taco de golfe é mostrado através de um classificador. O sinalizante coloca a sua mão, mostrando o taco, ao lado da sua cabeça, mostrando a bola. Dessa forma, pode misturar os papéis de narrador e personagem: a bola é o personagem e o fato de o taco de golfe estar ao lado da bola é contado de alguma forma pelo narrador (MULROONEY, 2009).



5.3. RESUMO

Esse capítulo revisou uma ampla gama de modos como os sinalizantes podem produzir em Libras formas que gerem emoções em seu público. Entender a importância desses recursos visuais em uma linguagem visual nos permite compreender como a literatura em Libras é tão diferente da literatura em português escrito. O português simplesmente não tem esses recursos.

Peter Cook, um poeta famoso dos EUA, falou: “os poetas modernos ficam fascinados quando veem a poesia em ASL, porque eles se esforçam para transformar imagens em linguagem, em deixar as palavras virarem imagens. É isso que fazemos em poesia em ASL” (NATHAN LERNER; FEIGEL, 2009. Tradução nossa).



5.4. Atividade

Escolha duas obras literárias sugeridas nesse capítulo.
Procure estes exemplos de sinalização estética em cada uma:

- Velocidade
- Espaço e simetria
- Mesmas configurações de mão
- Morfismo
- Mostrando humanos por incorporação
- Mostrando não humanos (animais e objetos inanimados) por incorporação
- Classificadores (e novos classificadores)
- Elementos não manuais
- Perspectivas múltiplas



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em libras

6. LITERATURA SURDA BRASILEIRA



6.1. OBJETIVO

Neste capítulo, vamos pensar sobre a criação e a apresentação da literatura em Libras, com foco na ideia de literatura surda. Lembramos, do capítulo 03, que a literatura surda coloca o foco no conteúdo, nos autores e no público. Perguntamos: quem conta a literatura em Libras e para quem conta? Onde encontramos essa literatura?



Como preparação para ler este capítulo, você pode assistir aos seguintes vídeos:

- *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira.
- *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva.
- *Fazenda: Vaca*, de Rimar Segala.



A Pedra Rolante



Eu x Rato



Fazenda: Vaca

6.2. LITERATURA ORAL OU A “TRADIÇÃO FACE A FACE”

Costumamos dizer que uma língua que não tem um modo escrito é uma língua “oral”. A maioria das línguas no mundo não usa sistemas escritos no dia a dia e são línguas orais. Muitos falantes de línguas minoritárias sabem falar uma língua oral, mas também falam e são letrados numa outra língua, que é muitas vezes uma língua de origem europeia, em função da história da colonização dos continentes pelos europeus. A Libras é, dessa forma, uma língua “oral”, porque sua cultura se baseia nos sinais “face a face”, de modo presencial, com interação, além de ter sua tradição literária ativa através do folclore e de espetáculos. Porém, vale destacar, que há uma conexão entre o “oral” e o “alfabetizado”. Muitos surdos são alfabetizados na língua da sociedade dominante (que no Brasil geralmente é o português) e interagem diariamente com os ouvintes. Nesse sentido, o narrador e pesquisador surdo de literatura surda nos EUA, Ben Bahan (2006), usa o termo “tradição face a face” quando fala da apresentação e da divulgação da literatura surda, ao invés de “tradição oral”.

6.3. QUEM CONTA AS HISTÓRIAS?

A questão “quem pode contar histórias em língua de sinais?” é uma polêmica. De fato, todos podem contar histórias, essa é uma necessidade vital para todos. Sem sinalizar, os surdos ficam priva-

dos desse direito humano. Conforme Stephen Ryan, contador de histórias e pesquisador surdo americano, “a contação de histórias em ASL [...] fornece uma estrutura para a perspectiva das pessoas surdas: sem ar, nossas células morrem; sem contar histórias em ASL, nossos eus (surdos) morrem” (1993, p. 145, tradução nossa).

Os principais contadores de histórias em Libras são pessoas surdas. Elas têm a língua, a cultura e as habilidades para produzir formas de arte e querem compartilhar suas experiências com outros membros da comunidade. Algumas pessoas ouvintes com pais ou irmãos surdos que dominam bem a Libras¹⁴ contam histórias em Libras porque participam da comunidade surda, apesar de não serem surdos. Aprendizes ouvintes podem aprender técnicas de contação de histórias ao contá-las, o que vai ajudar nos seus estudos de elementos específicos da língua. No entanto, em sua maioria, os principais contadores são surdos. Susan Rutherford, uma pesquisadora americana de folclore surdo, descobriu nos anos 1980 que as pessoas surdas geralmente acham que apenas os surdos devem contar as histórias tradicionais da ASL (RUTHERFORD, 1993).

Ben Bahan (2006) criou o termo “Smooth signers”, ou seja, “sinalizantes suaves”. Essas pessoas são artistas da língua e sua comunidade reconhece que eles podem explicar ideias complicadas de uma maneira bonita e que pareça simples. Elas têm as habilidades, o jeito, a capacidade ou o dom de narrar. Talvez tenham nascido com um dom, mas também devem treinar para desenvolvê-lo. Nesse sentido, Reilly e Reilly (2005) usam o termo “sinalizantes mestres” (em inglês “master signers”). Devemos lembrar que os “mestres” são homens e mulheres, mas no Brasil (e em muitas outras comunidades surdas mundiais) vemos que quem faz as performances públicas em frente a grupos, atualmente, são, na maioria das vezes, homens. Nas escolas, as mulheres (como professoras) contam as histórias, mas ainda falta uma presença notável delas nos palcos e nas redes sociais (ver capítulo 21).

6.4. COMO SE APRENDE A CONTAR?

Ninguém nasceu sabendo como contar histórias e o processo de aprender essa arte é importante para a continuação da literatura surda. Os filhos de pais surdos muitas vezes aprendem com os pais e com outros parentes ou amigos dos pais. Por terem nascido dentro da comunidade surda, essas pessoas têm mais acesso às tradições literárias da comunidade. No entanto, os filhos de pais ouvintes aprendem de outras maneiras. Eles assistem aos adultos ou às crianças mais velhas, que são “sinalizantes suaves”, e interagem com os “mestres”. Muitos deles estudam vídeos na internet, contam as histórias para os outros e acrescentam o seu próprio estilo. Mesmo as histórias tradicionais têm a sua “marca” quando recontadas em Libras.

¹⁴. Denominados CODAs (Children of Deaf Adults – que significa os “filhos de pais surdos”) ou SODAs (Siblings of Deaf Adults – que significa os irmãos de surdos).

6.5. O PÚBLICO E OS ELEMENTOS IMPORTANTES PARA SE CONTAR HISTÓRIAS AO PÚBLICO

Quem conta uma história trabalha junto com o público para criar uma experiência artística de literatura compartilhada. A influência do público sobre o artista e sobre o texto varia. Tradicionalmente, o público da literatura surda costumava ser apenas a comunidade surda. Os surdos nas escolas e nas associações contavam histórias para os amigos e as pessoas procuravam os que tinham o dom de narrar. Os espectadores podem determinar a escolha da história ou a sua forma. Se um grupo pedir ao surdo para que conte histórias, pode também solicitar o tipo dela e até qual história dentre as várias que já viram antes e que querem rever.

O público, hoje, contém mais ouvintes porque mais ouvintes sabem Libras e existem mais opções e espaços para eles acessarem a literatura (KRENTZ, 2006). Isso decorre especialmente dos vídeos na internet e das redes sociais; também é uma consequência dos eventos públicos de performance literária como shows, espetáculos e festivais. Bahan (2006) questionou se o artista surdo com um público de pessoas ouvintes vai mudar seu jeito de sinalizar ou as histórias que escolhe. Por exemplo, contar as histórias dos ouvintes que fazem coisas bobas ou que oprimem os surdos constituíam uma parte da tradição da literatura em ASL que os surdos contavam entre si (BAHAN, 2006)? Krentz (2006) sugeriu que o desejo de vender vídeos para os ouvintes no final do século XX e no início do século XXI poderia influenciar a forma das narrativas para agradar os ouvintes e assim diminuiria a contação das histórias que zombam dessas pessoas. Porém, parece que isso não aconteceu, os ouvintes que querem se aliar à comunidade surda assistem às mesmas narrativas e aos mesmos teatros que os surdos.

Atualmente, há mais material em vídeo no YouTube e nas redes sociais gratuitas e o público influencia menos nas histórias porque falta uma interação dinâmica. O artista simplesmente grava o que ele acha que o público vai gostar e lança na internet.

Sem um público, não vale a pena apresentar literatura surda. Entretanto, este não é “um” público homogêneo; os artistas surdos têm um público muito variável – sendo composto de surdos com diversas experiências, ouvintes ou uma mistura de ambos. Os artistas sabem como entreter e apresentar as obras que irão agradar e encantar a comunidade surda. Muitas vezes, eles mudam as apresentações de acordo com o tipo de público e por isso eles escolhem:

1. Os elementos da língua (sinais, elementos não manuais e forma gramatical), mais adequados para um público específico – por exemplo, poucas pessoas ou uma sala grande; bons amigos ou pessoas desconhecidas;

2. A **maneira de contar a história** (ritmo, velocidade, elementos não manuais) para gerar as emoções desejadas (muitas vezes risos, mas também suspense, respeito, indignação ou um sentimento de pertencer no grupo);
3. O **tema ou assunto** do conto, da piada ou do poema para atender às expectativas do público;
4. O **conteúdo** de acordo com o público, considerando se este reage da maneira esperada (por exemplo, se o público surdo não entende o artista ou se os intérpretes não conseguem passar para português o que é necessário).

Em todos esses pontos, vimos a importância do público. Com certeza, qualquer artista deve agradar ao seu até certo ponto, mas, na relação entre o artista surdo que apresenta seu trabalho ao vivo e um público surdo, é preciso pensar mais sobre os aspectos que não sejam tão importantes nos textos escritos.

As dicas a seguir vêm de Stephen Ryan (RYAN, 1993), sobre uma boa relação entre o contador e o público. Mostram a importância da afinidade entre os dois na comunidade surda.

6.5.1. Usar contato visual e cumprimentar o público

Essa primeira dica de Ryan é para quando as narrativas são apresentadas ao público ao vivo. Este deve se sentir como parte do evento e, por isso, o contador deve criar um bom contato com os espectadores. Ainda hoje, vemos muitas performances de narrativas e teatro ao vivo, mas com as mudanças tecnológicas das últimas décadas há muito mais narrativas gravadas em vídeo sem um público presente.

Mesmo num vídeo que não conte com a presença de espectadores, é importante prender a atenção do público desde o início. Uma maneira de chamar atenção à narrativa é saudar o público diretamente. Na história *Fazenda: Vaca*, de Rimar Segala, por exemplo, o artista começa com “olá, tudo bem?” e oferece uma introdução, dando o contexto da história. Rodrigo Custódio da Silva, ao contar *Eu x Rato*, começa com uma saudação ao público e explica que vai contar uma história que aconteceu de verdade. Sandro Pereira, em seu papel de narrador da narrativa *A Pedra Rolante*, gravada em vídeo, finge uma interação com um público imaginário. Ele começa mexendo com as unhas e se volta para a câmera como se tivesse acabado de notar a presença de seus espectadores, pedindo desculpas por não tê-los visto. Ele prepara as suas unhas, sobrancelhas e os cabelos e sinaliza “tudo bem?”, seguido por “vou começar”. Explica o tópico da história e a introdução termina com uma fala direta ao público: “você verá quando eu começar a contar agora”. Alguns vídeos destinados ao público infantil também começam com saudação para prender a atenção das crianças.

Mas talvez a tradição de saudar o público esteja mudando, porque muitas narrativas em vídeos gravados para distribuição nas redes sociais ou no YouTube começam sem cumprimentos ao público.

6.5.2. Considerar a idade e o interesse do público

Primeiro, o artista deve escolher os itens que ele espera que o público goste. Muitos surdos, de todas as idades, gostam de histórias que se relacionam com suas experiências de vida como pessoas surdas. Histórias originais criadas por pessoas surdas muitas vezes têm personagens surdos para que o público surdo possa se relacionar com o enredo e com o artista. Um surdo britânico disse uma vez que prefere assistir a uma performance amadora na associação, com personagens surdos, do que à melhor performance de Shakespeare com os melhores atores e o melhor intérprete de língua de sinais que não tenha personagens surdos.

O nível de Libras usado precisa ser apropriado ao público. Por exemplo, se os seus integrantes são de uma comunidade surda rural que tem pouco contato com a Libras mais avançada e não conhecem a literatura surda, as escolhas serão diferentes daquelas feitas no caso de um público urbano com uma grande comunidade fluente em Libras onde se tem muito acesso à Libras literária.

6.5.3. Criar fortes imagens visuais

Já vimos que o objetivo principal de muitas histórias literárias em Libras é criar imagens visuais fortes. Em alguns casos, é suficiente que os fatos sejam contados em Libras para que o conteúdo fique claro. No entanto, em muitos textos literários de Libras, o público surdo acha mais divertidas as imagens fortes criadas por incorporação, classificadores e expressões não manuais exageradas.

6.5.4. Usar gestos com sinais, mas variar gestos com sinais

A dica de Ryan de misturar gestos com sinais significa que uma história contada apenas com vocabulário é de iconicidade reduzida e a sua intenção não é ilustrativa. A incorporação e os classificadores tornam as narrativas em Libras mais divertidas, porque são estruturas altamente icônicas (ver capítulo 04) e criam imagens visuais mais fortes. Usar técnicas mais teatrais, no entanto, vai além da Libras, porque não utilizam convenções linguísticas específicas, mas se baseiam em “gestos”. Ryan sugeriu usar esses gestos fortes como parte da narrativa, mas também que os bons contadores de histórias (os “mestres” ou artistas) deveriam usar uma mistura de ambos. Veremos nos capítulos 07 e 10 que um gênero específico de narrativa, o “Vernáculo Visual”, usa apenas gestos da técnica teatral, mas a maioria das histórias em Libras mistura os dois.

6.5.5. Usar pausas para permitir “cair a ficha”

O ritmo de uma narrativa precisa de preparação e planejamento cuidadoso. Contar uma história com muita pressa deixa o público sem tempo para apreciar e saborear as piadas, os sinais estéticos e criativos ou as reviravoltas. O ritmo de apresentação é importante e depende da idade e das habilidades linguísticas do público, bem como do tipo de história. É bom que o artista faça uma pausa em momentos específicos e verifique se o público captou a história e entendeu o que acabou de ser apresentado ou contado. Se a história é engraçada ou assustadora ou se pretende gerar qualquer outra emoção forte, o narrador deve dar tempo para a emoção se acumular no público. Nos vídeos de Libras literária na internet, que permitem múltiplas visualizações, alguns aspectos do ritmo são menos importantes, porque se os espectadores não entenderam a obra, podem simplesmente assisti-la novamente. No entanto, para criar um efeito estético e aproveitar o ritmo da performance, as pausas são essenciais.

6.5.6. Celebrar o patrimônio surdo

Em toda boa literatura surda, o contador celebrará o patrimônio surdo, seja por conteúdo da história relativa aos surdos, seja pela forma da Libras que celebra a língua de sinais como a parte mais valorizada da herança surda. O narrador deve ser entusiasta ao contar a história, reunindo o público para celebrar as coisas boas da vida dos surdos através da literatura em Libras.

6.6. ONDE OS SURDOS APRENDEM A LITERATURA SINALIZADA?

Tradicionalmente, os artistas de Libras aprendem a arte de contar narrativas nas escolas de surdos. As crianças passam histórias adiante entre si e os sinalizantes transmitem suas habilidades aos mais novos na escola. Nas bilíngues, hoje, podemos esperar que os professores, e não mais apenas os estudantes, ensinem às crianças como contar histórias. No entanto, a política de integração na educação cria a falta de grupos de pares surdos que possam interagir e aprender. Além disso, a maioria deles estuda apenas a literatura em português, às vezes traduzida para uma forma de Libras (por exemplo, os contos de Machado de Assis em Libras) que mostra o conteúdo da história. Dar acesso a essas narrativas clássicas é muito importante para os alunos surdos (SPOONER, 2016), mas não gera as mesmas emoções neles como gera nos alunos que têm o português como primeira língua.

Alunos surdos (e ouvintes) ainda podem aprender as narrativas em Libras através de coleções gravadas e disponíveis na internet ou por outros meios de divulgação. Mas simplesmente assistir a uma história não é suficiente para aprender a riqueza da literatura surda,

pois isso não ensina explicitamente sobre como criá-la e como se expressar. Além disso, é importante para os surdos aprender a literatura surda em Libras em eventos culturais como os que acontecem, por exemplo, nas associações.

Muitas pessoas, hoje em dia, aprendem narrativas e piadas, poemas e peças de teatro por meio da internet, especialmente pelas redes sociais, uma oportunidade imensa para a divulgação da literatura em Libras. Por outro lado, ficar em casa assistindo à literatura numa tela não é igual a participar de um evento literário presencial, onde os surdos se encontram para compartilhar a cultura surda na íntegra - e não apenas uma parte da literatura. Tirar a literatura em Libras da comunidade surda é como cortar flores para um buquê: por uns dias elas permanecerão lindas, mas vão murchar e morrer em pouco tempo por falta das suas raízes.



6.7. RESUMO

Nesse capítulo, vimos que a Literatura em Libras é fortemente ligada à cultura surda e à comunidade surda brasileiras. As questões de “quem” e “onde (se)” produz literatura em Libras estão relacionadas ao contexto social e cultural da literatura nessa língua. Em grande parte deste livro focaremos na produção de **artistas** e no uso linguístico dos seus produtos, mas, especificamente, esse capítulo enfatizou o papel crucial do **público** - o qual temos que ter sempre em mente.



6.8. Atividade

1. Escolha duas histórias ou dois poemas que você considera que sejam destinados a diferentes públicos (por exemplo, um para as crianças mais jovens e outro para alunos de Libras ouvintes ou destinado a adultos surdos fluentes em Libras) e pense sobre:

- Quem é o público? (Lembramos que pode haver uma variedade de públicos). Por que você acha isso?
- Como é que o texto indica que o público-alvo é a comunidade de surdos? (Será que eles sinalizam isso?)
- Quem está contando a história?
- Onde a história está sendo contada?
- Por que a história está sendo contada?

2. Escolha uma história em Libras e identifique quem é o público-alvo. Pense num público diferente. Como você mudaria a história se fosse destinada a esse outro público? Por quê?



PARTE 2

A PRODUÇÃO DE NARRATIVAS E CONTOS EM LIBRAS

- 7. GÊNEROS DA LITERATURA EM LIBRAS:
DEFINIDOS PELO GRAU DE FICÇÃO E PELA FORMA**
- 8. GÊNEROS: DEFINIDOS PELA ORIGEM, PELO
CONTEÚDO E PELO PÚBLICO**
- 9. A PRODUÇÃO DE NARRATIVAS VISUAIS**
- 10. LITERATURA CINEMATOGRÁFICA E
O VERNÁCULO VISUAL (VV)**
- 11. A ESTRUTURA DAS NARRATIVAS CONTADAS
EM LIBRAS**
- 12. PIADAS SURDAS E HUMOR SURDO**



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em libras

7. GÊNEROS DA LITERATURA EM LIBRAS: DEFINIDOS PELO GRAU DE FICÇÃO E PELA FORMA



7.1. OBJETIVO

Para compreender melhor a riqueza da literatura em Libras e a relação da literatura surda com a cultura surda, é útil vermos os diversos tipos de literatura em Libras que existem e pensar sobre gêneros literários. No capítulo 03, conhecemos um pouco sobre a ideia de um gênero literário. Neste capítulo, vamos refletir sobre gêneros literários em Libras, categorizados em função da veracidade (ou não) do conteúdo e de sua forma. No próximo capítulo, falaremos dos gêneros baseados em origem, conteúdo e público-alvo.



Para a leitura deste capítulo, vamos rever algumas obras as quais já assistimos e conhecer outras novas. Veja agora:

- *Animais (números)*, de Juliana Lohn.
- *Arrumar, Passear... de A à Z Letras*, Jéssie Rezende (feito em colaboração com Fernanda Bonfim, Nayara Aparecida, Suzana Alves e Thainã Miranda).
- *Julgar a Prostituta*, de Maurício Barreto.
- *Lutas surdas*, de Alan Henry Godinho.
- *Mãos em Fúrias*, por Eduardo Tótolí, Luciano Canesso Dyniewicz, Elissane Zimmerman Dyniewicz e Carlos Alexandre Silvestri, dirigido por Giuliano Robert.
- *Números em Libras*, de Maurício Barreto.
- *Pássaro (números)*, de Juliana Lohn.
- *V & V*, de Fernanda Machado.

Vamos revisitar os seguintes poemas:

- *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira.
- *O Farol da Barra*, de Maurício Barreto.
- *Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega.
- *Lei de Libras*, de Anna Luiza Maciel e Sara Theisen Amorim.



Animais (números)



Arrumar, Passear... de A à Z Letras



Julgar a Prostituta



Lutas surdas



Mãos em Fúrias



Números em Libras



Pássaro (números)

- *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima.
- *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos.
- *O Modelo do Professor Surdo*, de Wilson Santos Silva.
- *Tinder*, de Anna Luiza Maciel.



V & V



A Pedra Rolante



O Farol da Barra



Jaguadarte



Lei de Libras



Leoa Guerreira



Meu Ser é Nordestino



O Modelo do Professor Surdo



Tinder

7.2. ALGUNS PENSAMENTOS SOBRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS EM LIBRAS

Uma definição de gênero destaca-o como um “tipo específico de texto de qualquer natureza, literário ou não, oral ou escrito, formal ou informal, caracterizado e reconhecido pela função específica e organização retórica mais ou menos típica, e pelo(s) contexto(s) onde é utilizado” (HEBERLE, 2011). Meurer e Dellagnelo (2008) citam exemplos de diversos gêneros textuais: “entrevista, convite, ata, aviso, programa de auditório, briga de namorados, bula, comédia, convênio, faroeste, filme de terror, crônica, editorial, ementas, *e-mail*, circular, contrato [...]” (p.28).

Gêneros de literatura são um tipo específico dessa divisão, sendo caracterizados pelo uso da linguagem para entretenimento ou por destacar a linguagem criativa. Esses gêneros são divisões culturais; cada cultura categoriza a sua própria literatura a sua maneira. Isso acontece porque cada cultura valoriza e tem conhecimento de coisas diferentes; cada cultura usa a língua de forma particular e os seus membros têm experiências distintas daquelas de pessoas de outras culturas. Por isso, os gêneros de literatura em Libras não seriam necessariamente iguais aos gêneros de literatura em português brasileiro.

Tendo em conta todos esses elementos, podemos dizer que um gênero literário é uma **categoria** da produção artística linguística¹⁵ de uma cultura, caracterizada por similaridades em forma, estilo, assunto ou conteúdo e público-alvo. Além disso, a origem da literatura é uma base para se criar uma categoria ou um gênero. Ressaltamos que não existe uma forma certa ou errada de identificar, nomear e criar gêneros e que os sistemas de classificação mudam entre culturas, sociedades e épocas. O que serviu para os gregos antigos, por exemplo, ou para os franceses do século XVIII, não necessariamente serve para a literatura brasileira em português no início do século XXI e nenhum dos sistemas essencialmente ajudará em uma categorização dos textos em Libras.

Lembramos que os critérios para decidir o gênero de um texto em Libras não são tão bem definidos como são em português (nem são perfeitos dentro da própria língua portuguesa). A pesquisadora surda americana Cynthia Peters (2000) observa que os gêneros literários em línguas de sinais não se encaixam facilmente dentro dos gêneros literários criados para as línguas orais.

¹⁵ Os gêneros podem categorizar outras produções culturais artísticas, também, tais como a música ou a pintura.

Apesar de todos os conceitos diferentes, podemos tentar identificar os gêneros de um texto literário da Libras conforme trata de verdade ou ficção, pela sua forma, pelo seu modo de apresentação, de acordo com seu tema, sua origem e seu público-alvo. Vamos começar.

7.2.1. Ficção ou não ficção: é uma história verdadeira?

Um gênero de literatura bem conhecido é o da ficção, ou seja, uma criação imaginária, que contrasta com o gênero de não ficção, que é o relato de fatos verdadeiros. Quando pensamos em literatura muitas vezes pensamos em ficção e a literatura em Libras tem muitos exemplos disso. Porém, as pessoas acostumadas às tradições literárias de culturas como as do Brasil contemporâneo, da Europa ou dos EUA podem se surpreender com o fato de as histórias fictícias originais em Libras não serem tão difundidas quanto deveriam.

Histórias de experiências verdadeiras (também chamadas de “**Narrativas de Experiência Pessoal**” ou NEP) ou traduções de histórias fictícias de textos em português, filmes ou outros meios visuais são bastante difundidas e muitas vezes contadas de uma forma altamente estética e divertida. Por outro lado, histórias imaginárias, sobre coisas imaginárias, que acontecem com pessoas que na verdade não existem, em lugares irrealis, não são tão comuns em narrativas em Libras.

Muitas crianças surdas integradas ao sistema escolar regular estudam e conhecem apenas a literatura escrita em língua portuguesa nesse contexto. Os alunos que estudam literatura em Libras aprendem frequentemente através de traduções de textos escritos originalmente em português, talvez com a ajuda de um intérprete em sala de aula. Qualquer tentativa de usar a linguagem de forma criativa e com imaginação é direcionada para o português, o que se torna um grande desafio para muitas crianças surdas e elas acabam perdendo a motivação. O resultado é que não há, atualmente, uma forte tradição de ficção original criativa em Libras.

Dito isso, há alguns excelentes exemplos da ficção original em Libras. Há uma crescente conscientização sobre a literatura em Libras, especialmente entre os surdos que estudam nas escolas bilíngues e nas faculdades que têm cursos de Letras Libras.

7.2.2. Não ficção

Lembrando que um dos traços fundamentais da literatura é o uso da linguagem de maneira interessante ou estética; podemos identificar uma abundância de não ficção na literatura feita em Libras. Oratória¹⁶ é a habilidade de apresentação em público em que uma pessoa dirige um discurso a um grande grupo de pessoas. Esse

¹⁶ Destacada como um gênero de literatura em ASL pela pesquisadora americana Nancy Frishberg em 1988.

tipo de discurso usa a retórica como uma forma de arte da comunidade surda. A retórica em Libras usa a linguagem especificamente para persuadir as pessoas sobre as ideias do falante, por isso ocorre em sermões, discursos, reuniões políticas ou cerimônias públicas. Essa habilidade inclui o uso de recursos de linguagem como a repetição e o ritmo para gerar emoções. Pessoas surdas com habilidade na oratória de Libras dão discursos e sermões emocionantes que são memoráveis não apenas pelo que dizem, mas pela maneira como dizem. A obra literária *Lutas surdas*, de Alan Henry Godinho (meio poema, meio discurso informativo), é um exemplo de um texto em Libras com foco político que usa retórica.

Autobiografia é outra forma de não ficção literária em que as pessoas usam uma forma de Libras em primeiro plano para contar as histórias de suas vidas. É geralmente contada como uma narrativa e há muitas narrativas de experiências pessoais contadas em Libras. O gênero de autobiografias escritas (em português brasileiro, por exemplo) cobre um longo período da vida de uma pessoa, às vezes a vida inteira até o momento da escrita, ou um período específico como a infância. Fala de muitos tópicos, mas com um foco particular no que o escritor espera que os leitores achem interessante, tais como crescer em um lugar incomum ou em um tempo em que as coisas eram diferentes ou, ainda, como as experiências de vida do autor levaram ele a se tornar um artista, surfista ou político famoso.

Müller e Karnopp (2015) fizeram um levantamento de autobiografias escritas por surdos em português. Esses textos seguem a mesma estrutura dos textos de autobiografias escritas por ouvintes, embora muitas vezes se concentrem na experiência do autor de ser surdo. Histórias autobiográficas contadas em Libras contam mais sobre um evento escolhido na vida de uma pessoa ou focam em um único tópico, como seu processo educacional ou sua experiência de trabalho. Embora a linguagem usada em autobiografias sinalizadas ou escritas por pessoas surdas possa não ser especialmente literária, essas histórias são tão centrais para as tradições narrativas da comunidade surda que devemos colocá-las firmemente entre os gêneros da literatura em Libras. São de tanta importância que às vezes a expressão “narrativas surdas” significa esse tipo de história. Conforme Vieira-Machado (2008, p. 226), “Contar suas histórias, narrar suas lembranças e memórias fazem desses narradores, autores não só de si, mas de todos que são parte do coletivo que é o movimento surdo.”

Um exemplo de narrativa de experiência pessoal surda é a de *Clóvis Albuquerque dos Santos*, de Manaus, que conta sua experiência ao ir do Amazonas ao INES, no Rio de Janeiro, no início dos anos 1960. A história apresenta sinais de sua época, conta sobre lugares, atividades cotidianas, atitudes e costumes que agora mudaram e que fazem parte da história social dos surdos brasileiros.



Clóvis Albuquerque
dos Santos

Há uma linha tênue entre o que é “verdadeiro” e o que poderia ser verdade e muitas histórias que parecem ser “autobiográficas” são ficção, ou uma mistura de fato e ficção. Na literatura escrita, os leitores estão acostumados à ideia de que o “eu” do narrador da história não é o “eu” do autor da história. Também, entendem que esse “eu” não é o “eu” da voz interior que está lendo a história dentro da cabeça do leitor. Por exemplo, no livro clássico brasileiro *Grande Sertão: Veredas*, sabemos que o “eu” narrador é Riobaldo, o jagunço aposentado que é o protagonista da história. O “eu” não é o autor do livro, João Guimarães Rosa, nem o “eu” da voz que um ouvinte tem em sua mente enquanto lê. Na literatura não escrita, no entanto, é mais provável que o público pense que o “eu” que está contando a história é o mesmo “eu” que teve a experiência e o “eu” que a escreveu. Dessa forma, o contador, o personagem e o autor estão muito mais ligados, como uma única pessoa. Nas narrativas em Libras, as pessoas são muito mais propensas a supor que uma história é verdadeira e é menos claro se a narrativa da experiência pessoal aconteceu com o contador ou com alguém parecido com essa pessoa ou, ainda, se poderia ter acontecido, mas nunca aconteceu. O importante não são os fatos verdadeiros, mas os que relatam a experiência dos surdos.

A **literatura religiosa** em Libras é importante para muitos surdos. É uma área complexa para se identificar um único gênero. Muitas igrejas no Brasil fornecem intérpretes de Português-Libras nos cultos e nas orações; os sermões, hinos e textos bíblicos são traduzidos da língua portuguesa e, às vezes, são criados diretamente em Libras. As pessoas se esforçam muito para traduzir literatura religiosa em Libras e esse material é abundante na internet. Grande parte é traduzida da forma mais fiel possível, seguindo os textos em português, especialmente a Bíblia ou os hinos das religiões cristãs (muitas vezes considerados gêneros literários no português brasileiro). Mas existem traduções que criam efeitos estéticos em Libras colocando a linguagem em primeiro plano. Poemas baseados em crenças religiosas podem usar recursos da Libras muito estéticos. *O Farol da Barra*, de Maurício Barreto, é um desses exemplos. Ele também reconta histórias bíblicas tradicionais, como a intitulada *Julgar a Prostituta*, de forma muito estética e visual, através do VV (veja a seguir a discussão sobre VV). Podemos também recontar as histórias e adaptá-las para que haja um surdo nelas, o que permite que o público surdo sinta uma maior conexão com o texto.

Além das categorias de ficção e não ficção, existem outros gêneros fundamentais na literatura em Libras. Vale lembrar que eles são determinados pelo seu conteúdo, sua forma e origem ou pelo público (BAHAN, 2006). Os exemplos aqui não são exaustivos, mas mostram uma ampla gama dos gêneros em Libras. A seguir, vamos nos dedicar aos gêneros definidos a partir da forma e, no próximo capítulo, estudaremos aqueles determinados pelo seu conteúdo, sua origem e pelo público.

7.3. GÊNEROS DEFINIDOS PELA FORMA

7.3.1. Poesia em Libras

Na poesia em Libras, os artistas apresentam novas ideias de novas maneiras usando formas originais da língua. O foco está na linguagem estética que, geralmente, é fortemente visual e cuidadosamente construída para maximizar o impacto dos sentidos. A forma é na maioria das vezes curta, raramente composta por mais de três minutos e normalmente com cerca de dois minutos. É visualmente muito intensa e muitas vezes o seu significado não é muito claro, de modo que o público precise se esforçar, pensar sobre a forma da linguagem para entender o significado. Assim, a linguagem é trazida para o primeiro plano (SUTTON-SPENCE; QUADROS, 2006). Os poemas de Libras expressam e refletem a identidade surda da comunidade. Estudos da poesia em Libras mostram que essa é uma forma de arte com regras e padrões próprios que está crescendo e mudando rapidamente.

Muitas pessoas que aprenderam poesia escrita na escola estão acostumadas com a ideia da poesia lírica, na qual o “eu poético” fala de suas emoções ou de seus pontos de vista. As letras das músicas são um bom exemplo, de modo que às vezes é um desafio encontrar uma canção que não contenha morfemas na primeira pessoa em verbos, ou palavras como “eu” “meu / minha” ou “eu / mim”. Há exceções, com certeza; o “eu” não está tão presente em poemas narrativos (como ocorre nas histórias contadas em poemas de cordel), poemas descritivos (como haicais) ou poemas visuais (como os de Paulo Leminski ou Augusto de Campos).

Há menos poemas líricos em Libras. Os poemas *Meu Ser é Nordeste*, de Klícia Campos, e *Lei de Libras*, por Anna Luiza Maciel e Sara Theisen Amorim, são mais parecidos com os poemas líricos, uma vez que mostram o ponto de vista do “eu” poeta. Mas já estudamos poemas como *O Modelo do Professor Surdo*, de Wilson Santos Silva; *Tinder*, de Anna Luiza Maciel ou o *Jaguardarte*, de Aulio Nóbrega, que contam ou descrevem, mas não são líricos no sentido de apresentar emoções ou sentimentos relacionados ao “eu”.

Vamos explorar a poesia em Libras nos capítulos posteriores e veremos que, dentro do gênero “poesia”, existem diferentes gêneros poéticos.

7.3.2. Vernáculo Visual

O Vernáculo Visual (também conhecido como VV) é a técnica de contar histórias de uma forma muito visual sem utilizar o vocabulário de sinais. É um estilo que tem as raízes na tradição surda de contar de modo cinematográfico histórias, em que todos os personagens, a paisagem e o narrador são apresentados pelo contador.

O VV não é nem exatamente Libras nem totalmente mímica. Algumas pessoas entendem que o VV foi criado pelo ator surdo americano Bernard Bragg, porém a ideia de contar histórias com sinais e gestos fortemente visuais não vem apenas dele. Bernard Bragg afirmou:

Marcel Marceau¹⁷ me convidou para estudar mímica com ele em Paris. Eu criei uma outra técnica de performance baseada no método dele. Desenvolvi algo que chamei VV – que é uma forma de mímica. Não é uma estrutura tradicional de mímica. Eu diminuí o tamanho do quadro e utilizei técnicas de filme. Usei edições e cortes, close-ups e perspectivas de distância. Eu fui o primeiro a usar esse estilo que chamei de Vernáculo Visual por falta de um termo melhor (NATHAN-LERNER; FEIGEL, 2009, *The Heart of the Hydrogen Jukebox*, 00:19:53, tradução nossa das legendas).

¹⁷ Um famoso ator mímico francês que popularizou a técnica da mímica especialmente nas décadas 1950-1970.



The Heart of the Hydrogen Jukebox

Vale a pena assistir a essa entrevista no vídeo de Nathan-Lerner e Feigel e assistir também à performance de *O Caçador e o Cão* (*The Hunter and the Dog*, em inglês) por Bragg no trecho 00:20:26.

O poeta surdo americano Peter Cook explicou com muita clareza a diferença entre o Vernáculo Visual e o uso de classificadores em línguas de sinais. Nessa explicação, ele mostra também elementos de mímica (ver o capítulo 10), um pouco diferentes da definição de Bragg. Vale a pena assistir ao vídeo curto *O vernáculo visual e o uso de classificadores em línguas de sinais*, de Peter Cook (ele usa uma mistura de ASL, Libras e sinais internacionais, mas quem conhece a Libras é capaz de entender).



O vernáculo visual

Os classificadores pertencem à linguística. O VV, por outro lado, é como a atuação no teatro. É uma técnica de teatro. Existe uma escala entre os dois. Numa extremidade da escala temos os classificadores. Com os classificadores, por exemplo, eu posso mostrar uma pessoa caminhando e avançando, junto a uma expressão facial de descuido, mas o classificador significa que a pessoa está caminhando a pé. Um pouco mais na direção do VV, aumento o uso de expressão facial e o movimento do corpo. Mais próximo ao VV ainda, continuo com o classificador na mão, mas uso mais o corpo e até mexo as pernas. Finalmente, na extremidade da escala do VV, posso tirar o classificador e usar os braços, as mãos e até as pernas e os pés para mostrar o verdadeiro corpo do personagem caminhando. Assim, temos uma escala e podemos escolher o que queremos de qualquer ponto

dessa escala. Mas a extremidade de VV não é linguística e na extremidade linguística temos os classificadores. São bastante diferentes, mas há muita flexibilidade onde podemos escolher os sinais nos pontos da escala. (COOK, 2018, tradução nossa).

O *Jaguardarte*, de Aulio Nóbrega, e *O Modelo do Professor Surdo*, de Wilson Santos, são dois exemplos de VV (bastante diferentes nos tópicos e nos modos de apresentação).

7.3.3. Histórias delimitadas

Os poemas de Libras são cuidadosamente construídos e seguem regras ou restrições estritas, mas também há histórias cuja forma é limitada por regras que estão fora da estrutura da história, especialmente pelas configurações de mão.

Histórias ABC são um exemplo de histórias delimitadas. Susan Rutherford (1993, p. 68) relata que as *histórias ABC* existiam nos EUA no início do século XX. Embora tenham sido desenvolvidas na América do Norte, hoje são cada vez mais comuns no Brasil. O artista de Libras Nelson Pimenta estudou com poetas e artistas de ASL nos EUA e publicou sua obra “O Pintor de A a Z” em Libras, em 1999. Essa história e o conceito geral das *histórias ABC* foram ensinados em todo o Brasil nos primeiros cursos de Letras Libras em 2006 e 2008 e agora são amplamente vistos como entretenimento e como uma ferramenta de ensino de Libras como primeira e segunda línguas.

Nas *histórias ABC*, cada sinal sucessivo usa a forma de letras do alfabeto manual, de A até Z. Usar sinais com a configuração de mão certa é mais importante que a trama em si, embora a história deva fazer sentido. Rutherford menciona que muitas dessas histórias eram tradicionalmente feitas por adolescentes, então, grande parte delas têm tópicos tabus que apelam para sua faixa etária, como sexo e drogas, ou qualquer outro assunto, desde que seja parte de uma experiência surda.

Arrumar, Passear, de Jéssie Rezende, é uma *história ABC* feminina. A história é contada por classificadores – alguns representando instrumentos, outros objetos inteiros e outros a manipulação do objeto - e a contadora sempre usa o corpo como sujeito, incorporando a mulher que se arruma. A história tem um enredo simples, mas coerente, em que a mulher se arruma, se veste, ajeita os cabelos, se maquia etc., terminando com a escolha da bolsa antes de sair de casa. Tem um ritmo destacado e muita simetria nos sinais, criando uma narrativa com muitos elementos poéticos.

Embora as *histórias ABC* sejam geralmente categorizadas como “histórias”, porque elas frequentemente têm ação, elementos

não manuais e mudança de papéis, sua forma disciplinada e restrita as tornam mais próxima de poemas. Peters (2000), no entanto, duvida que as *histórias ABC* sejam histórias, poemas ou mesmo peças de teatro. Talvez sejam os três, ou talvez elas pertençam a sua própria categoria.

Um exemplo de uma história desse tipo, que mostra essa mistura de gêneros, encontra-se no filme *Mãos em Fúrias*, por Eduardo Tótolí, Luciano Canesso Dyniewicz, Elissane Zimmerman Dyniewicz e Carlos Alexandre Silvestri, dirigido por Giuliano Robert. Esse filme de curta metragem mistura os elementos linguísticos de narração, teatro e filmagem para criar um efeito emocional muito forte. No filme, o protagonista surdo sonha que está atirando em ouvintes que fazem *bullying* com ele, e acorda assustado. Como todas as *histórias de ABC*, o filme segue bem a ordem alfabética de A a Z, mas usa diversos recursos que vão além de uma simples apresentação em Libras.

Há alguns sinais no filme que usam as configurações de mãos das letras. Por exemplo, SURDO usa a configuração de mão de G, MUDAR-IDEIA usa a configuração de mão (e o movimento) de H e DOR usa a configuração de mão de T. Também, conforme a tradição das *histórias ABC*, existem sinais que usam as configurações de mãos das letras em classificadores como instrumentos. Por exemplo, as configurações em L, N e Q mostram a arma na mão a partir de diversas perspectivas. Configurações de mão de classificadores entidades de objetos inteiros também fazem parte da história, mas nesses exemplos vemos a mescla de linguagem e a parte mais fílmica e de edição, porque vemos os objetos reais também. Na letra B, por exemplo, as mãos mostram as portas do elevador abrindo, enquanto vemos as portas verdadeiras; a mão que mostra a letra M cria uma configuração de mão num classificador de três pessoas avançando juntas, enquanto vemos as reais pernas das pessoas, desfocadas no fundo, avançando até ficarem em foco. A configuração de mão da letra O cria o contorno do cano da arma, num círculo que mostra o ponto de vista da bala dentro do cano - uma perspectiva conhecida pelo público de filmes hoje, mas impossível de se mostrar apenas em sinais. O outro uso da letra O também mostra o contorno da bala, porém, usando um recurso mais teatral, esse sinal é feito pelo ator no papel da vítima atingida pelo projétil, e não pelo personagem principal.

Os elementos de teatro são também vistos nos classificadores em que o protagonista toca ou manipula os objetos. A configuração de mão de A realmente aperta o botão do elevador, a configuração de mão em C realmente puxa uma cadeira e as configurações de mão D, E, F, I e J mexem com um pó que entendemos ser alguma droga. A configuração de mão em Z toca o corpo do sinalizante de uma forma linguística normal, mas a de U empurra a testa de um outro ator.

Finalmente, vemos algumas letras que vão além da língua de sinais e não são feitas pelo alfabeto manual da Libras, mas pelas imagens do teatro. As letras W, X e Y são criadas pelos braços, pelas pernas e pelo corpo dos atores no papel das vítimas no sonho.

O artista também pode criar um conto usando as formas manuais de letras de uma palavra na linguagem escrita. Essas histórias são frequentemente usadas para fins de ensino e são uma forma importante de desenvolver a consciência da linguagem. Por exemplo, um aluno na escola ou um estudante de Libras pode escolher uma pessoa famosa na comunidade surda e descrevê-la usando sinais da forma de cada uma das letras do nome da pessoa. As histórias também são usadas em eventos que celebram uma pessoa, como em um aniversário; em um evento comemorativo diverso ou até mesmo em um velório.

As *histórias numéricas* seguem uma ideia semelhante à das *histórias ABC* e são limitadas pelas formas das mãos dos números, que geralmente são realizadas de 0 (ou 1) a 10 e, às vezes, de trás para frente ou em ordem crescente e decrescente na mesma história. Há muito mais histórias desse tipo na internet. Maurício Barreto criou *Uma história de números* em Libras falando de um tiroteio que vai de 0 a 10 e de volta para o 0. As histórias *Pássaro (números)* e *Animais (números)*, de Juliana Lohn, são direcionadas a surdos muito jovens.



Uma história de números

As histórias com uma configuração de mão são limitadas justamente pela regra que diz que se deve usar apenas uma única configuração de mão. O texto *V & V*, de Fernanda Machado, é um exemplo. Ela usa somente a configuração de mão na forma V. É importante notar que algumas configurações de mão são mais comuns em Libras do que outras. Histórias contadas apenas com sinais que usam a mão com todos os cinco dedos esticados são relativamente fáceis de fazer, mas a forma de “ILY” (veja a tabela na seção *Convenções*, no início do livro) é rara e muito mais difícil de ser usada para criar uma história. Essas histórias exigem o uso extensivo de elementos não manuais para as passagens que normalmente utilizam outra configuração de mão.

Nos casos em que é muito difícil manter as limitações do gênero, podemos “flexibilizar as regras” e criar sinais não existentes com determinada configuração de mão. *A Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima, é um exemplo, pois usa muitas vezes as mãos abertas em garras até para sinais como SURDO e DESISTIR, que usam originalmente outras configurações.



7.4. RESUMO

Nesse capítulo, vimos exemplos de diferentes gêneros de literatura em Libras. Entendemos que não há apenas uma maneira de dividir os gêneros, mas sabemos que existem gêneros de literatura surda produzidos em português e em Libras que são de ficção e outros que são de não ficção. Pensando sobre alguns gêneros delimitados pela forma das obras, destacamos como exemplos de poemas o Vernáculo Visual e as histórias delimitadas. No próximo capítulo veremos outros tipos de gêneros em Libras.



7.5. Atividade

1. Assista a três histórias delimitadas em Libras. Quais são as regras que delimitam a história?
2. Crie sua própria história delimitada:
 - a) crie uma história de ABC;
 - b) crie uma história de números que vai de 1 a 9; e
 - c) crie uma história com **uma** configuração de mão.

Quais os desafios que você encontrou na criação dessas histórias?



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em libras

8. GÊNEROS: DEFINIDOS PELA ORIGEM, PELO CONTEÚDO E PELO PÚBLICO



8.1. OBJETIVO

No capítulo anterior, refletimos sobre a divisão de gêneros com base na ideia de ficção e não ficção e com base na forma da literatura. Neste capítulo, vamos considerar mais alguns exemplos de literatura em Libras e ver outras maneiras de categorizar a sua linguagem estética.



Neste capítulo falaremos sobre os seguintes vídeos:

- *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira.
- *Cinco Sentidos*, de Nelson Pimenta.
- *Coleção de narrativas didáticas curtas*, de Marina Teles.
- *Five Senses*, de Paul Scott.
- *Hino Nacional*, de Bruno Ramos.
- *Coleção de Mãos Aventureiras*, de Carolina Hessel.
- *O símbolo do Olodum*, de Priscila Leonnor.
- *Vagalume*, de Tom Min Alves.



A Pedra Rolante



Cinco Sentidos



Coleção de narrativas didáticas curtas



Five Senses



Hino Nacional



Coleção de Mãos Aventureiras



O símbolo do Olodum

8.2. GÊNERO DEFINIDO PELA ORIGEM

Ao considerar as categorias de uma forma de arte de Libras fortemente ligada à cultura surda, precisamos nos perguntar: de onde veio essa literatura? Sua origem está na comunidade e na cultura dos ouvintes ou no mundo surdo? Surgiu no Brasil ou em outro país? Foi criada por um autor conhecido ou faz parte da literatura em Libras que a comunidade vê como parte de seu próprio folclore?

8.2.1. Folclore

Folclore é o termo coletivo dado às tradições, aos costumes, aos rituais e às formas de expressar a experiência de um grupo particular. Esses costumes são passados às novas gerações por meio de histórias, poemas, piadas ou outros usos de linguagem; normalmente, não são escritos e não têm um autor conhecido (DUNDES, 1965). A palavra portuguesa “folclore” vem da inglesa “folklore”.



Vagalume

“Folk” significa “povo” e esse povo inclui qualquer pessoa de uma comunidade com uma cultura própria. O “lore” está relacionado ao conhecimento da comunidade. Então, o folclore é caracterizado em termos de origem (não sabemos quem o criou), forma (geralmente tem muita repetição e rimas simples, por exemplo), transmissão (é principalmente não escrito) e função (normalmente é usado para educar e entreter, também para fortalecer a identidade da comunidade).

As piadas em Libras são um ótimo exemplo de folclore porque não sabemos quem as criou. Essas narrativas curtas com um desfecho engraçado simplesmente “surgem” sem autor, têm uma estrutura convencional, muitas vezes com repetição, são transmitidas sem registro formal e funcionam para entreter, mas muitas vezes também para educar a comunidade sobre regras de comportamento. Também, utilizam muitos elementos linguísticos que vemos em outros gêneros de literatura surda como poesia e narrativas não humorísticas. Vamos falar mais de piadas surdas no capítulo 12, mas, por enquanto, podemos destacar uma das piadas mais conhecidas da comunidade surda, que trata da árvore surda.

Um lenhador corta uma árvore. Ele grita: “madeira!”, e a árvore cai. Um outro dia ele corta mais uma árvore e grita: “madeira!”, mas ela não cai. Então ele chama um médico, que faz alguns exames, relata que a árvore é surda e orienta o lenhador a aprender a língua de sinais. O lenhador vai à associação de surdos e aprende Libras. Depois, ele volta à floresta e soletra M-A-D-E-I-R-A e a árvore cai.

Em muitas culturas é impossível separar os conceitos “folclore” e “literatura”, porque os textos que chamamos de literatura contém elementos oriundos dos textos que chamamos de folclore. Talvez essa seja uma divisão meramente artificial e ligada ao poder social, imaginando-se que a literatura é para as pessoas cultas e o folclore é para o restante do povo. Essa não é uma distinção que achamos útil no caso da literatura em Libras.

O folclore linguístico inclui jogos da língua e piadas, gestos convencionais, comentários frente a atos de excreção do corpo (ex: arrotos, gases e espirros), mitos, lendas, narrativas populares, provérbios, insultos, provocações, trava-línguas, formas de saudação e despedida, nomes (de lugares e de pessoas, incluindo apelidos) e poesia popular (por exemplo, poesias tradicionais para crianças e canções infantis)¹⁸. Tudo isso é visto em Libras, mas faltam ainda pesquisas sistemáticas sobre esse tipo de folclore em língua brasileira de sinais. Certamente, a cultura surda tem muitos exemplos de folclore linguístico em Libras, sendo uma mistura rica da cultura brasileira com a cultura surda. Por isso, podemos dizer que o folclore da Libras faz parte da literatura surda baseada na sua origem, ou seja, de dentro da comunidade surda brasileira.

¹⁸. *A lista veio de Dundee, 1965.*

8.2.2. Histórias traduzidas

Embora muito da literatura em Libras tenha sua origem no folclore da comunidade surda brasileira, veremos no capítulo 22 que grande parte dela vem de fora e foi trazida através da tradução. Assim, podemos descrever um gênero de “Literatura em Tradução”.

As traduções de livros de outras línguas para o português são muito comuns no Brasil, por isso existem gêneros reconhecidos como “literatura francesa em português” ou “literatura inglesa em português”. No entanto, a tradução da literatura de outras línguas de sinais para Libras ainda é incomum, embora existam alguns exemplos importantes. O conto de Libras de Nelson Pimenta chamado *O Passarinho Diferente* (aliás, notável por ser atipicamente longo – com quase meia hora de duração) é uma tradução de uma história da ASL, *Bird of a Different Feather*, atribuída a Ben Bahan. Da mesma forma, seu poema *Cinco Sentidos* é traduzido de um poema em BSL, *Five Senses*, de Paul Scott. Sandro Pereira traduziu *Ball Story*, de Ben Bahan, para Libras como *A Pedra Rolante*. Quanto mais crescer o contato e a troca de ideias entre artistas de língua de sinais em diferentes comunidades surdas, mais essas traduções aumentarão.

Muitos textos traduzidos na literatura em Libras vêm de textos escritos em português. São frequentemente voltados para a educação e traduções de clássicos de autores como Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. Exemplos incluem, ainda, *Iracema* (de José de Alencar, 2002), *O velho da horta* (de Gil Vicente, 2004), *O Alienista* (de Machado de Assis, 2004), *O Caso da Vara* (de Machado de Assis, 2005)¹⁹. São feitas para dar acesso ao conteúdo dos textos escritos, muito importante para o aluno surdo (SPOONER, 2016), porém poucos surdos adultos procuram espontaneamente essas traduções por prazer e diversão.

Existem histórias infantis que fazem parte do folclore da sociedade ouvinte, que são **adaptadas** como parte do processo de tradução com o objetivo de incluir personagens surdos e a Libras. As adaptações são recentes e, no passado, algumas pessoas não achavam certo alterar textos, preferindo respeitar a forma original deles. No século XXI, no entanto, algumas traduções em Libras acrescentaram adaptações. Por exemplo, Silveira, Karnopp e Rosa (2003) criaram a *Rapunzel Surda*, que aprende Libras com um príncipe surdo; e a *Cinderela Surda*, que perde sua luva (as luvas são ligadas às mãos e assim são uma marca do sujeito surdo) em vez de seu sapato. Betty Lopes de Andrade (2015) descreve uma versão dos “*Três Porquinhos*” em Libras em que o lobo sinaliza tão rápido que o vento gerado por suas mãos destrói as duas primeiras casas.

Uma terceira origem da literatura sinalizada que está fora da comunidade surda é da tradução de filmes. Bahan (2006) propôs uma categoria de histórias de ASL baseadas em filmes e essas histórias



O Passarinho Diferente



O Alienista

¹⁹. <http://www.editora-arara-azul.com.br>

também são populares em Libras. São traduções dos filmes, mas ao invés de serem realizadas entre duas línguas, elas partem de um sistema visual (a “gramática” do filme) para outro sistema visual (a língua - Libras). O conteúdo das histórias cinematográficas vem do filme (de modo que raramente descrevem a experiência específica do mundo surdo, embora os surdos possam compartilhar essa experiência), mas quem conta em Libras escolhe aqueles de ação que possibilitam a melhor recontagem visual, porque há pouco diálogo e muito movimento. A habilidade de tradução nessas histórias reside na maneira de reproduzir o impacto visual do filme em Libras por meio de classificadores e incorporação, por exemplo.

8.3. DEFINIDO PELA ORIGEM E PELA FORMA: CANÇÕES

O gênero músicas em Libras é polêmico, já que não se originam dentro da cultura surda. Músicas são caracterizadas por elementos baseados mais no som, principalmente na relação entre a linguagem das letras (traduzível, até um certo ponto, de uma língua para a outra) e a música, que é basicamente uma arte sonora. As músicas sinalizadas são quase sempre traduzidas. Ao contrário de outros gêneros que se originaram fora da comunidade surda, mas que podem refletir as experiências surdas, como o cinema, o gênero musical não é naturalmente parte da experiência surda devido à estreita relação entre a letra e a música. Ter acesso à letra sem ter acesso à música pode ser frustrante para alguns surdos. Contudo, as pessoas ouvintes que conhecem Libras tendem a gostar muito da experiência de ver as letras das canções em Libras e ouvi-las simultaneamente.

Cabe ressaltar que algumas pessoas surdas podem ouvir música, especialmente com a ajuda de aparelhos de amplificação sonora ou sentir as vibrações que vêm do som. Podem também ter a memória de alguma época em que podiam ouvir mais. Na internet, ainda, é possível localizar vídeos de canções traduzidas para Libras postados por pessoas surdas. Além disso, Jonatas Medeiros, tradutor e pesquisador da Universidade Federal do Paraná – UFPR –, descreveu maneiras de traduzir a música e as letras para o público surdo, traduzindo a emoção gerada pelo sentido da canção não apenas pelo movimento rítmico do corpo do tradutor, mas através das luzes, vibrações, do movimento e da presença da multidão em um show.

Apesar das polêmicas geradas por traduções que oferecem pouca satisfação às pessoas surdas, algumas comunidades surdas têm tradições relacionadas à arte da linguagem que incluem traduções de músicas. Cynthia Peters (2000) observou que as línguas de sinais têm ritmos visuais e uma musicalidade visual que sempre estiveram associados ao corpo. Todas as pessoas batem palmas, batem os pés e dançam. Esses elementos corpóreos, frequentemente associados à música, são facilmente transferidos para a Libras. Priscila

Leonor, no poema *O símbolo do Olodum*, mescla a poesia em Libras com a dança do samba e os ritmos do samba-reggae com o acompanhamento sonoro e de vibrações de uma bateria. É uma produção original em Libras que mostra a identidade de uma brasileira negra e surda da Bahia, que segue muitos dos elementos utilizados nas canções traduzidas.

Uma tradução importante de música que faz parte da vida da comunidade surda brasileira é a do *Hino Nacional*. Algumas versões dele são traduções aproximadas das palavras que ele contém, enquanto outras são adaptações ou interpretações mais livres das ideias expressas nele. A versão do *Hino Nacional* de Bruno Ramos é mais próxima de uma releitura e combina a apresentação da letra com técnicas de produção de vídeo, com mudanças de cores da camiseta do artista (que refletem as cores da bandeira brasileira) e diferentes imagens do patrimônio natural e histórico do Brasil.

Outras produções são feitas a partir de hinos religiosos, que são atos de adoração. Eles são traduzidos para Libras, muitas vezes, por coros e destinados para aqueles que participam de eventos religiosos, de modo que possam acessá-los, sentindo as emoções que geram, na sua própria língua. Quando os hinos são traduzidos por pessoas que conhecem os princípios poéticos da Libras, eles se tornam mais literários.

As traduções de outras músicas, particularmente da música contemporânea, são cada vez mais comuns e vídeos como esses são frequentemente publicados na internet (RIGO, 2013, 2020). Às vezes, esse último tipo de tradução é feito por surdos, mas é predominantemente realizado por ouvintes. Estes, geralmente, são aprendizes de línguas que gostam de brincar com sua nova língua e para quem a experiência de ouvir a música e ver os sinais é particularmente gratificante. Porém, também, há traduções apreciadas por muitas pessoas, surdas e ouvintes, no que diz respeito às formas poéticas da Libras e por suas técnicas de produção. Um exemplo valorizado é a tradução de *Vagalume*, de Tom Min Alves (vale anotar como ele troca chapéu e camisa para refletir as mudanças entre a música mais melódica e o funk mais rítmico).

8.4. GÊNERO DEFINIDO PELO CONTEÚDO

A pesquisadora Janaina Peixoto (2016) criou categorias temáticas para 70 poemas em Libras em seu corpus de análise e observou as seguintes temáticas definidas pelo conteúdo: Mundo Surdo (26), Religião (13), Datas Comemorativas (12), Amor (7), Terra Natal (4), Natureza (3) e Outras (5). As narrativas de experiência pessoal fazem parte do que Peixoto chamou de Mundo Surdo.

8.4.1. Narrativas da experiência surda

Nessas histórias, as pessoas surdas narram os eventos que aconteceram nas suas vidas. Embora possamos dizer que as narrativas da experiência surda sejam literatura surda de não ficção, original ou folclore (definidas conforme a sua origem), sua principal característica é o conteúdo sobre a “experiência surda”. As narrativas podem ter a forma de histórias em prosa, poemas ou teatro, porque a forma em que elas são contadas é menos importante do que o tópico que apresentam.

É importante que ao serem contadas pela pessoa sobre si ou sobre outra pessoa, tenham um protagonista surdo e que o que aconteça na história só possa acontecer a essa pessoa porque ela é surda, ou seja, a história não aconteceria com um ouvinte. Os tópicos incluem, entre outros, a infância, as experiências do trabalho e com viagens (especialmente sobre os encontros com outras pessoas surdas nessas viagens). As narrativas sobre os encontros com pessoas ouvintes frequentemente informam o público surdo sobre os desafios da vida sofridos pelas pessoas surdas e as maneiras de superá-los. Isso transforma as histórias de experiências particulares de uma pessoa em “Experiência Surda” de modo geral, por ser mesma realidade vivenciada por outros surdos também. Nelas, o protagonista pode ser qualquer surdo, com o qual o contador de histórias espera que o público possa se relacionar. O ponto importante é que os surdos contam essas histórias para que outras pessoas surdas possam se identificar com a experiência de vida de “alguém como eu”.

8.5. GÊNERO DEFINIDO PELO PÚBLICO-ALVO

O público-alvo pode designar o gênero. Por exemplo, podemos categorizar poemas adequados para jovens ou crianças. Outros são mais literários e elaborados para um público com mais experiência. Alguns são feitos para diversos níveis de público – do iniciante àquele com muita habilidade. Por isso, veremos que os gêneros literários em Libras são para todos, não apenas para uma elite de pessoas bem escolarizadas.

Obras em Libras de diferentes origens têm conteúdo e formas diferentes de acordo com o seu público-alvo. Alguns tipos de literatura em Libras são adequados para aprendizes de Libras – sendo eles adultos ou crianças, surdos ou ouvintes. Alguns são bons para pessoas com pouca escolarização e que sabem pouco sobre a literatura surda, como as apresentações de teatro em que as pessoas participam. Também temos a literatura infantil e a literatura feminina em Libras, que são parecidas de alguma maneira, destinadas aos públicos que têm características semelhantes, embora o gênero de literatura feminina seja destinado às mulheres e o de literatura infantil seja destinado às crianças.

8.5.1. Literatura feminina

Nodelman (1988) destacou que a literatura infantil e a literatura feminina geralmente são parecidas. A literatura infantil se concentra na vida de pessoas (ou animais) sem poder, crianças, homens ou mulheres, que precisam lidar com uma hierarquia que os coloca no fundo. Além disso, livros infantis caracteristicamente revelam o poder dos fracos: agressores poderosos, definidos como vilões, geralmente perdem para pequenos pacifistas.

Sendo assim, Nodelman (1988, p33) cita Rachel Blau DuPlessis:

O que aqui chamamos de (a) estética feminina acaba sendo um nome especializado para quaisquer práticas disponíveis para esses grupos - nações, gêneros, sexualidades, raças, classes - todas as práticas sociais que desejam criticar, diferenciar, derrubar as formas dominantes de conhecer e entender com as quais estão saturadas. NODELMAN, 1988, P.33 (tradução nossa).

Esses temas não exclusivos da literatura feminina, destinada principalmente a um público de mulheres, que é também caracterizada por histórias em que o protagonista é feminino e a maioria dos personagens é feminina, incluindo a família e os amigos. Geralmente se concentram numa protagonista feminina que enfrenta uma situação difícil que afeta a vida das mulheres. No entanto, a análise das pesquisadoras surdas americanas Christie & Wilkins (2007) sobre os conteúdos de literatura surda mostra que as mulheres falam de autobiografia, mas não apenas sobre “ser filha, ser esposa, ser mãe” (ver capítulo 21).

8.5.2. Literatura infantil

A literatura infantil é um gênero definido pela faixa etária do público-alvo, destinado a crianças pequenas e crianças mais velhas. A literatura em Libras destinada aos jovens adultos é outra categoria. A idade do público-alvo determina o conteúdo e a forma da linguagem.

O gênero de literatura infantil, escrita para crianças ouvintes, tem uma longa história, com diversos contos de fadas destinados às crianças registrados no século XVII e que se expandiu principalmente na Europa do século XIX. O gênero de literatura infantil brasileira, escrita em português, começou a se consolidar apenas no início do século XX.

Desde o início do século XXI, um número crescente de histórias em Libras foi filmado e disponibilizado para alunos surdos. Como a tecnologia de vídeo se torna cada vez mais sofisticada e ao mesmo tempo acessível, há mais opções para se usar uma mistura de sinais e imagens no meio visual de contar histórias para crianças

pequenas. A maioria dessas histórias é baseada em livros infantis escritos e são traduções ou recontos.

No site *Mãos Aventureiras*, por exemplo, Carolina Hessel conta histórias em Libras de livros ilustrados ao redor do mundo. As histórias são apresentadas em Libras de uma forma clara e imaginativa, adequada para os mais jovens, intercaladas com ilustrações dos livros para que as crianças possam associar os sinais às imagens. O foco é na Libras, e não nas palavras escritas. Os livros escolhidos para esse site são escritos em diferentes idiomas, mas isso não é um problema para qualquer livro traduzido em Libras, se o foco for em Libras.

Para muitos ouvintes, histórias são fortemente ligadas ao objeto *livro* e muitos professores entendem que os livros são a maneira de introduzir as crianças surdas à literatura, mesmo em Libras. Quando se lê histórias de livros para crianças surdas, contando-as em Libras, isso é sempre uma tradução. Mas o uso da Libras para contar a história de um livro busca incentivar as crianças surdas a ler, que é importante na educação bilíngue. Além disso, a experiência ensina as crianças sobre a sociedade e a cultura que elas compartilham com as pessoas ouvintes.

Alguns livros de histórias são escritos especificamente para crianças surdas, com personagens surdos (KARNOPP, 2008). Esses livros fornecem imagens positivas para elas, especialmente quando os autores são surdos. Exemplos incluem *A Cigarra Surda e as Formigas*, de Carmen Elisabete de Oliveira e Jaqueline Boldo (2003), *Tibi e Joca*, de Cláudia Bisol (2001) e *O Patinho Surdo*, de Rosa e Karnopp (2005). No entanto, a maioria dos livros de histórias que uma criança surda lê ou examina contém histórias escritas para crianças ouvintes e não contém personagens surdos ou se refere à experiência específica de uma pessoa surda.

Quando as crianças pequenas são introduzidas à leitura, a esperança é de que elas descubram os prazeres e a satisfação da leitura de modo que esta se torne algo que a criança desfrute. Desejamos que as crianças aprendam a amar a leitura e as histórias contadas nos livros. No entanto, é importante que o desejo de ensinar um aluno surdo não destrua o prazer da leitura. Os adultos podem usar a leitura como uma oportunidade educacional, ajudando as crianças a aprenderem mais sobre sua língua e seu mundo, mas essa normalmente não é a perspectiva da criança. Muitos livros e muitas histórias para crianças surdas têm o objetivo explícito de ensiná-las a linguagem escrita. Precisamos que histórias em Libras direcionadas às crianças sejam vistas em textos bilíngues, onde a Libras dirija a história e que haja uma versão em português ao invés de esperar que a Libras siga o texto em português.

Infelizmente, as histórias de ficção originais criadas por surdos e contadas em Libras, sobretudo para crianças mais novas, são

poucas. Para incentivar esses pequenos a desenvolverem sua própria criatividade em Libras, precisamos de mais histórias originais para complementarem as traduções. Sabemos que é difícil para muitos adultos surdos criarem essas histórias (mesmo aqueles adultos que contam histórias tradicionais em Libras fluente, muito visual e atraente às crianças surdas) quando estes também cresceram com apenas livros de autores ouvintes como seus modelos de literatura.

As crianças mais novas precisam de histórias originais em Libras com sinais simples para acompanharem a literatura. Elas gostam de magia, antropomorfismo de animais e gostam de rir de situações inesperadas ou incongruentes²⁰. Uma *coleção de narrativas didáticas curtas* feita por Marina Teles mostra essas características. É importante para a criança surda ver personagens surdos nas narrativas originais em Libras, isso cria empatia com contextos com os quais elas podem se identificar. Elas também gostam de ver histórias com desafios a serem superados pelo personagem surdo.

As crianças maiores, os adolescentes e adultos já não acham mais interessante a magia e os animais na Libras. Histórias de ação (especialmente para os meninos) e situações mais “reais” são preferidas, mas ainda nos contextos de locais com os quais o público surdo pode se identificar. A forma da Libras já é mais complexa e criativa porque esse público já domina a língua, então o artista pode apresentar alternativas para essa forma que eles conhecem, tais como novos sinais, classificadores criativos ou elementos cinematográficos. Porém, essas pessoas mais velhas ainda gostam de ver personagens surdos na literatura para poderem experienciar a empatia e ver os desafios que o surdo define e supera.

²⁰. *Incongruente significa sem lógica ou o que não combina, como por exemplo uma vaca de salto alto ou uma pessoa botando uma meia na mão.*



8.6. RESUMO

Nesse capítulo, focamos em mais gêneros de literatura em Libras. Vimos que existem tipos de literatura com origem na comunidade surda brasileira que têm muito a ver com o folclore. Também vimos que a literatura vem de fora da comunidade. Pode vir por tradução e adaptação de outras comunidades surdas mundiais, da literatura escrita em português ou até de filmes e programas de televisão. Destacamos as músicas em Libras como um gênero polêmico, que de certa forma é alheio às tradições culturais da comunidade surda, mas que, por outro lado, foi adaptado para fazer parte da vida dos surdos. Definindo os gêneros por conteúdo, focamos nas narrativas de experiência surda, que podem ter qualquer forma (história, poema ou teatro), mas que sempre falam do protagonista surdo. Pensando no público, vimos que a literatura destinada às crianças surdas tem muitas formas, origens e diferentes conteúdos, mas é apresentada com objetivo de ensinar e entreter.



8.7. Atividade

Assista à versão do Hino Nacional mencionada nesse capítulo. Apesar de ser exemplo de literatura traduzida, qual o conteúdo e quem é o seu público-alvo?

Assista a uma narrativa de experiência de pessoas surdas. O que os membros da comunidade podem aprender ao assistirem a essa narrativa? O que os ouvintes aprendizes de Libras podem aprender ao assistirem a essa narrativa?



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

9. A PRODUÇÃO DE NARRATIVAS VISUAIS



9.1. OBJETIVO

Neste capítulo, vamos explorar as maneiras de produzir uma forma fortemente visual na literatura em Libras. Como vimos no capítulo 04, os artistas têm ferramentas diferentes para destacar a capacidade visual de gerar emoções no público. Eles fazem isso pela apresentação de imagens visuais e pelo uso do vocabulário, dos classificadores e da incorporação.

Stephen Ryan foi um contador de histórias e pesquisador americano surdo. No capítulo 06, vimos algumas dicas dele sobre a contação de histórias em ASL. Ryan (1993) criou outra lista de sugestões para se criar narrativas fortemente visuais em ASL. Neste capítulo, investigamos cada uma dessas dicas. Veremos que elas também são relevantes para a literatura em Libras.



Para ver alguns exemplos, vamos assistir a alguns novos vídeos e voltar para outros já conhecidos:

- *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala.
- *O conto VV*, de Lúcio Macedo.
- *O Curupira*, de Fábio de Sá.
- *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva.
- *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos.
- *Fazenda: Vaca*, de Rimar Segala.
- *A Formiga Indígena Surda*, de Marina Teles.
- *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima.
- *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos.
- *O Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega.
- *A Rainha das Abelhas*, de Mariá de Rezende Araújo.
- *Saci*, de Fernanda Machado.
- *Tinder*, de Anna Luiza Maciel.



Bolinha de Ping-pong



O conto VV



O Curupira



Eu x Rato



Galinha Fantasma

9.2. CRIAR PERSONAGENS DESCREVENDO SUA FORMA E SEU COMPORTAMENTO

A descrição da aparência física dos personagens em Libras é uma forma de arte em si. Cria uma imagem agradável e clara destes, de modo que quando o narrador os incorpora ao longo da história o público vai tendo uma ideia mais concreta sobre o caráter deles.

O pesquisador de folclore Axel Olrik afirmou (em 1909) que existem várias estratégias utilizadas nos contos folclóricos para se dar ênfase. Isso é feito através da repetição, do tamanho e dos detalhes. Falaremos sobre repetição e exagero no capítulo 19. Aqui, vamos focar na importância da ênfase feita através do número de detalhes em uma descrição. Olrik observou que nos contos folclóricos em línguas orais a descrição detalhada não é comum (a ênfase nos contos folclóricos geralmente ocorre através da repetição), mas em Libras ela acontece e é recorrente.

Quando Rimar Segala apresenta os dois jogadores em *Bolinha de Ping-pong*, sabemos que a personagem feminina usa batom, um lenço elegante e luvas. Depois disso, cada vez que Rimar incorpora a personagem, ele apenas nos mostra seu comportamento, sem repetir os outros detalhes. Ainda assim, podemos imaginá-la usando os elementos que já haviam sido descritos. Isso é suficiente e produz uma imagem visual satisfatória para o público.

Normalmente, um contista apresenta os sinais que descrevem visualmente uma pessoa na direção de cima para baixo e, nessa ordem, cria um movimento suave. Fábio de Sá, por exemplo, apresenta primeiro o cocar do menino *Curupira*, depois os dentes, em seguida o peito, a saia e finalmente os pés virados. Quando ele introduz o caçador, os sinais também passam do chapéu na cabeça para o bigode no rosto, a bandoleira carregada de balas no peito e as armas no cinto. A história *A Formiga Indígena Surda*, de Marina Teles, começa com o sinal FORMIGA na testa, depois vem a descrição dos olhos, da boca e das penas frontais no peito, antes de baixar um pouco as mãos para mostrar a formiga passeando na selva.

Mas nem todas as histórias fornecem essas descrições longas. Em *Fazenda: Vaca*, Rimar Segala dá apenas uma breve descrição do homem pobre usando seu chapéu e mexendo seu queixo de uma maneira específica, antes de dizer que ele era pobre - mas isso já é o suficiente. Quando reencontramos o personagem novamente na história, lembramos dessa imagem. Também é possível construir uma descrição do personagem à medida que a história avança. Por exemplo, a descrição inicial do tio na história *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos, é breve, mas aos poucos ela se desenvolve quando o vemos comendo seu almoço e avisando o sobrinho para não abrir os olhos se ele acordasse à noite.



Fazenda: Vaca



A Formiga Indígena Surda



Leoa Guerreira



Meu Ser é Nordestino



O Jaguararte



A Rainha das Abelhas



Saci



Tinder

Nas histórias traduzidas para Libras, especialmente nos contos de fadas e nos contos folclóricos, podem faltar descrições visuais dos personagens porque a informação não está no texto original. Isso se relaciona com a observação de Olrik de que os contos tradicionais não têm tempo para descrições detalhadas porque criam ênfase por meio da repetição. Na tradução para Libras de *A Rainha das Abelhas* sabemos que havia três irmãos, mas a narradora descreve poucos aspectos visuais dos personagens e dos lugares porque a tradução segue a estrutura da história original. Essa diferença não é uma coisa ruim nem boa, as duas tradições de contar histórias são simplesmente diferentes. Mesmo assim, nas traduções de contos de fadas que não têm uma descrição dos personagens falta um elemento visual esperado nas narrativas originais de Libras. Quando essas histórias são recontadas, pode-se adicionar essa informação como parte de uma adaptação cultural surda. O reconto de Nelson Pimenta da fábula de Esopo *O sapo e o boi*, por exemplo, adiciona a descrição visual do boi e do sapo no começo da história. Todavia, uma descrição excessiva pode criar uma história menos atraente, porque a ação demora para acontecer. Devemos notar também que a descrição cuidadosa é valorizada na narração de histórias, mas muitas vezes é dispensada na poesia, para a qual a brevidade é importante.



O Sapo e o Boi

9.3. NÃO UTILIZAR MUITA SOLETRAÇÃO MANUAL

As narrativas de Libras são especialmente valorizadas pela criação de imagens altamente visuais que usam recursos como classificadores e incorporação. A sequência das letras soletradas não cria uma imagem do referente e essa é uma razão para não se ter tantas soletrações.

O ritmo suave de um texto em Libras é muito importante e o ato de soletrar acaba mudando o ritmo dos sinais, uma vez que as regras da estrutura da palavra são muito diferentes dos sinais não soletrados. Os textos literários educacionais e as narrativas de experiência pessoal, contudo, podem ter mais soletração do que os textos culturais cujo objetivo principal é a diversão. Na narrativa *Eu x Rato*, o ator Rodrigo Custódio da Silva soletra as palavras “ferramentas” e “rato” no início da história, explica o que significa “ferramenta” e quais os sinais que ele vai usar para falar dos conceitos. Porém, depois disso, a história continua até o final sem mais soletrações, de maneira altamente visual e com um ritmo divertido.

Muitos contos e outras histórias na língua portuguesa usam nomes de pessoas. Em Libras, podemos soletrar esses nomes e os de locais, mas isso acontece pouco em histórias literárias. Sabemos que há sinais na comunidade surda para identificar as pessoas e que cada membro da comunidade tem seu sinal particular. Alguns personagens ficcionais nas histórias escritas também têm sinais por meio da tradução para Libras. Branca de Neve, Peter Pan, Harry Potter e

Cinderela têm seus próprios sinais em Libras, que são importantes especialmente para os títulos das histórias. Com certeza, o uso do sinal de identificação é culturalmente mais adequado numa história em que há soletração, mas a cultura e a literatura surdas costumam usar pouco os nomes. Se utilizados, servem, por exemplo, para identificar uma pessoa que não está presente, mas, fora isso, são pouco usados. Em muitas narrativas em Libras os nomes simplesmente não importam.

Nas piadas em português ou em Libras, por convenção, não usamos nomes. Ao dizermos “um homem entrou num bar” ou “uma mulher estava caminhando na rua”, seus nomes não são evidenciados. Esse tipo de identificação geral é muito mais comum nos gêneros literários de Libras, talvez por causa das opções disponíveis para as duas línguas. No português, sobretudo na língua escrita, temos poucas opções para a incorporação dos personagens²¹. Assim, num conto, por exemplo, é importante saber os nomes para que o leitor possa seguir os eventos e as ações dos personagens. Talvez o personagem Mário seja um jovem cheio de autoconfiança, Clarice uma idosa teimosa e João uma pessoa otimista que sempre sorri. Essas características são mostradas em Libras na incorporação de cada pessoa e não há necessidade de se usar nomes, nem mesmo sinais identificadores.

9.4. PODE-SE AUMENTAR, DRAMATIZAR OU EXAGERAR OS PERSONAGENS

Essa dica de Ryan mostra a importância de se criar uma imagem forte na contação das narrativas. Em alguns contextos, não é adequado aumentar ou exagerar os personagens e uma boa contadora (ou um bom contador) de histórias sabe quando fazer, ou não, isso. As crianças gostam do exagero e as histórias infantis muitas vezes geram sinais aumentados. A descrição do sapo e do boi na fábula *O Sapo e o Boi* contada por Nelson Pimenta é exagerada para atrair as crianças. Também vemos, nas narrativas humorísticas ou assustadoras direcionadas para um público sem especificação de idade, que o narrador pode aumentar e dramatizar as descrições dos personagens para intensificar as emoções do público. No entanto, sem ter variação ou objetivo, o exagero cansa e é melhor restringir o seu uso. Em uma contação de *Chapeuzinho Vermelho* podemos exagerar na descrição do lobo mau, e talvez da vovó, mas não é preciso dramatizar fortemente as personagens da mãe e do lenhador (ou caçador) porque eles não são (geralmente) o foco da história.

Existem diversos recursos linguísticos para a intensificação dos personagens. Quando se intensifica os sinais em Libras, há movimentos mais lentos e com as partes iniciais e finais mais fortes e destacadas. A parada (em inglês “hold”²²) no final do movimento pode ser prorrogada. Vemos movimentos maiores do que o normal e pode-se repetir o movimento ou o sinal para enfatizar algo (VALLI,

²¹. Na escrita, fazemos isso pela forma da “pronúncia”, do dialeto ou do registro. Por essa razão, os textos escritos exigem mais a explicitação dos nomes dos personagens como modo de identificá-los.

²². Liddell e Johnson, 1989.

1993). O *Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega, faz tudo isso para criar pavor; o tempo de movimento dos sinais no poema *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos, cria mais emoção a partir do sofrimento dos personagens; o aumento dos sinais em *Tinder*, de Anna Luiza Maciel, gera uma sensação leve que não pode ser feita com movimentos menores.

O uso dos elementos não manuais também é muito importante no exagero. A expressão facial, a abertura dos olhos, os movimentos do corpo, todos geram imagens visuais fortes e emoções intensas quando aumentados.

9.5. USAR O CORPO TANTO QUANTO AS MÃOS

Esse lembrete faz muita diferença nas histórias. Já vimos, em muitas passagens deste livro, que as imagens visuais ficam mais fortes com a incorporação dos personagens. As informações verbais estão nos sinais manuais e as proposições são raramente feitas além das mãos, todavia a parte emocional fica fora delas. O olhar do narrador sobre as mãos cria um efeito no público, convidando-o a assistir às mãos da mesma maneira. Além disso, os olhos criam um efeito de espaço e dão coerência à história através da direção do olhar (veja mais sobre isso na seção seguinte). A abertura dos olhos mostra as emoções por incorporação dos personagens e o narrador pode usar essa parte do corpo para sugerir as emoções que ele quer gerar no público.

A boca é, muitas vezes, “esquecida” por novos contadores. Talvez eles articulem apenas as palavras da língua portuguesa, mas quem estuda cuidadosamente a boca nas narrativas e nos poemas em Libras vai perceber que as informações que ela carrega são riquíssimas, tanto nas incorporações dos personagens quanto nas emoções apresentadas pelo narrador.

Além dos olhos e da boca, Ryan fala do “corpo”, que pode incluir o tronco e os ombros. Quanto mais a narrativa se aproxima das técnicas teatrais, mais veremos o uso do peito, dos ombros, do tronco e até das pernas e dos pés. Em *Saci*, Fernanda Machado usa muito os ombros e o tronco para apoiar os sinais manuais. Na narrativa poética cinematográfica *O conto VV*, Lúcio Macedo usa muito o corpo, inclusive os pés, e se desloca no palco durante a performance. O uso do corpo abaixo da cintura é uma característica da mímica, ou às vezes do gênero VV. Normalmente, as narrativas e os poemas em Libras não usam as pernas (ver capítulo 10).

9.6. USAR O ESPAÇO DE FORMA CLARA, MOSTRANDO O ESPAÇO DO MUNDO DAS PERSONAGENS

Falaremos muito mais sobre o uso literário do espaço no capítulo 15, mas, por enquanto, destacaremos a importância de uma disposição espacial clara nas narrativas em Libras - devido às demandas da literatura em Libras em criar imagens visuais.

Quando olhamos para uma imagem, esperamos que as coisas sejam dispostas em uma ordem coerente, geralmente que esta represente a disposição dos objetos no mundo real. Quando assistimos a um filme, esperamos a mesma coisa, que ele seja coerente, porque estamos acostumados à gramática dos filmes. Por exemplo, imagine um filme em que esposa e marido conversam em um carro. A esposa está dirigindo e o marido é o passageiro. Esperamos que a motorista olhe (brevemente!) na direção do passageiro e este olhe para a motorista. Numa versão desse filme em Libras, mesmo que só possamos ver a esposa na incorporação pelo sinalizante, sabemos que ela está conversando com o marido porque ela olha para o lado direito; sabemos que o marido está falando com ela porque ele olha para o lado esquerdo. Se a motorista olhar para a esquerda enquanto estiver falando, ela estará olhando pela janela do carro, e não para o marido. Isso cria um sentido visual perfeito em um filme. Também faz todo o sentido em uma narrativa em Libras, e os bons contadores de histórias cuidarão para que a interação com as pessoas deixe claro quem está olhando e conversando com quem.

Em uma obra cinematográfica, também, esperamos ver a mesma cena a partir de perspectivas diferentes. Podemos ver o carro de fora quando o casal entra nele, depois os dois dentro do carro e num outro momento ver apenas uma pessoa. Também é possível vermos o que eles veem quando olham para fora do carro. Todas essas coisas também são mostradas nas narrativas de Libras quando o contador faz a narração com uso dos classificadores e da incorporação. O narrador nos mostra onde estão os diferentes objetos e as pessoas, por meio de classificadores, e vemos como essas pessoas interagem com o espaço ao seu redor pela incorporação, especialmente pela direção do olhar²³.

No cinema, como nas narrativas em Libras, às vezes também precisamos entender a disposição de uma cena para que possamos compreender como a ação se desenvolve. Um bom contador de histórias sabe o quanto dessas informações devem ser dadas. Mas só vale a pena dar detalhes sobre informações espaciais se forem relevantes. Em *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima, por exemplo, há pouco esclarecimento sobre a disposição espacial da história. Só importa que a leoa esteja correndo pela floresta. Quando ela encontra outros leões à esquerda ou à direita, é com base na simetria da história, porque alterar a ação à esquerda, depois à direita, depois à esquerda e novamente à direita cria uma sensação agradável de simetria. Em cada encontro, no entanto, é sempre claro onde a leoa está em relação aos outros leões, porque a narradora move seu corpo para frente, para trás, para a esquerda e para a direita.

Em *Eu x Rato*, diferentemente, Rodrigo Custódio da Silva expõe a cena na sala de ferramentas muito claramente, porque precisamos

²³. Nos países em que se dirige do lado esquerdo, tudo é ao contrário numa contação de histórias. Por exemplo, em BSL, o motorista olha para a esquerda numa conversa com o passageiro, porque os motoristas ingleses se sentam no lado direito do carro.

dessas informações para entender como a caçada aconteceu. Comprendemos onde a porta está e onde estão as prateleiras e ele explica como viu o rabo do rato pendurado embaixo de uma delas. As prateleiras estão à esquerda do personagem, então é lá que ele mostra a captura do rato. Quando o bicho escapa, ele salta da esquerda para a direita. Nos é dito, no início da história, que a porta está à direita. Mais tarde, o narrador descreve a forma e a localização da moldura da porta. Primeiro, ele a descreve colocando-a no lado direito, depois ele olha para a câmera (seu público) e repete o sinal na sua frente. Ele não quer dizer que há outra porta ali, mas ele mostra claramente os sinais para o público. Sabemos disso porque ele olha diretamente para o seu público durante a explicação. Isso resulta numa boa narrativa visual. Quando vemos a forma do classificador do rato em movimento seguindo o mesmo caminho que o narrador traçou, sabemos que o animal corre para cima, atravessa e cai para debaixo da moldura da porta.

Todos esses exemplos mostram a importância de se usar os classificadores e a incorporação cuidadosamente, com a disposição espacial correta, para se criar imagens visuais claras na literatura em Libras.

9.7. USAR MUITA REPETIÇÃO

Vamos falar em mais detalhes sobre a repetição no capítulo 18. A sugestão de Ryan de usar muitas repetições nas narrativas vem, em parte, do objetivo de se criar imagens visuais e, por outro lado, da necessidade que qualquer forma de linguagem não escrita tem de usar essa estratégia. A repetição acumula ritmos à medida que padrões de sinais ou movimentos repetidos se acumulam. Isso pode aumentar a emoção e tornar a experiência de visualização mais agradável. Também pode ajudar os espectadores a entenderem melhor a história.

O folclore usa muita repetição. Em sua publicação sobre folclore, o pesquisador Axel Olrik (1909) fala a respeito desse recurso e destaca o número “três” como o mais importante para o folclore europeu enquanto o “quatro” é para outras tradições (por exemplo, na Índia). Stephanie Hall (1986) apontou que o folclore de ASL usa mais as quatro repetições, semelhantemente às tradições dos índios norte-americanos. Em Libras vemos tanto três como quatro, em se tratando de repetições nas produções dos artistas.

Olrik destacou, também, que os números “três”, “sete” ou “doze” são importantes no folclore, sendo os dois últimos mais abstratos. Por exemplo, um casal pode ter “sete filhos” ou um homem fica preso por “sete anos”. A Branca Neve se encontra com “sete anões”. Olrik percebeu que o foco nos contos, porém, é em “três personagens” e “três eventos”. Em Libras, no entanto, não é tão

recorrente o uso dos números “sete” ou “doze”. Normalmente três pessoas se encaixam bem no espaço do sinalizante porque temos três locais destacados no espaço – aos lados esquerdo e direito e no centro – ou podemos usar uma mão para representar cada pessoa e o corpo para a terceira.

Nos contos folclóricos descritos por Olrik, há muita repetição do número “três”. Um rei tem “três filhos”, o príncipe precisa completar “três tarefas” e assim por diante. Podemos ver isso na história *A Rainha das Abelhas*, traduzida para Libras por Mariá de Rezende Araújo. Nesse conto, o casal tem “três” filhos que saem para viajar. Na viagem, eles encontram “três” tipos de animais – as formigas, os patos e as abelhas. Em cada encontro, os dois irmãos mais velhos querem matá-los, o mais jovem se nega, eles desistem e continuam a viagem. Ao chegar no castelo, o homem velho dá a eles “três” tarefas impossíveis. Os dois irmãos mais velhos tentam, falham e são transformados em estátuas de pedra; então o irmão mais novo faz a “terceira” tentativa. Na “terceira” tarefa, ele deve escolher qual das “três” princesas comeu o mel. Ao completar as “três” tarefas, ele quebra o feitiço, todas as estátuas voltam a ser humanos e os “três” irmãos se casam com as “três” princesas.

É muito importante que os alunos surdos aprendam essa estrutura de conto, que é uma parte importante das literaturas mundiais (e por isso as traduções são imprescindíveis). A Libras não tem essa mesma tradição de contos e não usa a mesma “estrutura de três”. Às vezes, vemos isso nas piadas (que estudaremos no capítulo 12), mas, apesar de tudo, a literatura em Libras original não usa tanto a estrutura da repetição de três personagens e três eventos nas narrativas. Porém, a produção de mesmos sinais ou outros elementos sinalizados “três vezes” é muito comum nas narrativas e nos poemas em Libras (ver capítulo 18).

Olrik falou da importância de se manter o foco em apenas dois personagens em cada cena. Pode haver outras pessoas presentes, mas apenas duas interagem por vez. No conto *A Rainha das Abelhas*, por exemplo, o irmão mais novo conversa com uma formiga, um pato ou uma abelha. Às vezes, os três irmãos estão presentes na cena, mas a narradora os apresenta apenas como se fossem dois. Ela consegue, ao incorporar o mais novo, falar dos dois irmãos mais velhos, mas incorpora apenas uma pessoa, sendo uma representação dos dois. Nos outros contos já destacados, vemos muitos deles com duas pessoas em uma cena. *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala, tem quatro personagens (os dois jogadores, a bolinha e o juiz), mas em qualquer interação o foco está em dois – por exemplo, nos dois jogadores ou na bolinha e no juiz. No poema do *Saci*, de Fernanda Machado, a árvore encontra o Saci, e diversos bichos, mas somente um por vez, sendo “a árvore e mais um”. Na história *Galinha Fantasma*,

de Bruno Ramos, o jovem e o tio interagem ou o jovem e as galinhas descabeçadas interagem, mas nunca os três ao mesmo tempo. A *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima, interage primeiro com um grupo de leões, depois com outro grupo, após com as Misses ouvintes, mas há sempre apenas dois pontos de foco por cena. Na interação com as Misses ouvintes, sabemos que os outros leões estão presentes, mas eles não se manifestam.

Uma das funções de se ter duas personagens na cena é criar contraste. Isso é muito importante nos contos folclóricos e nas narrativas visuais em Libras. Vemos contrastes entre os irmãos mais velhos imprudentes e arrogantes e o caçula gentil e humilde; o jogador e a jogadora; a árvore grande e imóvel e os bichos menores que vêm e saem; o tio velho e calado e o sobrinho jovem e curioso; a Leoa Guerreira e os leões preguiçosos, e assim por diante. Podemos criar o contraste por meio de expressões faciais e corporais e pelo tipo de movimento nos sinais.



9.8. RESUMO

Nesse capítulo, usamos a lista de dicas feita por Stephen Ryan para compreender melhor como as narrativas em Libras podem se tornar cada vez mais visuais e prazerosas para o público surdo. Alguns desses recursos são semelhantes aos já evidenciados nos estudos de histórias folclóricas dos ouvintes, porque a literatura em Libras e as histórias europeias de folclore têm muito em comum. Porém, vimos que as necessidades visuais de Libras tornam necessárias outras dicas, além daquelas encontradas no folclore europeu. Podemos seguir as dicas de Ryan para entender melhor as narrativas visuais, para compreender melhor como são feitas as histórias em Libras e para facilitar a produção de uma literatura fortemente visual nessa língua.



9.9. Atividade

Escolha uma das obras em Libras destacadas no início do capítulo.

- Essa obra segue as dicas de Ryan?
- Qual o efeito visual ao seguir essas dicas?



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em libras

10. LITERATURA CINEMATOGRÁFICA E O VERNÁCULO VISUAL (VV)



10.1. OBJETIVO

Neste capítulo, veremos dois elementos da literatura em Libras usados para se construir e apresentar poemas e histórias visualmente: as técnicas cinematográficas e as mímicas - ou técnicas teatrais. No capítulo 07, conhecemos o Vernáculo Visual (VV). Frisamos que ele não acontece em todos os poemas e narrativas, mas é uma opção atualmente muito comum e valorizada pela comunidade surda brasileira.



Vamos, então, pensar mais sobre as técnicas cinematográficas e mímicas em Libras antes de retomarmos o Vernáculo Visual. Para ver alguns exemplos, vamos assistir a alguns novos vídeos e voltar para outros já conhecidos:

- *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala.
- *O conto VV*, de Lúcio Macedo.
- *O Curupira*, de Fábio de Sá.
- *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva.
- *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos.
- *Fazenda: Vaca*, de Rimar Segala.
- *A Formiga Indígena Surda*, de Marina Teles.
- *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima.
- *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos.
- *O Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega.
- *A Rainha das Abelhas*, de Mariá de Rezende Araújo.
- *Saci*, de Fernanda Machado.
- *Tinder*, de Anna Luiza Maciel.



Bolinha de Ping-pong



O conto VV



O Curupira



Eu x Rato



Galinha Fantasma



Fazenda: Vaca

10.2. HISTÓRIAS CINEMATográfICAS

Já sabemos que os filmes influenciam muito a literatura em Libras. Embora sejam feitos por pessoas ouvintes e tenham muitos diálogos não acessíveis aos surdos²⁴, são a forma de entretenimento cultural mais popular entre a comunidade surda. Muitos artistas de Libras falam da influência das películas no desenvolvimento de suas habilidades, pois têm o hábito de assistir aos filmes e depois recontá-los em Libras para os amigos. Essa tradição parece ser mundial, sendo descrita por autores dos Estados Unidos, Reino Unido e até da Tailândia, que falam sobre as origens da literatura surda (RUTHERFORD, 1993; LADD, 2003; REILLY; REILLY, 2005). Os filmes de aventura e ação, como os de faroeste ou os da Marvel (tais como *X-Men*) fornecem muitas oportunidades para se criar histórias visuais em Libras.

É importante observar que as histórias em quadrinhos e os jogos de videogame também apresentam elementos visuais semelhantes aos dos filmes por contarem histórias de ação, mas não serão foco de discussão neste capítulo.

Vimos, no capítulo 07, que existem elementos visuais nas narrativas que têm paralelos nos filmes. O impacto vem particularmente do contraste de imagens como: perto-longe, alto-baixo, esquerda-direita e rápido-lento. O pesquisador americano Dirksen Bauman (2006) mostrou o valor de se descrever a arte em língua de sinais como se fosse uma forma de filme. No Brasil, as pesquisas de Nelson Pimenta (2012), ator e artista de Libras, e de Saulo Vieira (2016), descrevem como usamos as técnicas fílmicas na produção de narrativas em Libras para mostrar as diversas perspectivas de um evento visual.

Nas contações de histórias cinematográficas, é como se o artista tivesse uma “câmera em mente” ou como se o público visse a apresentação projetada pelo artista numa tela. A partir desse olhar, os sinais podem mostrar “close-ups”, planos médios e “long-shots”. Vemos os sinais e as cenas a partir da perspectiva do narrador ou do personagem – ou de ambos (através de uma “montagem”). O sinalizante pode dar um zoom ou diminuir esse zoom e mudar o ângulo das tomadas.

A linguagem do cinema tem a sua própria gramática. Os espectadores de um filme entendem como as tomadas e as cenas são criadas e como devem ser percebidas. Essa gramática cinematográfica dos filmes tem muitos paralelos com a gramática visual da Libras. Bauman afirma que podemos usar a linguagem dos filmes para descrever qualquer discurso sinalizado, não apenas o literário, porque toda a produção de uma língua de sinais é uma performance visual que acontece dentro do espaço e do tempo, como num filme. Essa é uma perspectiva muito útil para se compreender o impacto do visual na literatura em Libras. A abordagem é semelhante às teorias de iconicidade de Cuxac e Sallandre (2007), que mostramos no capítulo 04, sobre a transferência e sobre as perspectivas mais convencionais dos estudos linguísticos de classificação dos sinais.

²⁴ *Nos tempos antigos, os filmes eram mudos e os surdos participavam muito deles. Charlie Chaplin, ator consagrado dos filmes mudos, influenciou muitos artistas surdos e é uma referência até hoje.*



A Formiga Indígena Surda



Leoa Guerreira



Meu Ser é Nordestino



Jaguararte



A Rainha das Abelhas



Saci



Tinder

Em termos fílmicos, **aproximar** a imagem (transferir a imagem pelo corpo) significa a **transferência do personagem** na ideia de transferência de Cuxac e Sallandre. Sob o ponto de vista linguístico mais tradicional, isso é chamado de **incorporação**.

Aproximação **intermediária** e **distanciamento** (transferir a imagem para as mãos) é um tipo de **transferência de situação** que usa os **classificadores de pessoa e objeto**, como são conhecidos sob o ponto de vista linguístico tradicional.

Aproximação intermediária e distanciamento também é denominado **transferência do tamanho e forma** e **classificadores** desse tipo.

A montagem em termos fílmicos mescla ou combina diversas imagens. Na teoria de Cuxac, vemos isso como uma **combinação de duas transferências** e, nas outras teorias linguísticas, isso se chama **espaço dividido** (DUDIS, 2004).

10.2.1. Tamanho e distância da imagem

Mostrar a vista panorâmica

No início de filmes, é comum vermos um panorama amplo, mostrando a vista inteira da cena. É isso que a poeta faz na abertura do poema *Voo Sobre Rio*, ao mostrar através de classificadores os pontos principais da cidade pela qual o pássaro passa. *Jaguadarte* abre com uma descrição completa da vista do guerreiro, do elmo, da couraça, do escudo e da lança. Depois, vemos um panorama da paisagem por meio dos classificadores que destacam os vales, as árvores e as rochas até a caverna com as estalactites pingando. Também Klícia Campos cria uma vista panorâmica no início do seu poema *Meu Ser é Nordestino*, que veremos em maiores detalhes no capítulo 15.

Aproximar a imagem

O poema *Voo Sobre Rio* começa com a imagem de um planeta muito distante. Nos aproximamos do planeta e os sinais mostram-no girando e se aproximando cada vez mais, do ponto de um dedo aos dedos fechados de uma mão, depois aos dedos de duas mãos juntas, até as duas mãos separadas.

Durante o voo, o pássaro passa pela estátua do Cristo Redentor e vemos novamente uma aproximação da imagem. No início, dois dedos cruzados (classificadores ou transferência de situação) estão longe do corpo da poeta. As mãos se aproximam do corpo, dando um zoom, e ela abre os braços para incorporar a estátua. Em outro trecho, aproximando-se do Pão de Açúcar, as mãos fechadas e juntas se abrem e se separam, aumentando o tamanho da imagem, para dar um zoom novamente.

Em *Jaguadarte*, o classificador é de um humano em movimento a pé, representando o guerreiro a passar pelo campo em sua busca.



Voo Sobre Rio

Quando ele entra na caverna, os dedos da mão fechada que pareciam representar uma rocha se abrem para criar uma caverna nessa rocha, para permitir a entrada da forma de classificador do guerreiro. A mão não dominante, em seguida, passa sobre a cabeça do artista para criar um efeito de modo que o público saiba que está vendo o guerreiro incorporado. Dessa maneira, vemos o equivalente a um plano de close-up. Quando o monstro acorda, vemos a incorporação dele inteiro no corpo e os braços e as mãos do artista se tornam os membros e as garras do monstro - o que geralmente é considerado uma tomada de close-up. No entanto, o poeta nos leva ainda mais perto quando as suas mãos se tornam apenas a boca e os dentes do monstro.

Ressaltamos que o público de uma performance literária ao vivo (e em muitas gravações) sempre pode ver o corpo inteiro do artista, e as pessoas sabem qual é a parte do corpo que mostra a informação linguística necessária para a imagem visual. Quando o artista Aulio mostra o guerreiro pelo classificador a distância, o público entende que o corpo dele é o corpo do narrador e que a principal ação está nas mãos. Quando o guerreiro entra na caverna, toda a informação dada pelo corpo de Aulio é importante para a história porque este se tornou o corpo do guerreiro por incorporação. Essa habilidade para entender o que importa e o que não importa do corpo é fundamental para compreender tais mudanças de perspectiva.

No vídeo *X-Men Apocalypse - Mercúrio*, de César Pedrosa de Oliveira, os sinais seguem exatamente as tomadas do filme e a edição do vídeo também revela isso. No momento do close-up nos pés de Mercúrio ou da abelha na flor, o quadro do artista mostra apenas as mãos dele – não vemos o restante do seu corpo. Numa performance ao vivo, o público sabe que deve focar apenas nas mãos; no vídeo, a edição permite que vejamos apenas as mãos (Figura 3).

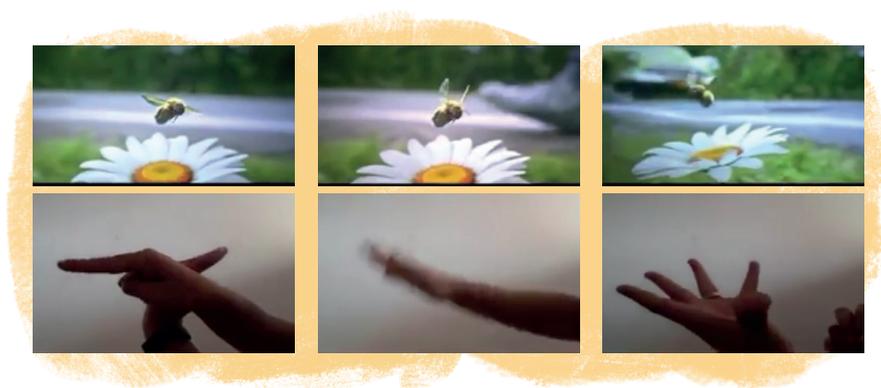


Figura 3: Sinais que seguem as tomadas do filme.

Fonte: Oliveira (2017).

Aproximação intermediária

No poema *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado, temos três aproximações dos pássaros. Uma mais de perto, que mostra mais detalhes, é feita por incorporação, onde o corpo e a cabeça do

humano são os mesmos do pássaro e os braços abertos e estendidos são as suas asas. A perspectiva mais distante, mostrando poucos detalhes do pássaro além do local e a forma de movimento, é feita com as duas mãos entrelaçadas, que são as asas. Porém, há a opção de uma aproximação intermediária, que Fernanda usa na parte central do poema, na qual o antebraço é o corpo do pássaro e a mão com os dedos fechados para criar um “bico” é a cabeça²⁵.

²⁵ Existe mais uma opção para mostrar o pássaro ainda mais afastado, em que dois dedos entrelaçados são as asas do pássaro a uma grande distância, mas Fernanda não usou essa possibilidade no poema.

Distanciar

No final do conto *Jaguardarte*, o monstro fica “superaproximado” e os sinais são feitos muito perto da câmera. Essa é uma maneira de terminar uma história com uma emoção muito forte. No entanto, outras narrativas têm um desfecho mais suave e o distanciamento é uma opção para revelar a finalização. No poema *Voo Sobre Rio*, vemos as imagens se distanciando, os pássaros voam, vão diminuindo, e Fernanda mostra isso através da redução da incorporação em transição para o uso de um sinal classificador para os pássaros. O planeta também diminui da forma contrária em que cresceu, terminando com uma ponta de dedo.

Alternar

A alternância entre os tipos de transferência e as imagens dos personagens e objetos cria variação estética em uma narrativa. Também permite ao narrador descrever o contexto em que os personagens interagem. Podemos ver o movimento deles no espaço da narrativa através da distância, mas também a forma física, o comportamento e as emoções através da aproximação.

No filme *X-Men Apocalypse*, a edição do filme original da Marvel alterna as tomadas – perto e longe, focando em Mercúrio e no que ele vê. O artista Cézar Pedrosa de Oliveira segue essas tomadas na obra *X-Men Apocalypse - Mercúrio*. Quando o filme mostra Mercúrio a distância, Cézar usa um classificador de distância e, quando o filme apresenta uma tomada em close-up, ele usa a transferência de pessoa para incorporar o personagem (Figura 4).



Figura 4: Alternação de tomadas em Libras.

Fonte: Oliveira (2017).

Podemos também alternar entre dois personagens para ver a interação. Em *Jaguardarte*, o monstro e o guerreiro lutam. Vemos o ataque do monstro de duas perspectivas: a do monstro e como esse ataque atinge o escudo do guerreiro. No poema *Voo Sobre Rio*, o pássaro macho bate na cabeça da fêmea sem querer. Isso é mostrado com classificadores num plano médio e alterna com uma tomada aproximada que apresenta a fêmea esfregando a cabeça. O macho faz um carinho nela por meio de um classificador intermediário.

Câmera lenta

Em termos fílmicos, os sinais podem ser acelerados ou apresentados em câmera lenta. Nos dois textos analisados aqui não temos exemplos dessa alteração de velocidade, mas já vimos essa estratégia utilizada no capítulo 05, com a cena do rato pulando dentro da sala de ferramentas em *Eu x Rato* e com a bolinha na narrativa *Bolinha de Ping-pong*.

10.3. ISSO É MÍMICA?

Muitas pessoas que não conhecem a literatura em Libras pensam que ela é uma forma de mímica. Às vezes, ambas parecem ser iguais, mas as convenções literárias da Libras e da mímica, bem como as habilidades de seus públicos, são diferentes. Não é sempre útil tentar usar as teorias criadas pelos gêneros textuais dos ouvintes para descrever a Libras literária, mas vale a pena entender algumas diferenças entre mímica (uma forma de teatro silencioso que Marcel Marceau ensinou a Bernard Bragg – ver capítulo 07) e a forma de Libras literária que parece ser a mais visual. Uma pesquisa feita por Rachel Sutton-Spence e Penny Boyes Braem (2014) comparou as produções dos artistas surdos e dos mímicos profissionais e encontrou muitas diferenças.

O espaço de apresentação da cena visual é muito diferente: o da mímica é muito maior do que o da Libras literária. Os mímicos usam o corpo inteiro e os artistas se deslocam para mostrar os movimentos, como o de caminhada por exemplo. Já em Libras, geralmente nos sinais, nada é articulado abaixo dos quadris, os artistas ficam no mesmo lugar e movem apenas as mãos e o corpo para representar movimento ou deslocamento. A mímica usa todo o espaço vertical, inclusive o chão, mas em Libras, além de apresentações excepcionais, os artistas não deixam os sinais caírem abaixo dos quadris.

O tipo de transferência também é diferente nas duas técnicas. Na mímica, vemos quase sempre a transferência de pessoa (podemos dizer que é um tipo de incorporação), enquanto os poetas e artistas de Libras também usam esse recurso, porém com a diferença de frequentemente misturarem essa incorporação com transferências de forma (ou seja, misturar a incorporação com a narração por classificadores). Isso permite que os artistas de sinais façam uma

troca de perspectivas em sinais que os mímicos não usam, entre a pessoa e a forma. Geralmente, há menos personagens nas histórias pantomímicas e ainda menos personagens são mostrados. Por exemplo, numa narrativa em Libras pode haver um homem, uma mulher e um cachorrinho e o contador pode incorporar os três - prestando atenção no espaço ao redor de cada personagem para manter a coerência entre eles. O homem olhando para baixo e para a direita vê o cachorro, e o cachorro olhando para cima e para a esquerda vê o homem. Essa coerência cria uma boa experiência visual. Os mímicos geralmente mantêm um personagem só, embora os olhos mostrem as informações sobre os lugares dos personagens. Se já incorporou o homem, podem imaginar o cachorro (por exemplo, puxando a coleira que o homem segura) e a mulher (a quem o homem sorriu, levantando o chapéu e oferecendo uma flor), mas é incomum os mímicos mostrarem todos os personagens e, se mostram, eles se movimentam muito mais no palco, se deslocando para lugares distintos e mantendo uma perspectiva por mais tempo do que os artistas de línguas sinais.

Não é que os mímicos sejam incapazes de criar múltiplos personagens ou de usar transferência de forma, mas o seu público é que não consegue entender essa dinâmica, porque não está acostumado a ver essas trocas ou compreender o uso do espaço. Já um público surdo entende facilmente o espaço para as múltiplas perspectivas.

Um bom teste para comprovar as diferenças entre os mímicos ouvintes e os poetas surdos, apresentado por Sutton-Spence e Boyes Braem, abordou como os dois tipos de artistas incorporam um sapo e um lápis. O mímico profissional Don McLeod incorporou um sapo com o corpo inteiro. Pensando no peso do animal, no ritmo e no movimento; o corpo dele se tornou o corpo do sapo ao fechar os olhos e mexer a boca e a língua como um sapo faz. McLeod disse:

comece com ritmos (língua, movimento da cabeça), tempos, padrões de movimento e a essência básica de um sapo; então evolua lentamente de um sapo (agachado) para uma pessoa parecida com um sapo (vertical)²⁶.

O artista surdo britânico Richard Carter também incorporou o sapo, mas usou as mãos para criar as partes do corpo que o sapo tem e o humano não tem: como os olhos arredondados, o papo e a língua comprida. Nas imagens abaixo, vemos que o mímico abaixou a cabeça, fechou os olhos e mostrou a língua. Em comparação, Richard usou a mão esquerda para representar o pé do sapo e a mão direita virou a língua pegando uma mosca. A língua humana é mais curta do que a língua do sapo, mas a mão permite uma extensão.

²⁶. “Start with rhythms (tongue, head movement), tempos, movement patterns and basic essence of a frog; then evolve it slowly from a frog (crouching) into a frog-like person (upright).”

Ele mostra também sua própria língua para incorporar o sapo e isso ajuda na identificação da mão como a língua (Figura 5).



Mímico, Don

Artista surdo, Richard

Figura 5: Incorporação de um sapo (mímico e artista surdo)

Três mímicos profissionais – Emily Mayne, Dennis Schaller e Don McLeod – incorporaram um lápis com imaginação e criatividade, cada um deles usando o corpo inteiro (Figura 6). O movimento de escrita foi feito no chão, que usaram como a folha de um papel. Para Emily, a ponta do lápis estava nos pés, o que permitiu a ela escrever no chão; para Dennis e Don, estava na cabeça, o que criou um problema para a escrita. Dennis criou a ponta do lápis com as mãos e Don colocou a cabeça dentro do apontador e girou sua manivela, exemplo raro de perspectivas múltiplas entre os mímicos.



Dennis

Emily

Don

Figura 6: Opções para incorporação de um lápis (mímicos)

Por outro lado, o artista surdo Richard Carter usou apenas as mãos e a cabeça para mostrar o lápis; e a mão para mostrar a folha de papel (Figura 7). As mãos mostraram a ponta do lápis, igual a Dennis, mas o rosto também mostrou a ponta do objeto. Para representar a escrita num papel, Richard colocou o rosto na palma da mão. Para apontar o lápis, ele colocou o rosto entre as duas mãos, onde fica o apontador. O público surdo entende que a mão significa o papel e o apontador também, mas o público ouvinte vai ter mais dificuldade para compreender essa troca de referentes.



Richard

Figura 7: Incorporação de um lápis com classificadores (artista surdo)

10.4.VERNÁCULO VISUAL - VV

Retomando o assunto dos contos em VV e lembrando da descrição de Peter Cook apresentada no capítulo 07, podemos ver que neles se usam as técnicas de mímica e teatro, mas também elementos cinematográficos. Tudo, porém, é baseado no uso da Libras como uma língua visual.

Já vimos no capítulo 07, também, que um dos primeiros exemplos de VV criado por Bernard Bragg foi um conto curto sobre um caçador que saiu com o cão para pegar um pato. É um conto lento e suave. Esse estilo contido e moderado dele era mais típico das normas literárias de ASL naquele tempo. Existem exemplos em Libras dessa forma também, como *O Modelo do Professor Surdo*, de Wilson Santos Silva²⁷, e *Tinder*, de Anna Luiza Maciel.

No entanto, a tendência atual de VV em Libras parte de outra perspectiva, haja vista que muitos contos atualmente são feitos por homens ou adolescentes sobre tópicos de ação, tais como lutas entre guerreiros, extraterrestres esquisitos e corridas de carro, construídos com muita energia e ritmo intenso. Nada impede que as mulheres criem em VV (e existem contadoras de VV reconhecidas), mas esse é um gênero atualmente mais ligado aos homens.

O conto VV, de Lúcio Macedo, é um bom exemplo de VV em Libras, pois é muito fílmico. Nele, o contador não usa nenhum sinal do vocabulário da língua. Às vezes ele usa o corpo inteiro para mostrar o movimento dos personagens e até se desloca para estar em dois lugares diferentes quando incorpora dois papéis. Por outro lado, Macedo usa classificadores com a incorporação, que fazem parte da Libras. A história é complexa, fala sobre duas pessoas, ocorre em dois tempos e em dois lugares diferentes, mas é sempre compreensível por causa das apresentações visuais.

No entanto, existem histórias apresentadas pela técnica VV sobre outros assuntos. Maurício Barreto utilizou-a quando contou a história bíblica *Julgar a Prostituta*, uma das mais dramáticas do Novo



O Modelo do Professor Surdo

²⁷. Não é 100% sem sinais. Tem um sinal de Libras nesta produção: gesto.



Julgar a Prostituta

Testamento. Foi, sem dúvida, uma oportunidade para um artista de Libras recontar uma história de forma extremamente visual, com todos os elementos do VV e com técnicas cinematográficas como as trocas de tomada (“close-up” e “long-shot”, rápida e lenta) e a troca de papéis, muito rápidas e bruscas, mostrando a multidão, a prostituta e Jesus. Barreto usa alguns sinais do vocabulário em Libras, classificadores e incorporação, com um ritmo destacado e muita repetição para criar um conto como se fosse um filme.



10.5. RESUMO

Nesse capítulo, vimos a forte influência de técnicas de cinema nas narrativas em Libras. A linguagem visual dos filmes influencia uma certa forma de contar histórias. Apesar de parecer mímica, os artistas surdos que contam histórias visuais em Libras usam técnicas de Libras com técnicas cinematográficas para criar imagens fortes nas histórias e nos poemas, utilizando o corpo inteiro para entreter um público que entende bem a gramática desse tipo de literatura surda.



10.6. Atividade

Assista à *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala.

1. Dê exemplos de momentos em que ele, como o contador, usa ângulos diferentes para apresentar imagens tais como *alto* e *baixo*, *esquerda* e *direita*, *rastreamento* e como mostra o ponto de vista de diferentes personagens.
2. Procure exemplos de sinais:
 - com diferentes distâncias a (perto, longe ou intermediária)
 - com diferentes comprimentos (curto, longo, muito curto, muito longo, ou mediano)
 - com velocidades diferentes (velocidade “normal”, “rápido” ou “câmera lenta”)
3. Procure exemplos de “edição” em que as tomadas são apresentadas em uma determinada ordem para gerar emoção.



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em Libras

11. A ESTRUTURA DAS NARRATIVAS CONTADAS EM LIBRAS



11.1. OBJETIVO

Neste capítulo, falaremos um pouco sobre a composição das narrativas contadas em Libras. Veremos que existe uma sequência de estágios em muitas narrativas, mas que nem todas as histórias seguem a mesma sequência.

Escolhemos oito histórias para falar sobre as suas estruturas. *A Rainha das Abelhas*, de Mariá de Rezende Araújo, *O Curupira*, de Fábio de Sá e *A Formiga Indígena Surda* de Marina Teles são destinadas às crianças de diversas idades. A primeira é uma tradução de um conto de fadas europeu, a segunda é uma contação criada usando um personagem folclórico brasileiro e a terceira é uma narrativa curta e leve, criação da própria autora surda que mostra a importância das configurações de mãos para crianças pequenas. *O Negrinho do Pastoreio*, de Roger Prestes, conta uma lenda tradicional do Rio Grande do Sul e é destinada a jovens, adolescentes ou adultos. *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala, *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima e *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos, são histórias criativas originais feitas por autores surdos. *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva, é uma narrativa de experiência pessoal. Não falaremos de todas as histórias em todas as seções, mas é possível ver que qualquer narrativa em Libras tem elementos interessantes a serem observados na sua estrutura.

Antes de falarmos do conteúdo das narrativas, podemos adotar outra perspectiva, vendo-as dentro do contexto da contação de histórias. Por isso, precisamos pensar um pouco sobre o conceito de *paratexto*.

11.2. O PARATEXTO

É a parte de uma história que vai além do texto, por exemplo o título, a capa de um livro e ilustrações como slides e imagens de vídeo. Veremos também que, nas narrativas em Libras, o paratexto pode incluir saudações e despedidas. Embora não seja parte do texto, o paratexto faz parte da estrutura da obra como um todo.

11.2.1. Título

Muitas histórias começam com um título. Esperamos um título para qualquer texto escrito na literatura brasileira. Sabemos que a



A Rainha das Abelhas



O Curupira



A Formiga Indígena Surda



O Negrinho do Pastoreio



Bolinha de Ping-pong



Leoa Guerreira



Galinha Fantasma



Eu x Rato

capa de um livro mostra o título, mas raramente perguntamos por quê. Ele serve para que o leitor possa encontrar a história e saber do que se trata. As tradições de narrativas escritas precisam de títulos para serem catalogadas e, assim, mais facilmente encontradas. Nos contextos presenciais e orais, eles têm menor importância porque o contista já sabe qual história vai narrar e o público pode confiar que o contista vai contar o que eles querem.

Tradicionalmente, as histórias em Libras não tinham títulos. Porém, essa identificação é necessária para se falar dos textos de uma forma analítica (como neste livro) ou para a criação de qualquer coletânea de histórias em Libras. Sem um título, não podemos identificar um trabalho entre outros ou organizar uma coletânea. O título dos vídeos de obras em Libras é especialmente importante para buscá-las na internet. Por exemplo, no vídeo da narrativa *Eu x Rato*, Rodrigo Custódio da Silva simplesmente fala que vai contar sobre uma coisa que aconteceu com ele, mas não oferece um título. Este aparece apenas na descrição do título do vídeo postado no YouTube, para que as pessoas possam encontrá-lo.

Nas gravações das histórias em Libras, vemos hoje uma mistura de textos escritos em português e sinalizados. Muitas vezes, a edição apresenta o título escrito em português antes de o narrador apresentá-lo em Libras.

Precisamos lembrar que um título é apenas uma maneira de identificar uma obra. Pode-se dizer também que uma obra simplesmente “trata de um assunto”. O mesmo sinal em Libras traduz as palavras “título” e “assunto” do português. No vídeo de Rimar Segala, vemos as palavras escritas “Bolinha de ping-pong”, depois Rimar faz o sinal de aspas (que tem diversas traduções em língua portuguesa como TEMA, ASSUNTO, SOBRE ou TÍTULO), soletra as palavras, diz o que é isso em português e finalmente sinaliza a bolinha de pingue-pongue. Em *O Negrinho do Pastoreio*, Roger Prestes dá o título em português traduzido literalmente para Libras PASTOREIO NEGRO, usando as aspas para mostrar que é um título, e depois soletra as palavras. Mariá de Rezende Araújo, na tradução do conto dos Irmãos Grimm *A Rainha das Abelhas*, sinaliza as aspas e depois o título como é em português.

Por outro lado, muitas histórias na tradição de Libras ainda não têm títulos. A pequena história *A Formiga Indígena Surda*, de Marina Teles, começa com o sinal FORMIGA, para identificar que ela incorpora uma formiga, mas não tem um título no vídeo. Bruno Ramos começa *Galinha Fantasma* e Vanessa Lima conta sobre a *Leoa Guerreira* sem darem nenhum título. Usamos apenas as identificações *A Formiga Indígena Surda*, *Galinha Fantasma* e *Leoa Guerreira* porque os artistas combinaram assim com os organizadores da antologia que gravaram as histórias.

11.2.2. Imagens

O uso de vídeo oferece opções de paratextos para os contistas que não estão disponíveis aos narradores que contam as histórias ao vivo. Nesse sentido, podem-se incluir desenhos, imagens de fotos ou de um filme antes da história ou durante ela. Nos vídeos *A Rainha das Abelhas* e *O Negrinho do Pastoreio*, vemos exemplos de imagens relacionadas às histórias antes de os contistas começá-las. Depois de Marina Teles contar *A Formiga Indígena Surda*, vemos a imagem de uma formiga vestida como um índio que, podemos dizer, serve como um tipo de título imagético.

11.2.3. Saudações e despedidas

Vimos no capítulo 06 que um narrador pode começar com uma saudação direta ao público. Rodrigo Custódio da Silva, contando *Eu x Rato*, inicia com uma saudação e explica que vai contar uma história verídica. No final de *O Curupira*, o contador Fábio de Sá acena com a mão para se despedir, incorporando o personagem do Curupira que sai de cena.

11.3. ESTRUTURA DO ENREDO

O enredo é a organização de uma história, fala dos eventos e da relação entre eles do início ao fim. Numa descrição mais simples de histórias em geral, vemos três partes definidas: o início, a ação complicadora e o fim - mas existem outras descrições mais detalhadas.

11.3.1. Narratologia

Narratologia é o estudo da estrutura de narrativas, que objetiva entender como estas criam os sentidos e tenta encontrar os mecanismos fundamentais de todas as narrativas (BARRY, 2017). Na narratologia, entendemos a história como os fatos e a sequência de eventos que acontecem, mas é a narrativa a maneira de contar e apresentar esses eventos. A abordagem procura ver as similaridades entre as narrativas, mas não foca nos elementos específicos que as diferenciam; é uma forma de entender sua estrutura.

O filósofo grego Aristóteles afirmou que uma história é uma interação entre o caráter e a ação. Vemos o caráter do personagem pelas ações, que é revelado durante a história. Essa ideia de desenvolvimento do caráter sugere que o personagem muda de alguma maneira em função dos eventos que acontecem. A proposta de Aristóteles tem foco no significado profundo de uma história. Pelos eventos e pelas ações na história *A Rainha das Abelhas*, os irmãos mais velhos aprendem sobre humildade e o caçula aprende a aceitar a ajuda para superar as dificuldades. Na lenda *O Negrinho do Pastoreio*, aprende-se que a crueldade que se fez ao menino não o matou e o deixou sem todos os cavalos; o menino se transforma numa alma santa, é venerado e liberado pelo seu sofrimento. Os

caçadores em *O Curupira*, de Fábio de Sá, são pessoas destruidoras, até que o Curupira os ensina a cuidar da floresta.

O formalista russo Vladimir Propp, já na primeira metade do século XX, via a estrutura das narrativas como um conjunto de formas. Na teoria formalista Saussuriana dos estudos linguísticos, entendemos que as línguas são feitas de conjuntos de pequenas unidades de formas de sentido, os morfemas. Propp sugeriu que uma narrativa também é uma estrutura feita de uma seleção de seus elementos básicos, por exemplo: “um membro da família sai da casa”, “o protagonista está proibido de fazer algo”, “o protagonista faz algo proibido”, “o protagonista recebe uma tarefa para cumprir”, “o protagonista luta contra um vilão”, “o protagonista recebe ajuda de companheiros”, “a tarefa é cumprida” etc. A proposta de Propp era de que qualquer história poderia ser criada a partir dessas unidades. Não é preciso usá-las na totalidade (não precisamos usar todos os morfemas de uma língua num discurso), mas temos essas opções e os elementos escolhidos devem seguir uma ordem específica (VIEIRA, 2001). Veremos exemplos das unidades de Propp nas narrativas selecionadas aqui. Essa lista não é completa, mas serve para mostrar que muitas narrativas em Libras seguem esses padrões apresentados pelo autor.

Em *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima, e na história *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos, a leoa e o sobrinho saem de casa, respectivamente. O sobrinho é proibido de abrir os olhos durante a noite, mas ele os abre. Os protagonistas de *Eu x Rato* e de *O Negrinho do Pastoreio* recebem uma tarefa – matar o rato, na primeira, e procurar o cavalo baio, na segunda história – e as tarefas são cumpridas. *O Curupira*, de Fábio de Sá, luta contra “vilões” caçadores e o protagonista de *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva, traça um embate contra o rato. A leoa, em *Leoa Guerreira*, recebe ajuda de companheiros na luta por ser uma Miss.

11.3.2. Pirâmide de Freytag

É possível, também, utilizarmos uma análise de estrutura conhecida como Pirâmide de Freytag que, normalmente, se organiza em até cinco partes. Com estas podemos ver a evolução das emoções e da tensão, que vão crescendo durante a história e depois sofrem uma redução até que o enredo se feche com calma.

Na exposição, descreve-se a situação no início, antes dos eventos que iremos contar. O narrador conta sobre “quem” e “onde”, apresentando os personagens, o lugar e a situação onde os personagens se encontram. Nessa parte, podemos ver mais descrições. Depois, chega o momento em que acontece alguma coisa, como um evento ou uma realização que vai mudar a situação original e criar o problema ou conflito que a narrativa vai descrever.

No incremento da ação, vemos os problemas e os conflitos que acontecem durante as mudanças da situação original, até que acontece o momento mais importante, que revela o máximo da emoção ou ação, chamado de *clímax*. Após, a narrativa apresenta o que acontece depois desse ponto alto da história até a resolução dos problemas que fecham as ações. No final de tudo, algum aspecto da situação inicial mudou.

11.3.3. Início

Às vezes, o narrador de Libras começa dizendo que vai contar uma história e pode incluir uma explicação dizendo por que vai contá-la. Rimar Segala fala “agora, vou contar uma metáfora...”, antes de começar *Bolinha de Ping-pong*. Pode-se, ainda, informar se a história é verdadeira (ou não) ou se outra pessoa já a contou e o narrador a está recontando (por exemplo, como em *O Armário*, de Juliana Lohn).



O Armário

11.3.4. Introdução

Uma narrativa geralmente começa com informações sobre “quem” e “onde” para orientar inicialmente o leitor. Lembramos do capítulo 05, sobre a importância das informações referentes à “quem” na contação de narrativas em línguas de sinais. O conto tradicional europeu, assim como o conto *A Rainha das Abelhas*, pode começar falando que existia um lugar muito longe onde viveu um homem com três filhos. *O Negrinho do Pastoreio*, de Roger Prestes, começa com as informações de que existia um menino que veio da África para o Rio Grande do Sul, que trabalhava para um fazendeiro gaúcho cruel. *O Curupira* inicia com a apresentação da floresta e depois acrescenta que lá havia um menino. Nas descrições desses personagens e lugares, podemos ver as imagens fortemente visuais criadas com os sinais. Em *Bolinha de Ping-pong*, Rimar Segala explica que acontece uma competição de pingue-pongue, descreve a arena e, além de introduzir a bolinha e o juiz, detalha claramente os dois jogadores.

As histórias em Libras contadas como narrativas pessoais não precisam de uma descrição do personagem tão esmiuçada. Em *Eu x Rato* é explicado simplesmente que a mãe do narrador “eu” pediu para ele matar o rato na sala de ferramentas e não descreve os personagens, mas sim o local. Além disso, algumas narrativas em Libras que incorporam os personagens (especialmente os não humanos) não precisam tanto de uma descrição porque a própria incorporação já mostra as suas características. *A Formiga Indígena Surda*, de Marina Teles, é descrita nitidamente, mas Vanessa Lima simplesmente incorpora a *Leoa Guerreira* sem descrição.

11.3.5. Ponto de partida da ação

Depois de introduzir os personagens e o local, e de descrever a situação, a narração conta um acontecimento importante que vai

mudar a situação e motivar os eventos que seguem. Esse é o início da complicação, em que se apresenta um problema ou um desafio para o personagem principal. Na história *A Formiga Indígena Surda*, a formiga percebe que está nua e por causa disso começa a se vestir. Em *Leoa Guerreira*, a leoa acorda e sai em viagem para encontrar outras leões surdas. Na lenda *O Negrinho do Pastoreio*, o cavalo foge. Na história da *Galinha Fantasma* o ponto de partida é o momento em que o personagem abre os olhos durante a noite e vê as cabeças das galinhas descabeçadas circulando em seu quarto. Em *O Curupira*, a mudança ocorre quando os caçadores chegam na floresta.

A partir disso, começam as ações da narrativa que respondem o que aconteceu e por quê.

11.3.6. Ação, clímax e resolução

Conforme mencionamos, a ação pode aumentar até chegar ao momento mais emocionante e forte da história: o clímax. Em *Bolinha de Ping-pong*, o jogo vai ficando cada vez mais “quente” até que a bolinha sofrida pede ajuda ao juiz e ele a tira do jogo. Na história de *O Curupira*, os caçadores destroem cada vez mais a natureza até o ponto em que o Curupira grita com eles (clímax), dando-lhes um grande susto e eles fogem da floresta. Em *Eu x Rato*, após o rato fugir muitas vezes, o jovem consegue matá-lo com um pau. Na história *Galinha Fantasma*, o sobrinho esfaqueia a imagem da tia e o fantasma desaparece junto com as cabeças sem corpo das galinhas para deixar em paz a alma dela.

Apesar de esse padrão ser muito comum, lembramos que nem todas as histórias têm um clímax. Talvez a sequência de ações simplesmente termine de uma forma satisfatória para o público. No final da história *A Formiga Indígena Surda*, depois que a formiga coloca diversas roupas e pinta o rosto, ela fica completamente vestida. Não há mais a necessidade de contar e assim a história termina.

11.3.6. Conclusão - coda

A narrativa pode terminar com uma *coda*, que é a parte final em que se oferece a conclusão²⁸. Pode ser uma observação sobre o que aconteceu depois da narrativa, uma explicação, uma justificativa, uma opinião que fecha a história ou uma mudança inesperada.

No desfecho do conto tradicional *A Rainha das Abelhas*, a coda se localiza quando, depois de conseguir fazer as três tarefas, o irmão mais novo se casa com a princesa e vira rei, enquanto os outros irmãos aprendem a ter um bom coração e a serem justos; então estes se casam com as duas irmãs da princesa e os três casais vivem felizes para sempre. Essa coda “viver feliz para sempre” é tradicional dos contos de fadas, ela fecha a história de uma forma eficaz para um público infantil.

²⁸. Não confundir essa coda com “CODA” (*Child of Deaf Adult*), que significa “filho de pais surdos”.

No final da história da *Leoa Guerreira*, sabemos que depois de motivar as outras leoas a conquistarem as coisas como ela fez, a leoa guerreira viveu bonita e orgulhosa até uma idade avançada.

Em algumas narrativas, especialmente nas fábulas, a coda é a explicação para o público do que significa a história. Em *O Curupira*, o narrador explica diretamente ao público que precisamos cuidar da natureza. Mas, nem sempre recebemos as informações que esperamos na coda, e o narrador pode usá-la para deixar a narrativa aberta. No final da história da *Bolinha de Ping-pong*, nenhum dos jogadores aceita a bolinha, e a coda é uma pergunta (não manual) simples: “e aí?”. O público que assiste à história deve decidir como resolver essa nova situação.

Vemos um exemplo de opinião dada na coda da história de Rodrigo Custódio da Silva, *Eu x Rato*, em que ele explica que, quando a mãe, com orgulho dele, o agradece por matar o rato, ele responde “sem problemas”, mas depois sacode fortemente a cabeça para dizer “que saco, hein?”.

No desfecho da história *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos, há uma coda inesperada. O público entende que todas as cabeças sem corpo das galinhas desapareceram quando a alma da tia ficou em paz, mas o último sinal é de mais uma cabeça que vai diretamente à câmera, até quase tocar na lente. A coda então é de uma pergunta: será que *todas* as cabeças desapareceram?

11.4. ESTRUTURA DE NARRATIVA PESSOAL

As narrativas pessoais normalmente não são ficções, mas ainda podem ter uma estrutura parecida com outras narrativas fictícias. Nem todas as histórias que falam de experiência pessoal são iguais. Algumas são contadas e recontadas como uma história preparada, planejada e aperfeiçoada durante os momentos de repetição. Pode ser que sejam contadas por contadores com habilidades artísticas; e eles utilizam as mesmas formas de linguagem literária que vemos nas narrativas de ficção. Por outro lado, todos nós contamos as histórias da nossa vida, sem preparação, simplesmente com o objetivo de compartilhar uma experiência.

O pesquisador linguista William Labov (1972) descreveu seis estágios de uma narrativa pessoal que têm muita semelhança com a estrutura do enredo descrito por Freytag, sendo eles: resumo, orientação, ação complicadora, resolução, avaliação e coda. No resumo, o narrador começa a contar a história; na orientação, sabemos quem ou o que participa da história, onde e quando; na ação complicadora, aprendemos o que aconteceu; na resolução vemos o que ocorreu no final para terminar a sequência de eventos; na avaliação, o narrador explica porque isso importa; e, na coda, o narrador oferece um comentário sobre a história em geral.

Eu x Rato é uma narrativa de experiência pessoal que tem muitos elementos da Pirâmide de Freytag. Embora não haja uma descrição do personagem, porque este é o narrador, ele descreve claramente o local do evento. Um ponto *climático* é quando a rato foge do pau e pula, mas isso não é o clímax, que só acontece quando o narrador finalmente mata o rato.

Trazendo a história para o modelo de estágios destacados por Labov, podemos ver o resumo, a orientação, a ação complicadora, a resolução, a avaliação e a coda, deste modo:

Resumo – O contador, Rodrigo, avisa que é uma narrativa real do que aconteceu com ele.

Orientação – Ele explica que a mãe pediu para ele matar o rato na sala de ferramentas. Ele descreve detalhadamente o interior do local.

Ação complicadora – Ele encontra o rato, mas não consegue bater nele com o pau. Em um certo momento, consegue prender o rato pelo rabo com o objeto, mas ao esticar o braço para pegar outro pedaço de madeira ele move o pau que está prendendo o bicho e acaba soltando o rabo dele. O rato pula perto do seu rosto. Daqui para frente as ações ficam sempre mais intensas, até que ele mata o rato.

Resolução – Finalmente ele consegue matar o rato, limpar a sujeira e contar para a mãe que conseguiu cumprir a tarefa.

Avaliação – A história importa porque a mãe fica aliviada e o agradece; e ele diz que não tem problema, o que mostra que é um bom filho.

Coda – O comentário sobre tudo acontece quando ele sacode a cabeça, com olhos esbugalhados, para dizer “que saco, hein?”.



11.5. RESUMO

Nesse capítulo, vimos que muitas narrativas em Libras seguem algumas regras básicas para estruturar seu enredo, para que o público possa acompanhar e entender o que aconteceu e com quem. Antes de começar a principal parte da história, vimos que pode haver alguns elementos paratextuais, como um título e uma explicação. A ideia básica de se ter um início, uma ação complicadora e um desfecho foi explorada aqui com a análise de diversas histórias contadas em Libras. Vimos que, mesmo que os públicos, os assuntos e os objetivos sejam diferentes, as estruturas de narrativas em Libras são geralmente parecidas.



11.6. Atividade

Escolha uma narrativa em Libras de criação original (não uma tradução de uma narrativa em português) que você goste.

1. Liste os elementos paratextuais que você vê nela. Tem título, imagens, saudações ou despedidas?
2. Tente fazer uma análise da narrativa, para ver seu início, introdução, ponto de partida da ação, clímax, resolução e alguma conclusão ou coda.



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

12. PIADAS SURDAS E HUMOR SURDO



12.1. OBJETIVO

Neste capítulo iremos explorar o conteúdo humorístico nas produções da comunidade surda brasileira, em particular o formato da piada, que, nesse contexto, é um tipo de narrativa de intenção humorística, brevíssima e muitas vezes que tem uma forma de repetição que se destaca e uma virada no final.

O humor está presente em outras formas, mas, especificamente as piadas são úteis para se estudar o humor em Libras. Veremos que o conteúdo das piadas surdas e de outras formas de humor - como histórias engraçadas - baseia-se na experiência visual que os surdos têm do mundo. Embora nosso foco neste capítulo seja as piadas e o humor da comunidade surda brasileira, as pesquisas sobre humor ao redor do mundo mostram que boa parte dele é compartilhada internacionalmente e se espalha entre os surdos através de contatos pessoais e da internet. A estrutura, o conteúdo e a função do humor nas sociedades dos surdos e dos ouvintes são semelhantes, porque todos os seres humanos acham graça das mesmas coisas (BERGSON, 1983; RASKIN, 1985), mas o humor que se origina dentro de qualquer comunidade surda é influenciado pelo conhecimento de mundo e pela experiência surda (RUTHERFORD, 1989 para a ASL; SUTTON-SPENCE; NAPOLI, 2012 para a ASL e BSL; MORGADO, 2011 para LGP, a língua de sinais de Portugal; POL, 2014 para LIS, a língua de sinais italiana; KARNOPP; SILVEIRA, 2014 para Libras).



- Vamos assistir ao vídeo *O Encontro*, de Fabio de Sá.



O Encontro

12.2. HUMOR SURDO

O humor surdo é o humor feito pelos surdos, destinado aos surdos ou que trate sobre eles e, muitas vezes, apresentado em Libras. Provém da cultura e da história surda; frequentemente é político, acentuando a relação entre a comunidade surda, minoritária e oprimida, e a comunidade dominante ouvinte, que exerce uma relação de domínio sobre a experiência dos surdos (BIENVENU, 1993; POL, 2014; KARNOPP; SILVEIRA, 2014).

Não obstante, sinalizantes que contam piadas ou histórias jocosas que criam tal humor, com frequência não têm nenhuma intenção política explícita. As piadas surdas ajudam a dar suporte às identidades linguística, social e cultural dos surdos ao se referirem à Libras e à cultura surda. A identidade linguística de um surdo é resultado de sua experiência com a Libras, também com a língua portuguesa escrita e falada (STROBEL, 2007) e muito do humor surdo ou faz referência à Libras ou é contado em língua de sinais. A identidade social dos surdos é baseada no senso de pertencimento (ou não) à comunidade surda, e o humor surdo ensina os surdos a pertencerem a sua comunidade e a se comportarem dentro dela, reforçando e desafiando os seus comportamentos. A identidade cultural surda vem do conhecimento que uma pessoa surda tem do mundo e da experiência dos surdos (BAHAN, 1994), portanto as piadas e histórias jocosas que descrevem a experiência e o conhecimento de mundo dos surdos contribuem para esse humor.

Os surdos riem do humor visual em particular (SCHALLENBERGER, 2010) e com frequência acham graça no humor de sua comunidade local ouvinte quando este é acessível visualmente. Mas nem todas as piadas dos ouvintes traduzidas para Libras divertem os surdos. Isso pode acontecer em função de um conhecimento cultural diferente, ou por expectativas divergentes com relação ao que define a graça de uma piada. Muitos surdos dizem preferir algo que seja engraçado ao longo de toda uma história do que uma piada que tenha graça apenas no ponto principal (em inglês *punchline*). Quando piadas surdas e histórias jocosas em Libras são traduzidas para o português, o humor conceitual (baseado no conteúdo) pode ser traduzido, mas o público que tem acesso a elas pela tradução talvez tenha dificuldade de apreciar o que os membros da comunidade surda acham engraçado (MECKLER, 2007).

Alguns tipos de humor visual não precisam do intermédio da Libras para fruição. Os elementos visuais das comédias pastelão em filmes e programas de televisão feitos para a sociedade ouvinte em geral são muito populares entre a comunidade surda, como os de Charlie Chaplin e Mr. Bean ou as “videocassetadas” no YouTube ou na TV. O humor visual maluco dos desenhos animados é tão popular entre crianças surdas como é para as ouvintes. É importante, porém, para nossos estudos de literatura, que piadas, jogos de linguagem, teatro, contação de histórias, conversas humorísticas e comentários jocosos surdos sejam sinalizados em Libras.

Precisamos lembrar que as pessoas frequentemente riem de piadas e histórias engraçadas porque o conteúdo delas é produzido através do uso cômico e espirituoso da Libras, mas o humor em Libras frequentemente vai além do vocabulário. Ele é apresentado por sinalizantes habilidosos através de uma produção incorporada para criar

imagens altamente divertidas (veja, entre outros, KLIMA e BELLUGI, 1979; BOUCHAUVEAU, 1994; MORGADO, 2011). Ainda iremos explorar esse aspecto em outro capítulo, mas devemos lembrar que o humor surdo e o humor em Libras estão intimamente ligados.

12.3. PARA QUE SERVE O HUMOR SURDO?

Em qualquer cultura, o humor dá prazer aos envolvidos. Ele também permite que os membros da comunidade compartilhem experiências, por isso no humor surdo há uma ligação entre o sinalizante e a plateia (BIENVENU, 1994). Para a comunidade surda, essa troca de experiências é importante, principalmente devido ao fato de que muitos surdos entram para a comunidade surda relativamente tarde.

O humor também serve para reduzir a tensão, a ansiedade e o medo. O comediante britânico Hal Draper contou sobre a sua experiência fazendo comédias *stand-up* surdas:

[Os surdos nas plateias] se identificaram com as experiências e mais, eles riram. Eles podiam assistir, rir e pensar “sim, eu lembro que o mesmo aconteceu comigo”. Também para alguns surdos que são novos na comunidade surda, ela traz muitas coisas lá do fundo deles mesmos. Eles veem as coisas que eles sentiram ou com as quais se constrangeram sendo representadas e se dão conta “eu não sou o único que tem esse problema – todos os surdos têm esse problema”. Assim, por um lado, a apresentação é sobre humor e fazer rir, mas por outro é um pouco de terapia para alguns surdos que encontram sua identidade²⁹.

²⁹ Reproduzida de Sutton-Spence e Napoli, 2012, p. 312 (tradução nossa).

O humor também pode suavizar as relações entre as pessoas. Pode servir, por exemplo, para uma pessoa fazer uma rejeição polida - mas também pode funcionar para o controle social pela ridicularização. Assim, o humor pode promover ou discordar de normas sociais específicas. Muitas culturas fazem piadas sobre estar atrasado e, caso alguém chegue tarde em algum compromisso, o humor sobre a violação de uma regra social pode assegurar que essa regra seja seguida (como sempre chegar na hora), mas ajuda a continuar a comunicação sem que a pessoa atrasada fique constrangida.

Na base de boa parte do humor existe a incongruência. O humor apresenta alguma coisa incongruente, especialmente um “erro” que cria uma expectativa e então subverte ou contradiz algo. O público nota a contradição e tenta resolvê-la. As risadas que se seguem ocorrem quando encontramos a “lógica do absurdo” dentro da incongruência.

A teoria do humor de Martineau (1972) focava na ideia do uso do humor como uma maneira de se criar e manter uma identidade de grupo. Podemos aplicar as teorias de Martineau no humor surdo. Ele cria e mantém uma ideia de que os surdos são todos membros de um mesmo grupo, ou “nós”, que é às vezes chamado de *grupo interno*. Pessoas que não fazem parte desse grupo são “os outros” e pertencem ao que pode se chamar de *grupo externo*. As piadas surdas dão apoio ao grupo interno surdo ao ensinar aos novos membros da comunidade as regras da sociedade surda e reforçá-las para os membros mais antigos. O humor surdo também pode provocar o grupo interno para expor os aspectos menos desejáveis da própria cultura surda, surdos que negam que são surdos ou rejeitam a herança cultural. Na cultura surda, o principal grupo externo geralmente é a sociedade ouvinte (BAHAN, 2006).

Embora muitos surdos não se considerem deficientes físicos, há piadas surdas com um cego, um cadeirante e um surdo como personagens³⁰. A piada seguinte mostra a rejeição da deficiência física pela comunidade em geral ao debochar do modo como o surdo manipula a sociedade ouvinte que o trata como deficiente físico:

Um surdo, um cego e um cadeirante amigos estão juntos num bar. Eles reclamam que a cerveja está ruim e o bar está muito cheio. De repente, Deus entra no bar. Ele vê que eles estão infelizes, então vai até a mesa deles e diz ao cadeirante: “esteja curado!”. O cadeirante se levanta e sai correndo do bar gritando “estou curado! Glória a Deus!”. Deus então diz ao cego: “esteja curado!”, e o cego passa a ver, sai correndo do bar gritando “estou curado! Glória a Deus!”. Deus então se volta para o surdo, mas antes que possa dizer qualquer coisa, o surdo apavorado diz: “não me cure, por favor! Não quero perder meu passe livre de ônibus!”.³¹

³⁰. Essa piada tem uma estrutura tripartida, presente nas piadas de diversas sociedades. É importante notar que tais piadas não satirizam as limitações físicas de outros, tendo o comportamento do surdo como alvo.

³¹. Reproduzida de Sutton-Spence e Napoli, 2012. (tradução nossa)

12.4. PIADAS EM LIBRAS TRADUZIDAS DO PORTUGUÊS

Há muitas piadas que podem simplesmente ser traduzidas do português para a Libras. Muitas contadas em Libras vêm do português e podem não estar tão centradas no senso de humor surdo, mas os surdos ainda assim conseguem rir delas. Isso porque, em parte, brasileiros surdos e ouvintes compartilham a mesma cultura nacional que se estende ao senso de humor e, por outro lado, porque bons sinalizantes de Libras transformam as piadas originais em algo “seu”, até que deixam de ser piadas de ouvintes e suas versões visuais ficam muito mais aceitáveis para um público surdo. Os protagonistas das piadas podem frequentemente ser caracterizados como surdos (embora não seja assim nas piadas originais), permitindo que a plateia possa se identificar mais com eles. A simples ação de se contar uma piada em Libras já pode sugerir que o protagonista é surdo.

12.5. PIADAS EM LIBRAS ORIUNDAS DA COMUNIDADE SURDA

As piadas surdas parecem se espalhar rapidamente pelo mundo, havendo versões diferentes da mesma piada, às vezes adaptadas, em muitas línguas de sinais diferentes (SILVEIRA, 2015). Muitas piadas e histórias jocosas surdas tratam de tópicos importantes para a comunidade. Os mesmos conteúdos de piadas ocorrem em outros gêneros de literatura não humorística em Libras, como contação de histórias, poesia e teatro. Hall (1989) identificou temas tradicionais em comum como problemas enfrentados por casais, encontros com médicos e outros profissionais em posições de poder (como intérpretes, professores e fonoaudiólogas) e viajantes surdos que encontram ouvintes e passam a perna nestes ou resolvem algum tipo de problema de alguma forma inusitada para os ouvintes.

Em muitas dessas piadas, o som e a fala são postos em oposição à visão e à sinalização. Piadas sobre desentendimentos e problemas de comunicação com ouvintes também mostram o lado visual da vida dos surdos. Ouvintes que mostram sua ignorância acerca das necessidades dos surdos e surdos “pagando mico” ao tentarem se passar por ouvintes, são exemplos de conteúdos de piadas que satirizam o grupo externo e membros rebeldes do grupo interno. Piadas com esses temas com frequência também se voltam aos contrastes entre som e visão.

Karnopp e Silveira (2014) descrevem diferentes versões da piada do leão surdo, que existem não somente em Libras, mas também nas línguas de sinais de diversos outros países. Observamos que essa piada tem uma estrutura de três eventos parecidos e a virada acontece no terceiro (como a piada acima). A piada mostra o contraste entre o que podemos esperar do comportamento de ouvintes e surdos (ou leões). Veja:

Um violinista vai para o campo para poder tocar sua música em paz. Um leão faminto se aproxima, mas, apaziguado pela doçura da música, cai no sono. Outro leão se aproxima e o homem toca o mais suavemente possível, fazendo o segundo leão adormecer. Antes que o violinista possa escapar, um terceiro leão aparece. O violinista toca o melhor que pode, mas é comido pelo leão mesmo assim. O leão era surdo.

Essa mesma piada básica tem várias formas. Às vezes não é um leão, mas um touro na arena, e o violinista é apenas arremessado pelo touro. Em outras versões, o violinista percebe que o leão é surdo e sinaliza para que ele durma ou o leão encontra um surdo com um intérprete e este é comido pelo leão, mas deixa o surdo fugir.

Já vimos, no capítulo 08, a piada surda clássica que tem muitas variantes, a da árvore surda. Repetimos aqui:

Um lenhador corta uma árvore. Ele grita: “Madeira!” e a árvore cai. Um dia ele corta uma árvore e grita: “Madeira!” mas ela não cai. Então ele chama um médico, que faz alguns exames, relata que a árvore é surda e orienta o lenhador a aprender a língua de sinais. O lenhador vai à associação de surdos e aprende Libras. Depois, ele volta à floresta e soletra M-A-D-E-I-R-A, e a árvore cai.

Em outras versões, a árvore é cega e surda, e por isso o lenhador precisa soletrar fazendo contato com o tronco para que ela caia. Em outra, o lenhador tenta fazer com que a árvore leia seus lábios pronunciando a palavra “madeira” e ao inclinar-se para ver melhor sua boca a árvore acaba caindo sobre ele.

Uma das piadas surdas internacionais mais famosas é às vezes chamada de “a piada da lua-de-mel surda”:

Um casal surdo em lua-de-mel está em um hotel. Eles ficam com fome e então o marido sai para buscar uma pizza. Quando volta ao hotel já é tarde e todas as luzes estão apagadas, por isso ele não consegue se lembrar do número do seu quarto. Daí ele toca a buzina do carro. As luzes de todos os quartos se acendem, exceto de um. Assim ele sabe onde sua esposa está.

Essa piada básica que se apoia na ideia de ouvintes escutando um som inaudível para surdos tem uma gama enorme de variações.

Em *O Encontro*, Fabio de Sá conta a versão de um surdo que precisa encontrar outro surdo no aeroporto, porém não sabe o seu nome ou a sua aparência. Ele grita o mais alto que pode, e todos se viram para encará-lo. Todos, menos um, assim ele sabe que esta é a pessoa que ele deveria encontrar.

Muitas piadas em Libras que foram criadas dentro da comunidade surda têm tradução em português porque não dependem da forma exata da linguagem usada para serem contadas, mas usam informação cultural para um completo efeito humorístico. Esta piada, que provavelmente proveio da ASL, é outro exemplo cuja estrutura envolve um surdo, um cego e um cadeirante:

Um cego, um cadeirante e um surdo vão todos ao barbeiro. Ele corta o cabelo de todos de graça, como parte de seu compromisso com a semana nacional da deficiência física. Como forma de agradecimento, o cego lhe dá uma dúzia de rosas, o

cadeirante lhe dá uma caixa com uma dúzia de bombons e o surdo conta para doze amigos, que também vêm aproveitar o corte de cabelo gratuito.³²

^{32.} Reproduzida de Sutton-Spence e Napoli, 2012. (tradução nossa).

Os ouvintes podem rir dessa piada porque veem o comportamento ingrato do surdo como uma virada inesperada na trama. Os surdos, entretanto, podem rir por dela depreenderem outros significados culturais como: o fato de membros da comunidade surda saberem que surdos sempre contam uns aos outros quando algo de bom acontece, o fato de gostarem de gratuidades e o de que surdos gostam de tirar vantagem dos ouvintes, pois estes também tiram muita vantagem dos surdos. Além disso, o modo como a piada é contada frequentemente é engraçado, com a caracterização visual dos personagens construída com exagero e caricatura. Piadas de ouvintes que dependam unicamente do ponto principal (punchline) não são muito divertidas, mesmo quando sinalizadas em Libras. Uma reação comum dos surdos ao verem uma tradução de piada é de comentarem “entendo”, mas sem risos. Para que a piada seja engraçada em seu ponto principal, é melhor que seja também durante toda sua duração, com um uso cômico da Libras. Veremos, entretanto, que piadas diferentes usam o recurso da Libras em proporções diferentes.

12.6. QUANTO PRECISAMOS DA LIBRAS PARA UMA PIADA?

Algumas piadas contadas em Libras se apoiam em gestos para expressar seu ponto principal. Quando eles são compartilhados entre surdos e ouvintes da mesma sociedade (seja local, regional ou nacional), é possível traduzir as piadas entre português e Libras com relativa facilidade. Há piadas em língua oral que demandam gestos no ponto principal. Uma piada que pode ser contada em português ou em Libras e que precisa de um gesto que pode ser entendido de modo relativamente universal é a seguinte:

Um padre está com uma dor de barriga terrível, mas mesmo assim vai rezar uma missa para sua congregação surda. Ele está com tanto desconforto que precisa peidar, mas acha que isso não será um problema, já que os surdos não vão ouvir. Porém, assim que ele o faz todos os surdos o encaram com um olhar de desaprovação e apontam para o que está as suas costas. Não entendendo como eles descobriram o que ele fez, o padre olha atrás e vê [nesse ponto o sinalizante mostra] Cristo crucificado tapando o nariz com os dedos em sinal de desaprovação.

Outras piadas surdas se apoiam na existência da língua de sinais como parte da estrutura da piada, mas o elemento gestual por trás do humor ainda é apreciado por sinalizantes e não sinalizantes desde que ambos se lembrem que os surdos precisam das mãos para sinalizar.

Dois amantes surdos se abraçam apaixonadamente. O homem tem a mulher em seus braços e quer dizer algo a ela, mas a deixa cair ao sinalizar, pois não consegue usar as mãos para fazer duas coisas ao mesmo tempo. Após isso, ela o deixa, furiosa.

Algumas piadas funcionam apenas em Libras e não em português, pois as mãos do sinalizante mostram como os personagens usaram suas mãos e o que sinalizaram. O exemplo mais conhecido desse tipo de piada é a do King Kong (ou do gigante), também contada nos EUA, na Grã-Bretanha, na França, em Portugal e em muitos outros países (para mais exemplos, vide RUTHERFORD, 1993; SUTTON-SPENCE; NAPOLI, 2009; MORGADO 2011; KARNOPP; SILVEIRA, 2014). Nessa piada, o gorila (ou gigante) está segurando uma linda garota na palma da mão e diz que quer se casar com ela. Em Libras (e em muitas outras línguas de sinais) o sinal CASAR envolve um movimento com as duas mãos, como uma batida de palmas seguida de uma mão segurando a outra. Assim, ele mata a moça por engano ao sinalizar.

A próxima piada só tem graça se soubermos que um soldado teve que soltar o outro quando sinalizou “não sei mesmo”, pois tal sinal requer as duas mãos em sua forma enfática. A forma linguística dos sinais significa que a piada realmente não funciona quando é traduzida para o português.

Dois soldados inimigos saltam de paraquedas para o mesmo campo de batalha. O paraquedas de um deles não abre, e o outro soldado o segura com as mãos. Enquanto caem juntos, percebem que são ambos surdos. O soldado resgatado diz “nós dois somos surdos, devíamos ser amigos. Por que estamos em guerra?”. O soldado salvador percebe que o outro tem razão e diz enfaticamente “não sei, mesmo!”, e o deixa cair.

O sinalizante, nessa piada, mostra o soldado salvador segurando o outro por incorporação. Quando os sinalizantes incorporam os personagens através de uma transferência de pessoa, entende-se que seus movimentos são os dos personagens. Os braços do sinalizante em torno de uma pessoa imaginária são entendidos como os braços do soldado segurando seu inimigo enquanto caem juntos de paraquedas. No entanto, as narrativas com frequência utilizam um vocabulário padronizado de língua de sinais no qual alguns sinais são feitos com uma mão e outros com as duas. A mudança para o item de vocabulário NÃO-SEI é o que faz com que a piada funcione, como no caso do sinal CASAR na piada do King Kong.



12.7. RESUMO

Vimos nesse capítulo que as piadas contadas em Libras são um tipo de narrativa curta e humorística. O humor da comunidade surda é muito parecido com o humor dos ouvintes. Algumas piadas podem ser contadas igualmente em português ou em Libras, mas os tópicos muitas vezes trazem conteúdos que mostram os interesses dos surdos. Embora elas tratem de diversos assuntos, as piadas em Libras preferidas pelos surdos destacam a linguagem criativa e humorística.



12.8. Atividade

Pense em algumas piadas que você gosta. Para cada uma, considere o seguinte:

- Qual é a base do humor?
- Há dois grupos (o de dentro e o de fora)? Se sim, quem são?
- A piada apoia ou insulta os que pertencem ao grupo? Ela apoia os de fora do grupo ou os insulta? De que formas?



PARTE 3

ELEMENTOS DA LINGUAGEM ESTÉTICA

- 13. POEMA OU PROSA?**
- 14. GÊNEROS, TIPOS E FORMAS DE POESIA
EM LIBRAS**
- 15. A ESTRUTURA ESPACIAL NA LITERATURA
EM LIBRAS**
- 16. METÁFORA**
- 17. ANTROPOMORFISMO**
- 18. REPETIÇÃO, RITMO E RIMA**
- 19. O HUMOR EM LIBRAS**



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em libras

13. POEMA OU PROSA?



Neste capítulo, vamos falar dos seguintes textos em Libras:

- *Anjo Caído*, de Fernanda Machado.
- *Árvore*, de André Luiz Conceição.
- *Associação*, de Fernanda Machado.
- *Ave 1 x 0 Minhoca*, de Marcos Marquioto.
- *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira.
- *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado.
- *A Economia*, de Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura.
- *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva.
- *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos.
- *Homenagem Santa Maria/RS*, de Alan Henry Godinho.
- *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos.
- *Paraná*, de Marcos Marquioto.
- *Peixe*, de Renato Nunes.
- *Saci*, de Fernanda Machado.
- *O símbolo do Olodum*, de Priscila Leonnor.
- *Slow Motion Portrait*, (em português “Retrato em câmera lenta”), de Tony Bloem.
- *Tree*, de Paul Scott.
- *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado.



Anjo Caído



Árvore



Associação



Ave 1 x 0 Minhoca



A Pedra Rolante



Como veio alimentação



A Economia



Eu x Rato



13.1. OBJETIVO

Vamos falar sobre poemas em Libras para que possamos entender ainda mais sobre esse gênero. Através da análise de alguns poemas em Libras aprendemos mais sobre a forma da poesia na língua e, assim, podemos compreender melhor a linguagem estética da língua de sinais. Mas, antes de analisar um poema, talvez seja útil saber se um texto é um poema ou não. Esse é o objetivo deste capítulo³³.

³³. A estrutura do capítulo segue as ideias da pesquisadora Michiko Kaneko. (Veja SUTTON-SPENCE; KANEKO, 2016)

Uma definição simples do que é um poema em língua de sinais é: “a forma mais elevada de linguagem estética” em que a linguagem é tão importante quanto (ou ainda mais importante que) a mensagem. A linguagem poética em geral se desvia da cotidiana para que a própria língua se destaque no primeiro plano, aumentando seu poder comunicativo além do simples significado proposicional (LEECH, 1969). Infelizmente, essa definição nem sempre serve para identificar poemas, já que ela também serve para a literatura como um todo.

13.2. AS DIFICULDADES DE SEPARAR POEMA E PROSA

Uma das principais divisões entre os gêneros literários é aquela entre a poesia e a prosa. Mas devemos questionar se existe realmente uma diferença entre elas. Uma definição de prosa a identifica como a forma de uso natural da língua, com uma linguagem que não usa ritmo especial e que tem elementos lexicais e gramaticais cotidianos e comuns. Dito assim, parece que a prosa é qualquer tipo de linguagem que não é um poema. Mas, para essa definição ser útil, precisamos saber o que é um poema.

Cada sociedade tem sua própria ideia do que significa um poema e essa concepção pode variar. Podemos definir a prosa como o “não poema” e a poesia como a “não prosa” e, assim, entramos num círculo vicioso de definição. Ultimamente, não podemos separar os dois porque a distinção é artificial, mas vale a pena considerar a questão porque, ao definirmos seus conceitos, começamos a ver com mais clareza os elementos da poesia e da prosa em Libras.

Lembramos que o conceito de gênero é social, baseado nas convenções de uma comunidade. Os conceitos dos gêneros poesia e prosa não devem ser iguais nas línguas orais e escritas (como português ou inglês) e nas línguas de sinais (como Libras ou ASL). Além disso, um poema em ASL também não deve ser igual a um poema em Libras. No entanto, podemos usar ideias já desenvolvidas na literatura escrita e na análise de poemas em ASL para investigar o conceito de poesia em Libras.

As comunidades surdas têm uma longa tradição de narrativa em prosa, mas os textos que hoje chamamos de poemas só passaram a existir nos anos 70 ou 80 do século XX nos EUA (ROSE, 1992). A tradição de poesia em Libras é nova e provavelmente começou apenas no final dos anos 90. Porém, não importa que essa tradição seja recente no Brasil. A poesia em Libras está se espalhando e se desenvolvendo cada vez mais para se tornar um gênero literário importante no mundo.

Na falta de uma definição, talvez possamos oferecer exemplos de poemas até que se revele o que eles sejam de fato. Em um argumento um tanto circular, podemos até afirmar que um poema é o que está incluído numa antologia de poemas. Por exemplo, na Inglaterra, os livros *Golden Treasury* de Palgrave (publicado pela primeira



Galinha Fantasma



Homenagem Santa Maria/RS



Meu Ser é Nordestino



Paraná



Peixe



Saci



O símbolo do Olodum



Slow Motion Portrait



Tree



Voo Sobre Rio

vez em 1861) e *The Oxford Book of English Verse* (primeira edição de 1900) tinham tanta importância que seus conteúdos definiram o conceito de poesia por meio de exemplos (KORTE, 2000; HOPKINS, 2008). Para muitos leitores da literatura inglesa na primeira parte do século XX, os textos que constavam nesses dois livros eram poemas e os que não estavam neles incluídos não eram. A própria criação de uma antologia de poesia em Libras pode ajudar a definir o que são poemas, de modo que o que é valorizado em antologias de poemas em Libras é entendido como poesia em Libras (vamos falar mais sobre antologias no capítulo 20).

O poeta inglês TS Eliot afirmou, em 1958: “Não acredito que nenhuma distinção entre prosa e poesia seja significativa” (tradução nossa), embora ele também acreditasse que a maioria das pessoas reconheceria um poema na sua própria língua, mesmo sem ter uma definição. Não podemos separar a prosa e a poesia como duas categorias exclusivas, mas podemos, pelo menos, falar sobre as qualidades que normalmente são associadas a cada uma delas. Talvez seja possível afirmar que existe um *continuum* (ou uma escala) com elementos fortemente poéticos em uma extremidade e elementos fortemente prosaicos na outra ponta.

O poeta surdo Clayton Valli (1993) fez um estudo linguístico pioneiro sobre poemas em ASL. Ele observou que a distinção entre poemas e não poemas é uma questão de tendência, conforme uma obra tenha mais ou menos características poéticas. A falta de uma definição clara do que é um poema em línguas de sinais não impediu os pesquisadores de analisarem e discutirem sobre uma ampla gama de aspectos contidos na forma de arte sinalizada. Talvez uma definição provisória possa ser a de que poemas são aquilo que os pesquisadores e/ou as pessoas que criaram essas formas de arte em Libras consideram como poemas. Estudos que analisaram vários textos ou apresentações artísticas ou poéticas em Libras incluem: Machado (2013), Klamt, Machado e Quadros (2014), Barros (2014), Peixoto (2016) e Campos (2017). Em cada um desses estudos, há um entendimento claro de que os textos e as performances têm características artísticas e que, portanto, significam que podem ser denominados poemas.

13.3. CRITÉRIOS PARA VER A DIFERENÇA ENTRE POEMA E PROSA

Os critérios destacados por Michiko Kaneko para diferenciar poesia e prosa nas línguas de sinais são: a) comprimento; b) segmentação de verso; c) fim, função ou objetivo; d) colocação da linguagem no primeiro plano e “desfamiliarização”; e) (in)flexibilidade do texto; f) vocabulário; g) ritmo e velocidade; h) enredo e personagens; e i) regras. Nas próximas seções, veremos que alguns poemas seguem alguns desses critérios, mas nem todos os poemas seguem todos os critérios por completo.

13.3.1. Comprimento

Poemas geralmente são mais curtos do que histórias. É raro contar uma história em prosa com poucas palavras, mas num poema isso é possível. Geralmente, os poemas são curtos e têm menos de dois minutos. O poema *Peixe*, de Renato Nunes, dura apenas 14 segundos. *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado, dura 36 segundos. *A Economia*, de Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura, dura apenas 30 segundos.

De acordo com esse critério, um poema é uma forma comprimida de linguagem e, portanto, requer menos palavras. Mas muitas piadas são curtas também. As propagandas da televisão são breves. Nas redes sociais, vemos muitas peças mais ou menos teatrais de no máximo 90 segundos. Por outro lado, alguns textos relativamente longos ainda são poemas e, geralmente, os textos em prosa em Libras são mais curtos do que os escritos. O *Voo Sobre Rio* (normalmente considerado um poema) dura 00:03:46, mas *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva (uma narrativa), dura 00:04:03.

O *Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega, é difícil de ser categorizado. Podemos dizer que é um poema, mas também chamá-lo de peça de teatro, ou mesmo narrativa VV. Certamente não é uma prosa comum, uma forma de narrativa com um narrador. Mas a obra leva 00:02:20 para ser apresentada e, com outras considerações que veremos, a duração pode ser uma razão para a considerarmos um poema.

Vemos então que, embora os poemas tendam a ser curtos, o comprimento por si só não distingue a poesia da prosa.



Jaguadarte

13.3.2. Segmentação de verso

A noção de “verso” é comumente utilizada para se distinguir a poesia da prosa na literatura escrita em muitas culturas, tanto nas tradições literárias ocidentais quanto nas não ocidentais. Na prosa, as quebras de linha ocorrem arbitrariamente. Na poesia, o poeta escolhe romper linhas e usar as quebras de linha e a pontuação incomuns para manter a estrutura rítmica do poema e os padrões de som (tais como rima e aliteração) ou para enfatizar certas palavras. A forma visual dos versos numa página muitas vezes sinaliza aos leitores de poesia em português que o texto é um poema. Em algumas situações, basta quebrar as linhas de um texto em prosa para se criar a impressão de um poema.

A existência de versos, no entanto, não é sempre importante na poesia, nem mesmo nos poemas escritos. Tipos diferentes de poema definem verso de formas diferentes. Existe uma categoria de poemas nomeada **verso livre**, em que os versos não têm rima nem ritmo métrico. Os **poemas concretos**, com objetivo de criar imagens visuais com palavras, podem colocar letras e palavras em qualquer espaço e, assim, fogem do verso linear. Existem, também, **poemas em prosa**, que usam linguagem fortemente estética e poética

de maneiras diversas, mas não têm versos e, de tal modo, não se parecem visualmente como poemas numa página.

Dado que os versos vêm da forma escrita, o maior problema dos **poemas de performance** e de outros **poemas orais** e falados (e que não são escritos) é não haver a opção de se dividir o texto em versos.

Além disso, em Libras, a grande maioria dos poemas não está escrita, o que dificulta a ideia de se ter versos. Às vezes parece que esses eles existem, pois historicamente os poemas apresentados em línguas de sinais eram traduções de poemas escritos de uma língua oral. Essa influência dos poemas escritos também acontece nas traduções de poemas originais em Libras. Podemos traduzir um poema em Libras para português escrito e assim ver alguns exemplos de verso na página de um texto. Por exemplo, o poema em Libras *Homenagem Santa Maria/RS*, do poeta Alan Henry Godinho, foi traduzido por Markus Weininger (2013) com o objetivo de manter diversos elementos poéticos da língua de sinais em uma forma poética entendida pelos leitores de poesia em português.

HOMENAGEM SANTA MARIA - Alan Henry Godinho

Tradução: Markus J. Weininger (2013)

... meu olhar a pesar em silêncio ...
 Vejam, como o mundo todo sofre,
 Sofre, sofre, sofre...
 Toda a nossa nação de Norte a Sul
 Nos seus estados despedaçados
 No Rio Grande do Sul
 S-A-N-T-A M-A-R-I-A ... Santa Maria
 Vejam, as flores a brotar em todo jardim
 Imaginem as estrelas a brilhar no céu sem fim
 Vejam o que a morte nos ceifou
 Amigos, familiares, reunidos
 união
 união, adentrando o coração
 Vejam, no céu, eclodiram diversas estrelas
 Desabrocham no jardim as flores da eternidade
 Vislumbrem seu vô sublime
 voar sem limites nem fronteiras, em
 paz que um dia também em nós irá
 irradiar
 Vejam, o consolo nos braços,
 abraço
 meu abraço profundo
 meu amparo
 amparo
 o amparo silencioso do mundo

O uso do verso nesse poema é resultado da tradução e não uma parte natural da obra em Libras.

Em sua pesquisa, Clayton Valli (1993) afirmou que podemos encontrar versos em poemas de ASL e que esses versos estão ligados aos padrões de rima nos sinais. A divisão de linhas em versos na poesia sinalizada pode mostrar a intenção do poeta e fazer parte do poema (como nos exemplos de Valli), mas muitas vezes uma divisão em versos é artificial e essa não era a intenção do artista. Embora vejamos certamente divisões internas em poemas definidas pelas ideias e pelas construções linguísticas, essas divisões são apenas *parecidas* com versos, mas não iguais a eles. Marion Blondel e Chris Miller (2000) sugeriram que cada verso num poema sinalizado trata de uma nova ideia. Nenhuma pesquisa até agora identificou um meio de segmentação de textos literários em Libras que diferencie poesia de prosa.

13.3.3. Finalidade, função e objetivo

Normalmente, o objetivo de se usar uma língua é ser compreendido. As histórias em prosa, por exemplo, geralmente contam uma narrativa coerente que descreve uma sequência de eventos. O leitor (ou o espectador) deve compreender os acontecimentos contados e por isso a comunicação bem-sucedida é o principal objetivo de uma narrativa em prosa. Muitas vezes, um contador de história espera que o público assista à história uma vez, mas o poeta pode esperar que as pessoas assistam a uma gravação do poema múltiplas vezes. Isso acontece porque um poema nem sempre espera uma compreensão imediata. O público pode assistir a um poema várias vezes até que entenda a mensagem; essa é uma estratégia gerada pelo uso da tecnologia de vídeo. Anteriormente, quando uma pessoa fazia uma performance em Libras, o público a assistia ao vivo, uma vez só, não havia a opção de rever a apresentação. Com o vídeo, um poeta pode criar textos em Libras sempre mais complexos e menos claros. O poema *Associação*, de Fernanda Machado, não é fácil de entender à primeira vista, embora seja muito bem apresentado. Ele exige que seja visto várias vezes antes de se entender e apreciar sua riqueza. Podemos dizer o mesmo de *Peixe*, de Renato Nunes.

Mas, não é apenas a poesia que exige foco na linguagem. Existem narrativas do gênero VV em que o público precisa prestar muita atenção para entender o significado dos classificadores apresentados.

13.3.4. Colocar a linguagem no primeiro plano e “desfamiliarizá-la”

Um poema tem o objetivo de explorar a linguagem artística. O poeta de Libras pode romper os limites linguísticos e descobrir expressões novas, ousadas e originais para transmitir seus pensamentos. Um poema muitas vezes quebra as regras da Libras e usa linguagem incomum, estranha e distorcida para criar algo diferente.

Isso chama atenção à linguagem. Por outro lado, a prosa usa a linguagem mais cotidiana (“normal”), um vocabulário mais estabelecido e a gramática padrão para garantir que o conteúdo seja compreendido. A linguagem da prosa, mesmo que usada de forma prazerosa, não chama a atenção e é menos importante do que o conteúdo.

A **desfamiliarização** é uma prática literária de apresentar coisas comuns e familiares de forma desconhecida, para obrigar os leitores a prestarem atenção às coisas que normalmente passam despercebidas. O poeta pode colocar a linguagem no primeiro plano e desfamiliarizá-la. Colocar a linguagem no primeiro plano é uma tentativa de usar uma palavra (ou uma imagem) de modo que atraia a atenção.

A alteração de perspectiva nos poemas de perspectiva múltipla, a criação de animais que sinalizam e os duetos em que duas pessoas criam um sinal juntas - todos exigem que o público foque na linguagem. No poema *Ave 1 x 0 Minhoca*, de Marcos Marquoto, o poeta alterna entre a perspectiva da minhoca e a da ave, cada vez se aproximando mais para que os classificadores mostrem a minhoca e a ave maiores. Isso traz novas perspectivas para o público, que tem a oportunidade de ver a caça de uma minhoca por uma ave a partir da visão dos bichos. O uso de classificadores criativos, portanto, desfamiliariza a linguagem e o conceito.

13.3.5. (In)flexibilidade do texto

Um poema, geralmente, tem um texto fixo, mas as histórias sinalizadas em prosa podem ser adaptadas de acordo com o público ou a situação. Isso acontece apenas nas performances orais - sabemos que prosa literária escrita também tem um texto fixo. Um poema é quase sempre preparado para gerar um texto completo antes da performance e o poeta prepara seu trabalho cuidadosamente antes de mostrá-lo ao público. Cada vez que apresenta o poema, esperamos que seja o mesmo poema apresentado da mesma maneira. Ao contrário disso, as histórias em prosa contadas ao vivo não seguem tanta rigidez, são mais espontâneas. Por exemplo, cada vez que contamos uma narrativa de experiência pessoal ou um conto de fadas, sempre apresentamos os principais fatos, mas temos flexibilidade para contar as histórias.

Por outro lado, em muitas culturas, um poeta que cria um poema de forma espontânea é altamente valorizado, e nos vídeos de hoje em dia, as histórias em Libras são vistas em formas mais fixas.

13.3.6. Vocabulário

As histórias em prosa utilizam vocabulário para desenvolver a sequência de eventos e têm uma maior frequência de sinais vocabulares para garantir que todos entendam. Já os poemas usam sinais

mais produtivos, criativos ou mesmo novos. Os dois gêneros também usam diferentemente os elementos não manuais. Nas histórias em prosa, os componentes manuais são indispensáveis porque as informações são importantes para contar os fatos. Um poema depende muito menos de sinais manuais, e mais de elementos não manuais - expressões faciais, olhar, movimento do corpo, espaço, velocidade, ritmo – para criar mais sensações e imagens e menos fatos. *Anjo Caído*, de Fernanda Machado, é um bom exemplo de um poema que usa sinais produtivos e muitos elementos não manuais. No entanto, *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira, usa não somente esses elementos, característicos dos poemas, mas também outros que caracterizam produções narrativas em prosa.

13.3.7. Ritmo e velocidade

As funções de ritmo e velocidade são diferentes em um poema ou numa história em prosa. As histórias normalmente variam de ritmo e de velocidade para destacar ações ou emoções, mas os poemas podem variar de ritmo e velocidade de maneira mais deliberada e estética para chamar atenção à própria linguagem, e não ao conteúdo. *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado, e *O símbolo do Olodum*, de Priscila Leonnor, usam ritmos destacados. No primeiro, o ritmo lento e tenso dos sinais do trabalhador rural contrasta com o ritmo mais rápido e solto da pessoa urbana. No segundo, o ritmo dos sinais é motivado pelo ritmo da bateria de samba. Num poema, sinalizar em câmera lenta destaca cada movimento do corpo e a expressão do poeta. Mas também vemos na prosa que a velocidade do movimento do sinal não reflete a velocidade real, é “extradiagética” (algo fora da história). *Slow Motion Portrait* (em português “Retrato em câmera lenta”), de Tony Bloem, e *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala, são narrativas em que a velocidade dos sinais não reflete a velocidade das ações descritas.



Bolinha de Ping-pong

13.3.8. Enredo e personagens

Histórias em prosa normalmente têm um enredo, ou seja, uma sequência em que a história se desenrola. Mas os poemas nem sempre têm enredo. Eles podem focar mais na autoexpressão do poeta, mostrando suas opiniões ou suas perspectivas sobre um assunto. Além disso, podem focar na criação de uma imagem sem ação. O objetivo dos poemas japoneses de haikai, por exemplo, é criar uma imagem por meio de palavras. Em Libras, a finalidade de muitos poemas é a mesma que vemos no haikai – criar uma imagem forte, construída pelos sinais. O poema *Paraná*, de Marcos Marquoto, apresenta uma série de imagens (muitas delas não totalmente especificadas) sem uma trama. O poema não conta uma história com eventos, mas sim apresenta uma montagem de imagens. O sinal do título é PARANÁ, o que ajuda o espectador a entender os sinais. No poema, no entanto, vemos que há uma igreja, mas não

sabemos que ela é a catedral da cidade de Maringá (a mais alta da América Latina); vemos uma ave, mas não sabemos que é a gralha azul, ave símbolo do estado do Paraná; e vemos uma construção em formato esférico, mas não sabemos que é a famosa estufa da cidade de Curitiba.

Nas narrativas escritas, os personagens geralmente são claramente apresentados, mas em alguns poemas desconhecemos quem é o personagem. Sabemos que uma pessoa atua ou tem uma experiência, mas não sabemos nada sobre ela. Em Libras, essa diferença não é tão clara, possivelmente por causa das origens da poesia na língua - que é fundamentada nas narrativas tradicionais da comunidade surda. É sabido que muitos poemas, até mesmo poemas curtos, têm pelo menos uma trama curta.

13.3.9. Regras

Poemas são de alguma forma mais “disciplinados” do que histórias. É fundamental ter regras num poema. Estas são estabelecidas em tradições literárias ou selecionadas pelo próprio poeta. Se não houver restrições, não podemos compor um poema. Poemas frequentemente seguem regras específicas.

Há uma escolha obrigatória dos tipos específicos de palavras (por exemplo, o haicai tradicional deve incluir uma palavra que indica uma estação do ano). Em poemas que são homenagens a outros poemas, a estrutura segue alguns elementos do original e acrescenta uma nova perspectiva. Por exemplo, os poemas *Saci*, de Fernanda Machado, e *Árvore*, de André Luiz Conceição, incluem elementos do poema *Tree*, de Paul Scott. O poema *Paraná*, citado anteriormente, usa o passeio de uma ave e o crescimento das imagens na sua aproximação, em homenagem ao poema *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado.

Alguns poemas em português exigem esquemas de rima estritos, obrigando o uso de palavras que terminem com o mesmo som na composição final dos versos. Por exemplo, a forma dos poemas de Cordel escrito exige que as estrofes de seis versos tenham palavras que rimem no padrão A, B, C, B, D, B³⁴. Os sonetos exigem outros diversos padrões, mas, depois de escolher um padrão de rima, o poeta deve seguir as suas regras. Já os poetas de Libras podem criar um esquema com as mesmas configurações de mão ou os mesmos movimentos, e as exigências geram um prazer maior no espectador quando são cumpridas. Por exemplo, o poema *Peixe*, de Renato Nunes, tem apenas uma configuração de mão. No poema, *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos, uma configuração de mão dos sinais é repetida em cada estrofe e muda dependendo do sentimento a ser apresentado.

As estruturas métricas são importantes nos poemas escritos em português, mas não são exigidas nos poemas em Libras, que

34. Por exemplo, no poema Antônio Silvino por Leandro Gomes de Barros, as palavras acertadamente, presente e contente rimam no final dos 2º, 4º e 6º versos
Mas mestre padre entendeu (A)
Que ia acertadamente (B)
Em pegar meus cangaceiros (C)
E fazer deles presente, (B)
Quem tiver pena que chore (D)
Quem gostar fique contente. (B)

usam outros tipos de ritmo gerados pelo tipo, tamanho, pela velocidade e direção de movimento dos sinais.

Por outro lado, apesar de as histórias em prosa seguirem as regras de criação de um texto visual, elas tendem a ser muito mais livres e mais espontâneas, e a sua composição é menos controlada por regras específicas. Apesar disso, no texto *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira, o ritmo é seguido cuidadosamente.



13.4. RESUMO

Nesse capítulo, apresentamos os critérios que apontam as diferenças entre poesia e prosa. Vimos que alguns poemas contêm esses elementos, mas nem todas as produções mostram todos os elementos e, às vezes, vemos características de poemas nas prosas. Vimos também que os elementos que definem poemas em português nem sempre definem poemas em Libras.

Mas será que existem regras estabelecidas para a forma de poesia em línguas de sinais? É isso que veremos no próximo capítulo.



13.5. Atividade

Assista a cinco obras artísticas em Libras:

1. *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos.
2. *Ave 1 x 0 Minhoca*, de Marcos Marquioto.
3. *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos.
4. *A Economia*, de Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura.
5. *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva.

Use a lista de critérios estudada nesse capítulo. O que fez você pensar que este é mais um poema ou uma narrativa (história)? Coloque-os ao longo da escala “prosa-poesia”.



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em Libras

14. GÊNEROS, TIPOS E FORMAS DE POESIA EM LIBRAS



14.1. OBJETIVO

Neste capítulo, apresentaremos e refletiremos sobre alguns tipos de poemas em línguas de sinais. Uma palavra muito presente nas discussões acerca das categorias de poesia é “gênero”. Vimos nos capítulos 03 e 07 que esse conceito ainda não é bem definido, tampouco há uma categorização “correta” ou “errada”, mas simplesmente “útil”. Para conhecer uma seleção de poemas de tipos diferentes, traremos alguns categorizados de acordo com seu estilo, sua forma, origem e seu conteúdo.

O campo da poesia em Libras está crescendo muito rápido e ainda não está bem delimitado. Com as mudanças atuais, fica complicado determinar se um texto é ou não um poema, e fica ainda mais difícil inseri-lo em um gênero de poesia. Muitos poetas e artistas criam o seu próprio estilo, sem basear seus trabalhos numa tradição poética conhecida. Os pesquisadores americanos Klima e Bellugi (1979) também afirmaram que o mesmo aconteceu nos EUA nos anos 70. Cada vez que um artista criava uma nova forma de poesia, levava um tempo para as pessoas aceitarem (ou não) a produção. Em 1939, o surdo americano Eric Malzkuhn (conhecido como “Malz”) criou um tipo de poesia para a tradução do poema “Jabberwocky”³⁵ em ASL. Um trecho dessa tradução está disponível no documentário “*The Heart of the Hydrogen Jukebox*”, no tempo de 00:12:42. Ele afirmou: “As pessoas ainda não estavam preparadas para isso. Um terço do público achava que eu era louco, outro terço achava que eu era um gênio. O último terço não conseguia se decidir se me achava louco ou gênio”³⁶. O poeta Peter Cook relatou que “Antes de Malz, a língua de sinais era muito formal e controlada. Malz era completamente diferente, ele tomou outro caminho.”

Em 1995, o pesquisador Alec Ormsby afirmou que em ASL

nenhum conjunto de fórmulas poéticas tradicionais é transmitido de geração para geração. Vários usos padronizados e folclóricos da ASL são transmitidos, mas estes não são considerados textos poéticos, seja dentro da comunidade surda ou fora dela. Até agora, as estruturas da poesia em ASL, como Klima e Bellugi observam são, em geral, individuais e não convencionais (p. 169, tradução nossa).

³⁵. Em inglês “Jabberwocky”, escrito por Lewis Carroll, traduzido para português por Augusto de Campos com o título “Jaguadarte”.



*The Heart of the
Hydrogen Jukebox*

³⁶. Entrevista no documentário *The Heart of the Hydrogen Jukebox*, de Nathan Lerner e Feigel, 2009, no tempo de 00:14:11. Tradução nossa.

Ormsby observou que, por isso, os poetas de ASL “têm poucas convenções que os unem”³⁷. Ele usou, na sua exposição, a palavra em inglês “bind”, a qual remete a dois sentidos: unir e amarrar. As convenções poéticas em qualquer cultura podem unir poetas, criando um gênero coeso com convenções entendidas que apoiam e guiam ou podem os amarrar, limitando as suas criatividades. Quase 25 anos depois dessa afirmação, vemos que em Libras essa situação já mudou. Hoje, existem convenções que unem os poetas, dando-lhes apoio e abrindo novos caminhos poéticos para se seguir, mas que não devem “amarrá-los”.

³⁷. “ASL poets have few conventions to bind them” (p. 173, tradução nossa).



Neste capítulo, vamos falar de muitos poemas. Já conhecemos a maioria, mas também há alguns que ainda não vimos:

- *Amar é também silenciar*, de Rafael Lopes dos Santos (Rafael Lelo).
- *Arrumar, Passear*, de Jéssie Rezende.
- *Árvore*, de André Luiz Conceição.
- *Ave 1 x 0 Minhoca*, de Marcos Marquioto.
- *As Brasileiras*, de Anna Luiza Maciel e Klícia Campos.
- *Cinco Sentidos*, de Nelson Pimenta.
- *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado.
- *A Economia*, de Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura.
- *Feliz Natal*, de Rosana Grasse.
- *Five Senses*, de Paul Scott (em BSL).
- *Fruit*, em português “Frutas” – renga.
- *Homenagem Santa Maria/RS*, de Alan Henry Godinho.
- *Jaguardarte*, de Aulio Nóbrega.
- *Lei de Libras*, de Sara Theisen Amorim e Anna Luiza Maciel.
- *Lutas surdas*, de Alan Henry Godinho.
- *Mãos do Mar*, de Alan Henry Godinho.
- *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos.
- *A Morte de Minnehaha*, de Mary Williamson Erd., 1913.
- *Peixe*, de Renato Nunes.
- *Poema dueto curto*, de Daltro Roque Carvalho



Amar é também Silenciar



Arrumar, Passear



Árvore



Ave 1 x 0 Minhoca



As Brasileiras



Cinco Sentidos



Como Veio Alimentação



A Economia

da Silva Junior e Victória Hidalgo Pedroni.

- *Um poema maluco*, de Daltro Roque Carvalho da Silva Junior.
- *Saci*, de Fernanda Machado.
- *The Fastest Hand in the West*, de Jake Schwall.
- *Tinder*, de Anna Luiza Maciel.
- *V & V*, de Fernanda Machado.
- *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado.
- *World II*, em português “O mundo II” - renga.



Feliz Natal



Five Senses



Fruit



*Homenagem Santa
Maria/RS*



Jaguadarte



Lei de Libras



Lutas surdas



Mãos do Mar



Meu Ser é Nordestino



A Morte de Minnehaha

14.2. GÊNEROS DEFINIDOS PELA ORIGEM DOS POEMAS

Alguns gêneros de poesia em Libras vêm do folclore surdo, outros tipos de poema surgem de tradições poéticas de outras culturas, seja da cultura de poesia de ouvintes ou de surdos estrangeiros.

14.2.1. Traduções

Os poemas traduzidos são de um gênero que é definido pela sua origem. Muitas pessoas entendem que não é possível traduzir um poema porque (nas famosas palavras atribuídas ao poeta americano Robert Frost) a poesia “é aquilo que é perdido na tradução tanto em prosa como em verso” (tradução nossa). É possível reproduzir um poema escrito de uma língua para outra por meio da tradução, mas as formas poéticas, o efeito artístico das palavras e os sentidos culturais serão tão distintos que o tradutor sabe que não pode criar o mesmo efeito na nova língua por meio de palavras equivalentes. Isso não impede a tradução de poemas entre diversas línguas, e muitas dessas traduções enriquecem a cultura da língua alvo. Geralmente, no Brasil, as traduções de poemas para o português são feitas por poetas com habilidades nas tradições poéticas da cultura brasileira. Os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, por exemplo, eram poetas que traduziam muitos poemas para a língua portuguesa.

Podemos ver poemas em Libras que são traduções. A língua de origem pode ser o português ou outra língua de sinais. As traduções são feitas por poetas surdos bilíngues ou por tradutores ouvintes. Atualmente, no Brasil, não há muito a exigência de que um tradutor seja poeta e alguns tradutores nem sabem bem as normas poéticas da comunidade surda. Por isso, nem todas as traduções para a Libras são poéticas.

Historicamente, as traduções de poemas escritos eram muito importantes para a expressão estética das línguas de sinais. Embora o conteúdo não seja criado pelo poeta surdo, a forma da linguagem na tradução criou uma forma de Libras poética que faz parte das

raízes da poesia da Libras atual. Por isso veremos elementos parecidos com os de poemas escritos em outros gêneros de poesia em Libras. Antigamente, esse era o único tipo de poesia feita por surdos em língua de sinais em alguns países porque as pessoas acreditavam que poemas eram coisas que não pertenciam às comunidades surdas. Até hoje, a tradução de poemas do português para a Libras é um gênero feito por poetas surdos e tradutores (existem muitos exemplos na internet). As traduções dão algumas sugestões sobre o que é um poema em Libras.

O poema em sinais mais antigo já registrado é a tradução de um poema escrito intitulado *A Morte de Minnehaha*. Foi criado por Mary Williamson Erd em 1913, traduzido do poema *Hiawatha*, escrito em inglês por Henry Longfellow. É uma interpretação que mescla dança, teatro e ASL estética.

Já vimos que as traduções podem abrir novos caminhos para os poemas em sinais. A tradução de *Jabberwocky* (em português, *Jaguadarte*) de inglês para ASL, em 1939, liberou os artistas da época para experimentarem com a forma. Nos anos 80, os alunos do colégio NTID, nos EUA, brincavam com os sinais criando imagens semelhantes às imagens de *Jabberwocky*. Um desses alunos era Peter Cook, um dos poetas de ASL mais conhecidos hoje em dia. O poema de Malz também influenciou os poetas brasileiros. O *Jaguadarte* em Libras, interpretado por Aulio Nóbrega (do qual já falamos), foi inspirado na tradução de Malz.

Mas ainda são poucas as traduções de poemas de outras línguas de sinais para a Libras. Isso pode acontecer em parte porque muitos poemas têm uma forma tão visual que o público os entende sem a necessidade de tradução. Mas existem exemplos dessas traduções (ver capítulo 08). O poema *Cinco Sentidos* em Libras é uma tradução feita por Nelson Pimenta de *Five Senses*, poema de Paul Scott em BSL.

14.2.2. Poemas-homenagem

Poemas-homenagem são categorizados pela origem. Nesses casos, uma pessoa pode simplesmente copiar e rerepresentar um poema de uma outra pessoa. Da forma mais extrema é um desafio muito grande porque o sinalizante não copia simplesmente os sinais, mas sim, a forma de apresentação deles, com o ritmo, as expressões faciais e os movimentos do corpo parecidos com os do original. Fazer esse tipo de homenagem é uma tarefa muito boa para os aprendizes de poesia, porque na reprodução do poema eles descobrem a complexidade e a riqueza da performance original.

No entanto, criar poemas-homenagem não significa apenas copiar um poema, mas sim adaptá-lo ou tomá-lo como base para criar um novo poema. Isso faz parte da tradição folclórica surda,



Peixe



Poema dueto curto



Saci

The Fastest Hand
in the West

Tinder



V & V



Voo Sobre Rio



World II

para a qual as produções culturais da comunidade são parte do coletivo e não pertencem a um indivíduo apenas. As piadas e os contos de fadas, por exemplo, não têm um autor nas tradições folclóricas brasileiras, e cada pessoa pode recontar e adaptar esses artefatos culturais do seu próprio jeito. Para a comunidade surda, os poemas também fazem parte da comunidade. Por exemplo, *Tree*, de Paul Scott, foi adaptado por Fernanda Machado em *Saci* e por André Luiz Conceição em *Árvore*. Os dois poemas são diferentes do original, mas mantém conceitos linguísticos fundamentais deste como o uso de classificadores e de incorporação, a criação de classificadores originais, a manutenção do antebraço na horizontal (como a terra enquanto imagina a presença da árvore) e a passagem do tempo através do movimento circular do sol.



Tree

14.2.3. Poemas malucos

Os poemas malucos também surgem de outro poema. É um gênero de poesia lúdico e engraçado. Primeiro, o poeta escolhe um poema, por exemplo um bem conhecido, recentemente apresentado ao público ou criado pelo próprio poeta. Em seguida, são selecionados cinco sinais aleatoriamente. O poeta pode solicitar os sinais ao público ou escolhê-los aleatoriamente a partir de um dicionário. Depois, as regras do jogo exigem que ele use esses cinco sinais no mesmo poema, criando um poema com um sentido diferente. As imagens estranhas e até esquisitas geradas por esse jogo são engraçadas e divertidas e criam seu próprio efeito estético. Veja como exemplo, o poema maluco de Daltro Roque Carvalho da Silva Junior. Começa com um *poema dueto curto* (feito com Victória Hidalgo Pedroni). Com a escolha aleatória das palavras *aerodeslizador*, *porta*, *vento*, *dentaduras* e *cuecas* ele criou *um poema maluco*.

14.3. GÊNEROS DE APRESENTAÇÃO DO POEMA

Os gregos antigos dividiam os poemas nas categorias lírico, dramático e épico, dependendo da “voz” do poema, ou seja, da sua forma de apresentação. Os líricos eram apresentados como se o poeta falasse e compartilhasse seus pensamentos e sentimentos com o público. Nos poemas dramáticos, os personagens falavam por si só e nos épicos havia uma mistura entre a fala do narrador e a dos personagens. É importante entender que, apesar de ter uma longa tradição, essa divisão muitas vezes não é tão útil hoje para se categorizar a literatura em Libras. A literatura surda em Libras não precisa seguir essas mesmas categorias, porque os contextos socioculturais e históricos são diferentes de outros contextos literários. O conceito de “voz”, por exemplo, é diferente, mas vemos que existem poemas que têm elementos parecidos com esses gêneros tradicionais.

14.3.1. Poemas líricos

Os poemas líricos são muito comuns nas tradições literárias europeias, porém os encontramos menos nas línguas de sinais. Esse gênero de poema tem diversas características nas tradições de literaturas europeias. Antigamente, eles eram cantados (e acompanhados historicamente por uma lira ou harpa – daí surgiu o nome lírico), mas hoje podemos dizer que um poema lírico é caracterizado estruturalmente por rimas e em conteúdo pela expressão de opiniões, experiências ou emoções pessoais, normalmente falando do “eu”. Muitas canções que fazem parte da música popular brasileira, por exemplo, são compostas em primeira pessoa³⁸, usam o pronome “eu” e falam muito do amor e dos desejos do personagem. É importante entender que esse “eu” não se refere ao autor, nem ao cantor, mas a um personagem que apresenta as emoções de um “eu-poético”. Quando Elis Regina canta, em *Romaria*, “Sou caipira, Pirapora/Nossa Senhora de Aparecida/Ilumina a mina escura e funda/O trem da minha vida”, entendemos que ela não é uma caipira. Nem pensamos que o autor, Renato Teixeira, seja o caipira que sofreu essas experiências. A letra da música lírica fala das emoções de um “eu” imaginário caipira, que não as do “eu” autor ou artista.

Os poemas líricos que seguem esses critérios não são tão comuns em Libras. Muitos exemplos de poesia lírica em outras línguas de sinais vêm dos anos 70 e 80, uma época em que a poesia sinalizada era mais influenciada pelas línguas orais. Como vimos no capítulo 13 (e veremos mais no capítulo 18), o conceito de rima não é igual em Libras e em português e por isso a rima não faz parte necessariamente de um gênero de poesia lírica em Libras. No entanto, existem poemas com o ponto de vista de uma pessoa só e pode-se considerar que nesse caso o “eu” fala das opiniões e dos desejos do próprio artista. Às vezes, o poeta não usa o sinal EU e não está claro se ele incorpora o “eu” ou outras pessoas. Por isso, até os poemas em Libras que têm elementos líricos também têm aspectos mais dramáticos.

Em ASL, temos exemplos desse tipo de poema daquela época, como *Lone and Sturdy Tree* (em português, “Árvore solitária e firme”), de Clayton Valli (*The Heart of the Hydrogen Jukebox* - 01:32:13), e *Defiance* (em português, “Desafio” ou “Rebeldia”), de Dorothy Miles (*The Heart of the Hydrogen Jukebox* - 00:24:26).

Um exemplo de poema lírico em Libras, que fala de assuntos mais pessoais é *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos. Nele, a poeta descreve emoções como angústia, sofrimento e opressão, mas também coragem, determinação e amor. O poema usa configurações de mãos repetidas, criando um efeito parecido com o conceito de rima em português. O poema dura 00:01:42, mas é apenas nos últimos 16 segundos que ela usa um sinal que se refere ao “eu”. No poema inteiro, entendemos que a poeta mostra o “eu” do poema,

³⁸ No sentido gramatical, a primeira pessoa do singular significa a pessoa que fala.

mas apenas por incorporação. Não importa se a própria autora e atriz Klícia andou a cavalo na caatinga ou não, com um fuzil nas costas, o poema ainda assim mostra o “eu”.

Um poema lírico em Libras, que fala de amor, é *Amar é também silenciar*, de Rafael Lopes dos Santos (que usa o pseudônimo Rafael Lelo). Embora ele não use o sinal EU, o “eu” é apresentado pela incorporação de um personagem que é o eu-poético.

Um tópico muito rico da poesia lírica em ASL feita nos anos 70 e 80 não fala sobre emoções românticas e o amor, mas sim sobre aquelas ligadas à experiência de se aprender a língua de sinais (podemos dizer que falam do seu amor pelos sinais) e, por outro lado, das frustrações da educação oralista. Vemos isso também nos poemas líricos em Libras. O poema *Mãos do Mar*, de Alan Henry Godinho, fala do sofrimento da experiência de se receber uma educação baseada no oralismo e da libertação com a Libras. O poema *Lei de Libras*, de Sara Theisen Amorim e Anna Luiza Maciel, descreve as emoções e o prazer de quando as poetisas usam a Libras. Cada artista apresenta as emoções como se fossem suas por meio de incorporação, mas entendemos que podem ser as de qualquer pessoa surda brasileira que ame a Libras. O último sinal é “nós”, significando que as emoções pertencem às personagens do poema.

Homenagem Santa Maria/RS, de Alan Henry Godinho, é um poema elegíaco que descreve o luto. Este é normalmente visto como um subgênero dos poemas líricos.

14.3.2. Poemas narrativos: dramáticos e épicos

Conforme Peters (2000) e Rose (1992 e 2006), os poemas em línguas de sinais vêm da tradução de contação de histórias. Por isso, muitos poemas contam-nas por meio de uma linguagem poética, mas com elementos mais teatrais ou mais narrados. Poemas como *Tinder*, de Anna Luiza Maciel, e *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado, contam histórias curtas apresentadas com pouca narração. Este mescla a descrição narrada do passeio da ave com a apresentação do encontro entre os dois pássaros que namoram.

Poemas narrativos podem falar de assuntos históricos e de eventos culturais. *Lutas surdas*, de Alan Henry Godinho, começa com a fala pessoal do surdo como cidadão brasileiro e passa para uma narração dramática que conta sobre a luta da comunidade para manter o Instituto Nacional de Educação de Surdos - INES. Por causa do ritmo do poema, da repetição, dos sinais criativos e das metáforas (entre outros elementos poéticos), dizemos que é um poema, porém que narra mais e descreve menos.

14.4. GÊNEROS DE POEMAS COM PARÂMETROS DE LÍNGUA DELIMITADOS

Todos os poemas em Libras devem seguir algumas regras poéticas para criar um efeito poético. No entanto, o gênero de alguns poemas é definido pelo objetivo de seguir uma regra específica relacionada à forma, por exemplo a limitação de um parâmetro dos sinais como o de uma configuração de mão, movimento, local no espaço ou orientação.

Alguns poemas de forma delimitada são muito simples. Por exemplo, para os aprendizes de poesia em Libras, é necessário apenas criar uma história rítmica com alguns sinais da mesma configuração de mão. Um exemplo de poema simples é *Feliz Natal*, de Rosana Grasse, em que a poeta usa a mesma configuração de mão, a da letra F do alfabeto manual, para todos os sinais, embora normalmente eles não usem essa configuração de mão para suas produções. É um poema curto que ela utiliza para desejar às amigas um feliz natal. O sinal FELIZ em Libras é um tipo de empréstimo do português em que a configuração de mão tem a forma da letra manual F e o movimento é o da letra Z. Usar a configuração de mão em F no poema inteiro dá um tom de felicidade especial a todos os sinais.

Outros poemas são mais extensos, mais criativos e mais desenvolvidos. *V & V*, de Fernanda Machado, é um poema delimitado, que exige apenas o uso da configuração de mão na forma de V, sempre com simetria de reflexo, com uma mão invertida em relação à outra. Além de ser um poema estético agradável, cria um grande desafio físico para a sua performance.

Em outros poemas, o poeta pode escolher um padrão de desenvolvimento delimitado, que faz parte do método do poema. Em *Cinco Sentidos*, de Nelson Pimenta, cada novo trecho deve focar no próximo dedo da mão não dominante – do polegar ao indicador, ao médio, ao anelar, até chegar no mindinho. Fugir do padrão quebra o efeito poético. Em *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado, o poema também segue o número de dedos, de um (indicador) a dois (indicador e médio), numa ordem crescente até chegar nos cinco dedos com a mão aberta.

Já vimos no capítulo 07 que a literatura em Libras inclui as histórias de ABC, de números e de configuração de mão. Muitas delas são contadas mais em prosa do que em forma poética. Porém, vimos que as diferenças entre prosa e poesia estão dispostas numa escala, e algumas histórias têm um tipo de ritmo, metáfora e criatividade que as colocam mais perto do conceito de poesia. A repetição na história de ABC *Arrumar, Passear*, de Jéssie Rezende, tem um ritmo regular que cria um efeito mais poético.

Outros jogos poéticos em Libras usam uma sequência de configurações de mãos baseada nas letras manuais de uma palavra. O acróstico (em que cada sinal tem a configuração da letra de uma palavra) é um exemplo desse tipo de jogo. Normalmente, os sinais devem ter uma relação temática com o sentido da palavra. Assim, os sinais num poema acróstico de um gato, devem seguir as configurações de mão das letras G, A, T e O, sempre falando do aspecto visual ou do comportamento do animal. O poeta americano Clayton Valli (1995) criou alguns poemas complexos desse tipo, como *Something not Right* (“Algo que não está certo”). Neste, cada sinal tem a configuração de mão das letras que soletram “education” (“educação”) e falam das falhas do sistema educacional dos surdos.

Em poemas de perspectivas múltiplas, o objetivo é “colocar a linguagem no primeiro plano” e criar uma desfamiliarização ao mostrar cenas habituais através de perspectivas fora do comum. Vimos, no capítulo 10, que narrativas fílmicas em Libras criam diversas perspectivas, dos planos mais aproximados aos mais distantes. Quando esse recurso é produzido com outros elementos poéticos, tais como brevidade, ritmo, metáfora e sinais criativos, tem-se o seu próprio gênero de forma. O poema *Tinder*, de Anna Luiza Maciel, é um exemplo. *Ave 1 x 0 Minhoca*, de Marcos Marquioto, é criado com o objetivo de seguir alternâncias entre a perspectiva da minhoca e a da ave. O poema é curto e gera imagens fortes, com um ritmo que repete as mesmas ações dos animais, cada vez com classificadores diferentes.

Dentro da categoria de poemas com parâmetros de língua delimitados vemos os poemas de VV, em que o poeta vai além da Libras e apresenta uma forma de mímica adaptada para língua de sinais. Esses poemas, muitas vezes, têm um ritmo forte com muita repetição e simetria, normalmente narram um evento, mas também têm descrições detalhadas.

14.5. GÊNEROS DE FORMA ADAPTADOS DE OUTROS GÊNEROS

14.5.1. Haikai

O haikai é um gênero em Libras que vem de um gênero da comunidade ouvinte, mas que foi adaptado para as necessidades das línguas de sinais. Esses poemas são curtos (algumas pessoas exigem o máximo de seis sinais) e apresentam uma imagem visual muito forte, sem enredo, muitas vezes falando da natureza ou de uma estação do ano. São de origem japonesa, cujas regras exigem que sejam divididos em três versos, cada um com um número específico de sílabas. Muitas vezes, os poetas quebram as regras da forma para criar poemas com outros efeitos, mas elas existem, e é um prazer ver o desvio da sua forma padrão.

Os haicais têm sido criados em ASL nos EUA desde a década de 70, sendo originalmente traduzidos de haicais escritos em inglês, depois surgindo como produções originais em ASL (KLIMA; BELLUGI, 1979). Eles se adaptam muito bem às línguas de sinais, porque com eles podemos criar imagens visuais a partir de poucos sinais. Os primeiros haicais em ASL seguiam a necessidade de serem apenas descritivos e não terem enredo. Porém, os poetas de línguas de sinais começaram a criar haicais com ação e com isso surgiram narrativas muito curtas e muito visuais. A pesquisadora e professora Michiko Kaneko trabalha com poetas surdos no Reino Unido para criar haicais em BSL desde 2007. O desenvolvimento do gênero lá se deu da sugestão de que poderia ter um desfecho inesperado. O poeta britânico Paul Scott trouxe essa ideia para o Brasil quando ministrou uma oficina para poetas surdos brasileiros em 2013. Hoje, muitos haicais em Libras têm um desfecho imprevisível ou fortemente emocional.

O poema *Peixe*, de Renato Nunes, é um bom exemplo de haicai em Libras. Dura apenas 14 segundos e tem seis ou sete sinais (a divisão entre os sinais não é fácil na poesia). Usa apenas a mão aberta como configuração de mão. Fala da água e de um peixe, seguindo a regra de se falar sobre a natureza. Fala do sol, sugerindo o verão. Usa apenas os classificadores com expressão facial intensa para criar uma imagem forte. O desfecho inesperado acontece quando o peixe bate no vidro do aquário e entendemos que ele não está livre na natureza.

14.5.2. Renga

A renga também vem da tradição japonesa, sendo tradicionalmente uma série de poemas de haicai. A renga foi introduzida e promovida na Europa no ano de 2010 pela professora Michiko Kaneko e pelo poeta ouvinte reconhecido pelos poemas de renga em inglês Alan Summers. Hoje esse gênero existe em muitos países, por exemplo na Irlanda (veja *Fruit* - em português “Frutas”), no Reino Unido (veja *World II* - em português “O mundo II”), Suécia e África do Sul. Também temos renga brasileira em Libras. Veja um exemplo no link <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/176319>.

Renga é um poema coletivo e colaborativo. Um grupo de pessoas (normalmente de cinco a dez) cria um poema em conjunto, cada um contribuindo na sua vez. Cada pessoa sinaliza seu próprio haicai, ou pelo menos apresenta um trecho poético de alguns sinais, antes de passar para a próxima pessoa que vai continuar com a trama, muitas vezes começando com um sinal que usa a mesma configuração de mão do último sinal usado pela pessoa anterior. O momento da transição entre duas pessoas é muito importante na renga e deve ser planejado cuidadosamente. Nesse momento, os dois participantes podem interagir, criando um dueto curto (veja a próxima seção), em que os sinais são ligados pela forma e pelo sentido.



Renga no Repositório UFSC

Como é um produto de um grupo de pessoas trabalhando juntas, a renga não é apenas um artefato, mas também um evento e um processo. Esse tipo de poesia se encaixa bem nas tradições surdas por ser coletiva, e é uma forma muito boa para aprendizes menos confiantes, porque estes podem apresentar um poema com o apoio do grupo.

14.5.3. Duetos

Embora normalmente esperemos ver um poema apresentado por apenas um artista, os duetos criam efeitos poéticos especiais por serem apresentados por duas (ou mais) pessoas. Elas podem estar lado a lado, como no poema *As Brasileiras*, de Anna Luiza Maciel e Klícia Campos. Os artistas de um dueto podem interagir fisicamente (por exemplo, nesse poema, as duas poetisas criam juntas o contorno do Brasil com as mãos em contato e cada uma toca no peito da outra para dizer “você”). Além disso, o conteúdo que os dois participantes de um dueto sinalizam pode ter uma relação oposta ou algum tipo de contraste. No poema *As Brasileiras*, as duas pessoas contrastam as características do interior rural do Nordeste com as da grande cidade de São Paulo. Vemos uma igreja humilde e uma catedral magnífica, poucas pessoas e uma multidão, uma cena de seca e uma de chuva. Os artistas podem, também, interagir com os sinais para criar um efeito poético. Em *As Brasileiras*, também, a Paulistana joga para fora os resíduos de um copo de água e a Nordestina, ao lado dela na cena, mas a milhares de quilômetros de distância no poema, pega a água em seu copo.

As pessoas podem, ainda, estar uma por trás da outra, como no exemplo do poema *A Economia*, de Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura (ver também capítulo 15).

14.6. PELEJAS OU BATALHAS POÉTICAS

As pelejas ou batalhas poéticas são um tipo de dueto, em que o objetivo é criar uma imagem de uma ideia cada vez maior do que a anterior. Um exemplo bem conhecido no Brasil é o do ASL Cowboys – *The Fastest Hand in the West* (em português “As mãos mais rápidas d’oeste”). Veja a versão homenagem de Jake Schwall – *The Fastest Hand in the West*. Lembramos que os poemas existem numa escala entre poesia e prosa, e nesse exemplo podemos ver que, apesar de ter uma estrutura narrativa, a peleja segue um ritmo forte e usa os classificadores de uma forma muito criativa e visual. Pode contar sobre objetos cada vez maiores (como as armas no poema dos cowboys), situações mais esquisitas, emoções mais fortes ou sentimentos mais intensos. Podemos dizer que, de certa forma, a luta entre as mãos no poema *V & V* de Fernanda Machado é uma peleja entre as mãos, que vai cada vez criando uma imagem mais intensa – até que elas caem.



14.7. RESUMO

Esse capítulo não falou de todos os gêneros de poesia em Libras. Do rápido desenvolvimento pelo qual a poesia em Libras tem passado, podemos esperar cada vez mais gêneros surgindo no Brasil, criados pelos artistas brasileiros ou emprestados de línguas de sinais ou de línguas orais de outros países. Mostramos que há muitos tipos diferentes de poemas que podemos apreciar e que não existe uma maneira só de categorizar toda a riqueza da poesia em Libras. Vimos que a origem dos poemas varia e que a tradução era - e ainda é - uma fonte de poemas. Os próprios gêneros poéticos também podem ter origem em outras culturas (surdas ou ouvintes) adaptados para a Libras. O papel do poeta e do artista na apresentação de poemas cria obras mais narrativas ou teatrais. No entanto, tudo contribui para um tecido entrelaçado de poemas visuais de muitos gêneros.



14.8. Atividade

Vamos criar uma renga!

Quais procedimentos você vai seguir? Dê uma olhada nas “regras” de renga detalhadas nesse capítulo e assista a algumas rengas na internet para se inspirar. Lembramos que qualquer poeta pode quebrar as “regras” por motivos poéticos a qualquer momento.



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em Libras

15. A ESTRUTURA ESPACIAL NA LITERATURA EM LIBRAS



15.1. OBJETIVO

Neste capítulo, investigaremos o uso do espaço nas histórias e nos poemas em Libras, focando especialmente nos poemas. Artistas podem usar o espaço para criar imagens fortemente visuais ou para gerar sentidos específicos através de metáforas. Normalmente, nos poemas, esperamos o uso do espaço de maneira mais metafórica, mas ambos os gêneros de prosa ou poesia usam-no para criarem imagens visuais agradáveis ao público.



Para descrever os usos do espaço, vamos usar os seguintes poemas:

- *As Brasileiras*, de Anna Luiza Maciel e Klícia Campos.
- *A Economia*, de Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura.
- *O Farol da Barra*, de Maurício Barreto.
- *Lei de Libras*, de Anna Luiza Maciel e Sara Theisen Amorim.
- *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos.
- *Voo sobre Rio*, de Fernanda Machado.



As Brasileiras



A Economia



O Farol da Barra



Lei de Libras



Meu Ser é Nordestino



Voo Sobre Rio

15.2. INTRODUÇÃO AO USO DO ESPAÇO EM LÍNGUAS DE SINAIS

A Libras é uma língua viso-espacial. Isso significa que os sinais são produzidos, localizados e movidos no espaço físico ao redor do sinalizante. Os sinais ocupam o “espaço neutro” em frente ao sinalizante ou são articulados no corpo. Os estudos linguísticos de línguas de sinais apontam que existem representações diversas de espaço, apesar de as mãos ocuparem o mesmo espaço físico.

Nos sinais convencionais e estabelecidos pelo vocabulário da Libras (ver capítulo 04), os parâmetros fonético-fonológicos dos sinais necessitam que cada sinal seja articulado em pelo menos um lugar. Além disso, o parâmetro de movimento pode criar o deslocamento da mão de um lugar para outro. Por exemplo, no poema

O Farol da Barra, de Maurício Barreto, vemos os sinais PEDRA e BAHIA. A locação da mão ativa no sinal PEDRA ocorre nas costas da mão passiva; no sinal BAHIA, a mão começa no peito e o movimento desloca o sinal até o espaço neutro. Muitas vezes, o lugar de articulação é motivado pela iconicidade.

Alguns sinais lexicais são fixados no corpo e outros são colocados no espaço neutro. Sinais fixados no corpo são feitos em contato com locais nele, por exemplo COMER (na boca) ENTENDER (na têmpora), ALUNO (no braço) e SAÚDE (no peito). A locação da maioria dos sinais ancorados no corpo acontece de alguma forma iconicamente motivada. O sinal COMER está localizado na boca porque comemos colocando comida em nossas bocas, então localizar o sinal em qualquer outro lugar seria ilógico. A locação do sinal ENTENDER, na têmpora, é motivada pelo fato de que processos mentais ocorrem no cérebro, que está localizado fisicamente na cabeça. A escala crescente de alunos durante a vida escolar de 0 a 12 é mapeada nos braços e ombros do sinalizante, com a locação no corpo ficando cada vez mais alta para cada série e, por associação, um sinal comum em Libras ALUNO está localizado na mesma área geral do braço. Metonimicamente (no capítulo 16 falamos mais sobre metonímia), o sinal SAÚDE baseia-se na associação com o movimento do estetoscópio de um médico de um lado do peito ao outro para avaliar a saúde de um paciente. A locação no corpo é especificada dentro da estrutura de todos esses sinais por causa do sentido, e qualquer alteração na locação do sinal mudará o seu significado.

Os sinais articulados no espaço neutro são um pouco diferentes dos sinais fixados no corpo. O espaço neutro é o espaço em frente ao corpo do sinalizante, geralmente se estendendo horizontalmente da esquerda para a direita, com os braços em um ângulo de 45° em relação ao corpo; verticalmente da altura da cintura até a altura da cabeça e avançando até onde os cotovelos podem se estender confortavelmente, pelos 70°. Exemplos de sinais que são feitos em espaço neutro incluem TRABALHAR, BRINCAR, PROFESSOR e AGRICULTOR. A locação deles geralmente não é iconicamente motivada, são colocados na frente do sinalizante - simplesmente num lugar confortável para articulação com menor esforço. Mas eles são colocados em diferentes partes do espaço neutro, quando o contexto do discurso exige. Por exemplo, se quisermos comparar o trabalho de professores e agricultores, podemos colocar o sinal PROFESSOR à esquerda do espaço e AGRICULTOR à direita, localizando as ideias dos dois trabalhos nos espaços contrastantes para que cada lugar se torne o espaço de referência para essas ideias. Entendemos que o professor e o agricultor não estão realmente nesses dois espaços, mas sim as ideias de um professor e de um agricultor. Quando colocamos os sinais no espaço neutro, seu significado fundamental

não muda. Essa distinção entre os sinais ancorados no corpo e aqueles feitos no espaço neutro é importante quando pensamos sobre o uso do espaço na literatura em Libras.

A visão tradicional do uso do espaço nas línguas de sinais (especialmente do espaço neutro) é a de que ele pode ser arbitrário ou motivado. No espaço arbitrário, a colocação e o movimento dos sinais são aleatórios (por exemplo, colocar os professores à esquerda ou à direita dos agricultores é geralmente uma escolha do sinalizante) ou controlados por regras gramaticais como 1^a, 2^a e 3^a pessoa. Liddell (1990; 2003) refere-se a esse uso abstrato do espaço como o “espaço simbólico”. O espaço motivado tem sido descrito como “topográfico”, como um mapa (PADDEN, 1990), ou “substituto”³⁹, porque o espaço dos sinais substitui o espaço real (LIDDELL, 2003). Aqui, a locação dos sinais no espaço neutro tem um significado específico. O layout espacial criado nesse tipo de espaço reflete o layout real de um evento. No topográfico, podemos colocar e mover classificadores para mostrar o posicionamento e o movimento de objetos no mundo real. Podemos, também, incorporar uma pessoa que está localizada dentro do espaço topográfico apresentado. Na incorporação, a locação e o movimento das mãos do sinalizante representam a locação e o movimento das mãos do personagem.

15.3. O ESPAÇO LITERAL E TOPOGRÁFICO (NÃO METAFÓRICO) NA LITERATURA

O espaço físico literal, também chamado de espaço topográfico, mostra o mundo de fora do sinalizante dentro do espaço dos sinais.

No poema *Meu Ser é Nordestino*, a artista Klícia Campos cria uma imagem do sertão nordestino, colocando e movendo as mãos em classificadores no espaço literal e topográfico. No primeiro sinal do poema, ela nos diz que se trata de uma memória. Os sinais falados dessa memória são feitos perto da testa, pois a memória é um processo mental localizado no cérebro. Seria ilógico colocar os sinais em qualquer outro lugar. Depois, entramos na sua memória e ela mostra uma ave que voa do céu para a terra, de cima para baixo. As mãos mostram esse movimento dentro do espaço literal e topográfico por meio do uso de um classificador que mostra as asas da ave batendo e descendo de cima para baixo. Os rios descem das montanhas para o vale. As mãos novamente fazem classificadores representando a largura dos rios, que se movem de cima para baixo, até que chegam no vale largo, aberto e plano, onde se movem sinuosamente no plano horizontal, do corpo para frente, criando a imagem do rio sinuoso fluindo. Os classificadores que mostram a terra da beira do rio traçam o espaço nos dois lados dele. Essa imagem traz um cenário “a distância” parecido com as aberturas de um filme, que mostra uma paisagem (lembra-nos dos filmes de Glauber Rocha, por exemplo)⁴⁰.

³⁹. Em inglês “surrogate”, às vezes traduzido em português como “subrogado”.

⁴⁰. Já falamos dessa ideia no capítulo 10.

Depois, vemos uma pessoa dentro dessa paisagem, na seca, com imagens mais próximas, mas sempre mantendo o espaço topográfico. A nordestina (incorporada no corpo da poeta) monta a cavalo e a sua mão esquerda, localizada no lado esquerdo, perto do rosto, mostra uma árvore torta passando perto da face da cavaleira (a mão realmente passa perto do rosto da poeta). A mão direita, na mesma configuração, chega a tocar o rosto (da cavaleira), mostrando que a árvore o arranha (e a expressão facial na incorporação mostra que ela não se importa). Novamente, vemos a representação fortemente visual da imagem de um lugar no mundo, criada no espaço de sinalização de uma forma topográfica e literal.

Poemas e histórias em Libras usam o espaço para criar imagens de máxima força visual. Eles podem descrever uma cena ou uma vista estática, construindo a imagem como se fosse um filme. Para criar uma cena, o narrador normalmente apresenta primeiro os objetos maiores, imóveis e inanimados e depois os objetos menores, móveis ou animados. Isso quer dizer que, normalmente, o narrador mostra a cena antes de mostrar o personagem. Vemos isso no poema *Meu Ser é Nordestino*. E a mesma coisa acontece no poema *Voo sobre Rio*, de Fernanda Machado, em que a artista apresenta primeiro o planeta e depois a ave.

A apresentação suave de sinais numa escala graduada descreve as coisas para mostrar o crescimento do mais distante ao mais próximo (ou ao contrário). O artista pode aumentar o tamanho do sinal abrindo os dedos, substituindo um classificador por outro ou utilizando a incorporação. Pode, também, alterar a posição das mãos no espaço neutro em relação ao corpo. Em *Voo sobre Rio*, o primeiro sinal falando do planeta mostra uma perspectiva muito longe por meio apenas da ponta do dedo, e cada sinal cresce, aumentando o tamanho do planeta: da mão com os dedos fechados em forma de “O”, depois as duas mãos com os dedos curvados juntos para criar uma forma esférica, até as duas mãos separadas de dedos quase retos, que criam uma esfera ainda maior. O primeiro sinal da estátua do Cristo Redentor é visto de longe - a poeta usa um classificador para uma cruz com apenas os dedos indicadores cruzados. As mãos se aproximam do corpo para mostrar o tamanho crescente da estátua, até que a poeta a incorpora em seu próprio corpo e mostra o Cristo Redentor de uma perspectiva grande e de perto. A representação do Pão de Açúcar também começa a distância, com classificadores de dois punhos (as mãos fechadas) para duas coisas esféricas pequenas, cada vez crescendo mais com os dedos se abrindo e as mãos se aproximando do corpo da poeta para mostrar a ave se aproximando e passando perto das duas rochas grandes.

Normalmente, o espectador entende que o sinal mais próximo ao corpo do artista significa que o tamanho aumentou, porque

vemos a cena da perspectiva do sinalizante, mas, o artista pode também levar os sinais ao espectador. Em algumas gravações em vídeo, os sinais podem se aproximar da câmera, chegando quase até a lente. Embora não seja um poema, vimos isso na história *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos, na descrição das cabeças fantasmas das galinhas, que usa classificadores na forma do bico da ave para mostrar as cabeças circulando no quarto. Mas, para aumentar o terror, os classificadores ficam cada vez mais perto da câmera – e assim mais perto do público. No último sinal da história, a mão e o rosto do narrador preenchem a tela inteira.



Galinha Fantasma

Numa obra literária em Libras, cada objeto pode ser localizado para criar movimentos suaves no espaço. Isso cria o morfismo, em que o local final de um sinal é o ponto inicial do próximo sinal. Assim, minimiza-se o movimento de transição entre os sinais e cria-se uma experiência suave e estética para o espectador. Maurício Barreto usa muito o morfismo no poema *O Farol da Barra*. O primeiro sinal, DEUS, termina num ponto alto na esquerda da tela. O seguinte, GRAÇA-DIVINA, começa nesse ponto do sinal anterior e vai até o rosto do poeta. A mão cai lentamente até o nível do peito e se torna o sinal ONDAS-DO-MAR. A mão direita, sinalizando a onda, muda para o classificador, mostrando uma pedra no mesmo lugar. A mão vira e se levanta para se tornar a lua. Não há movimento desnecessário na criação da cena, e isso gera um efeito estético muito forte, mesmo que também represente uma imagem no espaço topográfico.

15.4. O ESPAÇO SIMBÓLICO (METAFÓRICO)

Nos poemas, o uso do espaço não é apenas estético, mas pode gerar outros sentidos metafóricos. Veremos no capítulo 16 que a teoria da metáfora cognitiva (partindo principalmente do trabalho de Lakoff e Johnson, 1980) fala da metáfora orientacional, na qual entendemos que o espaço real e concreto tem sentido metafórico nos conceitos abstratos. Por exemplo, o que está mais alto significa metaforicamente uma coisa mais positiva ou poderosa e o que está mais baixo significa algo mais negativo ou sem poder. De frente para trás, o espaço mais perto e mais longe do corpo pode significar, numa escala metafórica, futuro ou passado, valorizado ou não, ou algo que está visível (e assim mais perto do espectador) ou escondido (portanto, mais próximo ao corpo). Vamos pensar mais sobre isso agora observando os poemas.

15.4.1. Alto-baixo

Os poemas *As Brasileiras*, de Anna Luiza Maciel e Klícia Campos, e *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos, usam a mesma ideia do que está no alto caracteriza o que é mais poderoso. No primeiro poema, os sinais da Paulistana rica – numa cidade chuvosa onde a vida é

mais fácil com água - são articulados acima dos sinais da Nordestina pobre - onde a seca torna a vida mais difícil. No segundo, o sofrimento e a opressão são apresentados com sinais mais baixos e com o corpo inteiro abaixado. Quando a personagem no poema resiste à opressão e reconhece o orgulho de ser nordestina, seu corpo fica mais ereto e os sinais voltam a ser mais altos.

15.4.2. Lado a lado

Os sinais apresentados em lados opostos podem mostrar a ideia de oposição ou concordância de conceitos. Num dueto, podemos criar essas metáforas com as duas pessoas lado a lado no espaço real. No poema *As Brasileiras*, as duas artistas ficam dispostas espacialmente desse modo. No início, elas ficam perto uma da outra, com os corpos em contato, sinalizam com as mãos juntas e até utilizam, cada uma, a mão para criar os sinais no corpo da outra. Essa proximidade extrema (lembramos que não é normal sinalizar dessa maneira em Libras) mostra que as duas são brasileiras, portanto iguais. Depois, elas se afastam para mostrar o contraste entre suas vidas diferentes. Mas o último sinal, em que a paulistana joga a água para o alto em São Paulo e a nordestina pega seu copo quase nos joelhos, no Nordeste, cria um sentido muito forte de contraste por elas estarem lado a lado. No final do poema, no entanto, as duas se aproximam novamente, com suas mochilas em contato. Apesar das diferenças, elas são brasileiras.

No poema dueto *Lei de Libras*, de Anna Luiza Maciel e Sara Theisen Amorim, vemos a ideia de concordância e apoio no espaço lado a lado. Elas sinalizam os mesmos sinais simultaneamente, no mesmo espaço, e até usam a mão passiva de uma e a mão ativa de outra para criarem juntas os sinais lei e libras. Isso mostra, metaforicamente no espaço, o conceito central do poema que é a unidade da comunidade surda perante a Lei de Libras. Elas dizem, no final, que a Lei de Libras “é sempre nós”, mas a ideia de ser “nós” é também criada através do uso do espaço.

15.4.3. Em frente e atrás

A ideia de que o que está em frente é conhecido e atrás desconhecido é a metáfora usada no poema dueto *A Economia*, de Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura. Nele, uma poeta, Ângela, fica por trás da outra poeta, Sara. Esta incorpora a trabalhadora humana que tem emoções. Ângela incorpora o dinheiro e a economia, que não são humanos, e não têm emoções. São as partes escondidas e mal-entendidas da nossa vida, que funcionam sem termos pleno conhecimento e controle sobre elas. Sara, na frente, sinaliza TRABALHAR para mostrar a pessoa trabalhando. Vemos as emoções dela no rosto. No final do mês, a mão de uma pessoa desconhecida vem por trás e coloca o salário no bolso dela. Isso

mostra as forças impessoais da economia. Sara, na frente, sinaliza as necessidades de pagar o aluguel, a internet e o mercado e as mãos de Ângela, que representam a economia que tira o dinheiro dela, sinaliza GASTAR. Sara sinaliza TRABALHAR novamente e a mão de Ângela, escondida, ao invés de colocar o salário mensal no bolso, tira-o e o leva dali. Finalmente, a economia se revela, e a trabalhadora pode ver a economia real quando é demitida (sinalizado pela personagem por trás). Quando a trabalhadora reclama, vemos enfim a economia não humana que está atrás do nosso trabalho encolher os ombros com expressão de desdém. Por fim, demasiadamente tarde, a realidade da economia é revelada à trabalhadora. Essa metáfora pode ser representada de diversas maneiras, mas apresentá-la em forma de dueto, onde a pessoa por trás se esconde e se revela, cria um resultado fortemente visual em Libras.

15.5. SIMETRIA

As divisões de espaço entre alto e baixo, esquerdo e direito ou em frente e atrás são exemplos de divisões espaciais com simetria. Vemos muita simetria nas poesias em Libras. Segundo o matemático Hermann Weyl,

por um lado, simétrico significa algo do tipo proporcional, bem equilibrado [...] A beleza está ligada à simetria [...] A imagem do equilíbrio proporciona uma ligação natural com o segundo sentido em que a palavra simetria é usada nos tempos modernos: a simetria bilateral, a simetria entre a esquerda e a direita, a qual está tão em evidência... no corpo humano. (WEYL, 1952, p. 1, tradução nossa.)

Dentro da ideia de simetria, pensamos na dualidade, na oposição e no equilíbrio. A dualidade está relacionada à oposição, por exemplo, entre o bem e o mal, o rico e o pobre, o velho e o jovem; em que conceitos que parecem opostos estão equilibrados, há simetria e harmonia. Às vezes, a simetria na poesia em Libras é meramente estética, gerando imagens equilibradas e agradáveis, mas outras vezes, é metafórica (KLAMT, MACHADO e QUADROS, 2014).

15.5.1. Simetria geométrica

Existem diversos tipos de simetria no espaço, muitas delas sendo criadas no espaço dos sinais em Libras. Na descrição dos tipos de simetria, vamos focar principalmente no poema *Voo sobre Rio*, de Fernanda Machado.

15.5.1.1. Reflexo

O tipo de simetria mais conhecido, e o que normalmente encontramos, é o “reflexo”, que é a simetria como num espelho. Muitos poemas usam as duas mãos com a mesma configuração de mão, localizadas no mesmo espaço (através do plano de simetria – por exemplo, a mão esquerda no ombro esquerdo e a mão direita no direito como no sinal PASSEAR) e com o mesmo movimento. Às vezes, as mãos articulam a simetria simultaneamente (isso é, no mesmo momento) e, outras vezes, sinalizam em sequência, primeiramente de um lado e depois do outro lado, criando uma simetria de reflexo temporal. Todos os poemas que descrevemos nesse capítulo têm muitos exemplos disso. Vale a pena assistir a todos eles e contar quantos sinais não são dessa forma.

O reflexo pode ter diferentes planos e eixos de simetria, e vemos todos esses no poema *Voo sobre Rio*, de Fernanda Machado.

Direita e esquerda (simetria vertical)

O poema tem muitos exemplos desse tipo de simetria. É o mais comum na poesia em Libras porque o nosso corpo é simétrico nos lados direito e esquerdo, com o plano de simetria central vertical. O olho, a orelha, o braço, a mão e a perna no lado esquerdo são (quase) iguais a essas mesmas partes do corpo no lado direito. Por isso, os locais e os movimentos dos sinais podem facilmente ser simétricos nesse plano.

Quando Fernanda incorpora a ave, ela move os braços para mostrar o bater das asas, com um sinal simétrico em que os braços têm a mesma configuração e se movem da mesma maneira nos dois lados do plano de simetria vertical, que está localizada no corpo da artista (e que, nesse contexto, é o corpo da ave). No classificador representando a ave, as duas mãos têm a mesma forma e o mesmo movimento, divididas no plano de simetria vertical que está localizado nos polegares em contato. O classificador mostrando o Cristo Redentor com a forma de uma cruz é feito pelas duas mãos com a mesma configuração, criando uma imagem simétrica com o plano vertical localizado no dedo indicador. O sinal mais conhecido do poema, em que as duas aves se beijam, é simétrico nesse plano vertical. É um sinal destacadamente especial porque dois sinais de um classificador representando as aves se juntam para criar um sinal simétrico, o do coração.

Acima e abaixo (simetria horizontal)

Esse tipo de simetria com o plano horizontal é menos comum porque nosso corpo não tem esse plano de simetria fisicamente. A parte de cima do corpo é muito diferente da parte de baixo. Porém, podemos criar uma simetria com esse plano porque, com um pouco de esforço, podemos pôr uma mão e até um braço acima do outro.

Em *Voo sobre Rio*, o sinal PLANETA é feito com uma mão por cima da outra.

Em frente e atrás

Essa simetria é a menos comum, porque é difícil criá-la (pois exige mais esforço na produção do sinal) e percebê-la (pois exige mais esforço por parte do espectador). Apesar disso, vemos exemplos lindos no poema *Voo sobre Rio* quando as aves se abraçam e uma fica olhando para trás e a outra para frente.

Além desses exemplos, vemos que qualquer plano de simetria pode ser também diagonal.

15.5.1.2. Outros tipos de simetria geométrica

Na rotação (girar) vemos os sinais que têm os mesmos parâmetros e estão no mesmo plano, mas que se movem em volta de um eixo central. Quando o planeta gira, as mãos giram, num exemplo de simetria de rotação. No primeiro encontro entre as aves, elas se olham e depois olham para o lado. A única diferença entre a ave olhando para o lado esquerdo ou direito, para frente ou para trás, é a rotação do sinal no espaço. Nas translações, as mãos deslizam, mas sabemos que, se estivessem juntas novamente, iam voltar a ficar simétricas. Os sinais das pessoas passeando na praia têm essa simetria, o movimento do planeta orbitando mostra translação; a cruz do Cristo Redentor deslizando para ficar mais perto do corpo também é uma translação. Nas dilatações, alteramos o tamanho de um sinal em relação a outro, mas todas as outras dimensões ficam iguais. Quando o Pão de Açúcar se aproxima, o tamanho das duas mãos (e assim, das rochas) aumenta com a mesma forma, mas uma mão é menor do que a outra. No mesmo sinal também vemos uma translação porque as duas mãos mantêm a relação entre elas, mas se deslocam para outro espaço.

15.5.1.3. E se não for simétrico?

Nem todos os poemas mostram simetria nem todos os sinais dentro de um poema simétrico são simétricos. A não simetria acontece quando não há uma tentativa de simetria, porém usamos o termo **assimétrico** para falar de uma rejeição intencional desta. A assimetria é tão significativa quanto a simetria na poesia. Quando a ave finalmente chega na terra, uma mão cai e ficamos apenas com a outra mão, mostrando uma ave. É um momento de constrangimento para o espectador. Até aqui tivemos movimento e simetria. De repente, tudo para e temos apenas uma mão articulando. A ave está sozinha. Com isso, perguntamos: o que acontecerá? Estamos preparados para o próximo evento, a chegada da segunda ave, e estamos aliviados em ver a volta da simetria. Daqui para frente, tudo é simétrico, até os últimos sinais assimétricos, quando o planeta diminui até virar um pontinho e nos despedimos das aves.

15.5.2. Simetria temática

A simetria temática fala do conteúdo do poema, e não necessariamente da sua forma. Essa simetria cria um equilíbrio no texto. O pesquisador de folclore Axel Olrik (1965) propôs a “Lei do contraste”, em que duas qualidades são apresentadas para criar desequilíbrio e equilíbrio dentro da narrativa ou do poema. Olrik observou que os contos folclóricos incluem contrastes como jovens e velhos, grandes e pequenos, homem e monstro, o bem e o mal para gerar equilíbrio no texto. Em Libras, podemos ver simetria temática entre surdos e ouvintes, Libras e português, sinalizar ou falar, fazer parte da comunidade surda ou se isolar, por exemplo. Nos poemas que estudamos nesse capítulo, vemos o contraste entre rico/pobre e seca/chuva (*As Brasileiras*), sofrimento/opressão e resistência/orgulho (*Meu Ser é Nordestino*), vontades humanas/poder de Deus (*O Farol da Barra*) e vida emocional do povo/indiferença da economia (*A Economia*).

15.5.3. Simetria temporal

Na simetria temporal, falamos de estruturas que são apresentadas durante um período que podemos imaginar de uma forma espacial. Assim, elementos como sinais, eventos ou ações podem acontecer no início e no final do espaço de tempo. O poema *Voo sobre Rio* mostra a simetria temporal de reflexão, em que os sinais e eventos do início são repetidos no final. Vemos as quatro perspectivas do planeta crescendo da ordem 1, 2, 3 e 4 no início, e no final, reduzindo, como 4, 3, 2 e 1 (decrecendo). Na primeira parte do poema, vemos a estátua do Cristo Redentor e o Pão de Açúcar crescendo e na segunda parte eles diminuem. No início, o bonde sobe, e, no final, ele desce. Na primeira parte do poema, a ave voa para baixo e na segunda parte, as asas batem para cima. Com essa simetria temporal, o espectador fica satisfeito com a estrutura do poema e com o prazer das imagens visuais criadas.



15.6. RESUMO

Nesse capítulo, vimos que o espaço dos sinais cria muitas oportunidades para os poetas produzirem imagens estéticas agradáveis e metafóricas. O uso de espaço gera contraste e equilíbrio e o estudo da estrutura espacial pode mostrar, novamente, a riqueza dos poemas em Libras.



15.7. Atividade

Analise um poema onde vemos a simetria. Você pode observar alguns exemplos de:

- Reflexão (como num espelho)
 - Vertical: esquerda-direita (você deve encontrar muitos)
 - Em frente e atrás
 - Horizontal: acima-abaxo
- Rotação (girar)
- Translações (deslizar)
- Dilatações (alterar o tamanho)
- Você consegue encontrar exemplos de conceitos simétricos de temática?
- Você consegue encontrar exemplos de conceitos simétricos temporais?
- Observe como a simetria é criada e depois quebrada
Qual o efeito que a assimetria acrescenta?



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em libras

16. METÁFORA



16.1. OBJETIVO

No capítulo anterior, começamos a falar sobre a metáfora. Neste, conheceremos alguns outros aspectos das metáforas e da linguagem metafórica e figurativa que vemos na literatura surda, especialmente na literatura em Libras. Vamos descrever as funções das metáforas e os seus sentidos, especialmente no contexto da literatura em Libras. Veremos a importância da modalidade visual da Libras em metáforas conceituais e em metáforas linguísticas. Pensaremos também como a iconicidade e a incorporação afetam a linguagem figurativa da Libras.



Como preparação para este capítulo, você pode assistir aos seguintes vídeos:

- *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira.
- *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala.
- *As Brasileiras*, de Anna Luiza Maciel e Klícia Campos.
- *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado.
- *Doll* (em português, *A Boneca*), de Paul Scott.
- *O Farol da Barra*, de Maurício Barreto.
- *Fazenda: Vaca*, de Rimar Segala.
- *Homenagem Santa Maria/RS*, de Alan Henry Godinho.
- *Lutas surdas*, de Alan Henry Godinho.
- *O Passarinho Diferente*, de Nelson Pimenta.
- *O Sapo e o Boi*, de Nelson Pimenta.



A Pedra Rolante



Bolinha de Ping-pong



As Brasileiras



Como Veio Alimentação



Doll



O Farol da Barra

16.2. O QUE É METÁFORA?

Existem muitas definições de metáfora, mas, em resumo, podemos dizer que na metáfora a essência é entender e experimentar um tipo de coisa em outros termos. Assim, a coisa apresentada não é o seu significado. A pessoa fala algo, mas tem a intenção de que a outra pessoa entenda o que foi dito de outra maneira. Por isso, o sinal metáfora em Libras é baseado na ideia de se mostrar

claramente uma coisa, mas também de que há outra ideia importante por trás que devemos entender.

Geralmente, na metáfora, usamos termos concretos para significar um conceito mais abstrato. Apresentamos o concreto – o real ou o físico – para significar o abstrato – o que não é físico. Por exemplo, quando usamos a frase em português “fiquei com o cabelo em pé” queremos dizer que levamos um susto e usamos um sinal relacionado a essa expressão em Libras para expressar a mesma ideia. Um susto é um conceito abstrato que não podemos ver, mas os cabelos são concretos, são coisas reais que podemos ver e tocar. Nossos cabelos podem ficar em pé por muitas razões (por causa do vento, porque tiramos o boné com pressa ou porque os cabelos estão despenteados) e não apenas por susto. Por outro lado, quando nos assustamos, isso pode ter muitas causas e muitos efeitos físicos e mentais, além dos cabelos se mexerem. A expressão “ficar com o cabelo em pé” supõe uma razão para que os cabelos fiquem assim e usa um traço da experiência do susto para criar a metáfora. É importante, também, lembrar que os cabelos não estavam realmente em pé, mas quando levamos o susto é como se estivessem.

A metáfora é um elemento importante nas literaturas de diversos tipos e em diversas culturas. Muitos poetas usam uma imagem concreta para descrever uma ideia abstrata, e a seleção da imagem certa para relacionar à ideia de uma forma original e criativa é muito valorizada. Alguns textos inteiros são metafóricos, ou ainda, dentro deles veremos diversas metáforas menores. Ressaltamos, no entanto, que nem toda a literatura é metafórica. No Japão, por exemplo, os poemas tradicionais haicais não usam metáfora. O objetivo é criar uma imagem mental forte por meio das palavras, mas elas não têm intenção de indicar outro significado. Em Libras, muitos poemas não têm significados escondidos porque os poetas apresentam diretamente o que eles querem dizer e a criatividade está dentro da forma dos sinais e não no conteúdo. Mas, em outros textos literários em Libras, vemos metáforas, como veremos a seguir neste capítulo.

16.3. EXEMPLOS DE METÁFORA EM LIBRAS

Sandra Patrícia de Faria do Nascimento (2009), pesquisou sobre as metáforas no léxico da Libras. Ela percebeu que muitas frases metafóricas em português que usam o corpo têm empréstimos equivalentes em Libras e que elas são apresentadas iconicamente usando o corpo. Já vimos isso no exemplo dos cabelos em pé. Na expressão em português “falar pelos cotovelos” (com sentido de falar sem parar) podemos articular o sinal FALAR no cotovelo. A outra pessoa precisa entender que os cotovelos não falam, mas que a pessoa fala demais. Sinalizar “segurando uma vela” pode significar que alguém realmente está segurando uma vela, mas o sentido metafórico é o de uma pessoa solteira que está na presença de namorados e se sente



Fazenda: Vaca



*Homenagem Santa
Maria/RS*



Lutas surdas



O Passarinho Diferente



O Sapo e o Boi

como se estivesse sobrando. Podemos criar alguns sinais de uma forma mais visual juntando duas partes de um sinal. No sinal PAU ou MADEIRA, o punho bate o antebraço. No sinal metafórico CARA-DE-PAU, o punho bate na cara. Sem saber que o punho faz parte do sinal PAU, a outra pessoa não entende. Além do mais, pode-se pensar que o rosto é feito de pau. O significado certo será entendido apenas quando se souber que, em português, um “cara de pau” é uma pessoa sem vergonha⁴¹. Esses processos de criação de metáforas em Libras são criativos, os quais observamos na literatura em Libras quando os poetas brincam com os sinais.

16.4. METONÍMIA E SINÉDOQUE

Relacionadas ao conceito de metáfora, também temos as ideias de metonímia e sinédoque. Nas duas, também existe a concepção de que aquilo que a pessoa fala não é o que ela realmente quer dizer.

Metonímia é a utilização de uma palavra ligada a algum outro sentido para expressar uma ideia. Por exemplo, no mês de abril temos o feriado de Tiradentes, o revolucionário que foi condenado à morte por enforcamento. O sinal para a pessoa, Tiradentes, para o feriado de Tiradentes e até para o mês de abril é baseado na imagem do enforcamento, que é ligada aos conceitos. Na Inglaterra, os guardas da rainha usam uniformes com chapéu de pelo de urso com uma correia do queixo. Essa correia é uma imagem ligada à Inglaterra e em Libras se tonou o sinal que significa o país inteiro. Libras tem muitos sinais metonímicos para conceitos abstratos, tais como meses, países, cidades, estados, feriados e estações do ano.

Sinédoque é uma figura que consiste no uso do “todo pela parte” ou da “parte pelo todo”. Por exemplo, em Libras usamos a imagem de um chifre para falar de uma vaca. O chifre, na realidade, é apenas uma parte da vaca, mas a sua figura substitui a vaca inteira. O vocabulário da Libras usa muito a sinédoque para conceitos concretos. Muitos sinais para animais, frutas e objetos cotidianos são baseados nessa figura.

Ambas, metonímia e sinédoque, são usadas na literatura em Libras e na criação de sinais novos, e mostram imagens visuais para o público entender que há diversos níveis de sentido.

16.5. A METÁFORA LITERÁRIA EM LIBRAS

A metáfora na literatura em Libras ocorre em vários níveis. Quando um texto inteiro é uma metáfora, é chamado de **alegoria** ou **metáfora estendida**. O público decide qual é a metáfora do poema, mas essa não é uma decisão livre. Sempre deve ser justificada com base no nosso entendimento da metáfora convencional, nosso conhecimento e na nossa experiência de mundo e em qualquer mapeamento icônico entre forma e significado (LAKOFF; TURNER, 1989, p. 146).

⁴¹. A metáfora não se traduz para outras línguas orais. Por exemplo “*wooden faced*” – a tradução literal de cara de pau para inglês, significa que a pessoa não mostra as emoções (em português isso seria “cara de samambaia” ou “cara de paisagem”).

Nesta seção, investigamos exemplos de literatura em Libras em que o texto inteiro, um trecho maior de um sinal ou de uma frase, carrega uma metáfora. Isso quer dizer que vemos uma narrativa apresentada sobre um assunto que na verdade tem a intenção de mostrar outro significado.

16.5.1. A metáfora nas narrativas traduzidas

As fábulas e as parábolas das sociedades ouvintes usam um tipo de metáfora: apresentam uma imagem, mas escondem uma moral ou um objetivo que o público deve entender. Algumas dessas fábulas foram traduzidas para Libras por Nelson Pimenta.

As fábulas são contos sobre um assunto concreto, mas que têm o objetivo de mostrar outro significado mais abstrato. A fábula *A Lebre e a Tartaruga* fala de uma corrida entre dois animais, uma lebre (por natureza muito rápida) e uma tartaruga (por natureza muito devagar), que ao final tem um resultado inesperado. Na fábula *O Sapo e o Boi*, um sapinho cheio de inveja de um boi imponente tenta ficar inchado até ficar do tamanho do boi. Apesar de os amigos pedirem para que ele desista, continua inchando até estourar. Nos dois contos, há muitas coisas fictícias, aplicando-se diversas figuras antropomórficas aos animais (ver capítulo 17). Mas, apesar de irreais, essas são histórias concretas com animais que podemos ver e que fazem ações reais. Nelson Pimenta conta essas fábulas com muitas figuras estéticas, seguindo as regras de criação de histórias visuais em Libras e, por isso, são contos que podemos valorizar como arte literária e divertida. No entanto, essas histórias têm um sentido metafórico também.

Normalmente, o contador de uma fábula termina com o significado da história, que revela a metáfora. A moral trazida ao final de *A Lebre e a Tartaruga* explica, por exemplo, que uma pessoa com menor habilidade natural, mas persistente (a tartaruga), pode vencer uma pessoa com mais habilidade, mas menos aplicação e afino (a lebre). A moral da história, no final de *O Sapo e o Boi*, ensina que é melhor se aceitar como se é e não tentar ser o que não se pode ser (um sapo nunca pode atingir o tamanho de um boi).

Nas parábolas, como nas fábulas, o sentido não é aparente e os personagens são simbólicos, embora eles sejam humanos e não animais. A história *Fazenda: Vaca*, contada por Rimar Segala, é uma parábola. Nela, assim como em muitas outras, o assunto da narrativa é concreto, mas a ideia contada é mais abstrata. Nas parábolas, normalmente, o contador também explica os significados. Por exemplo, na bíblia, onde são escritas as parábolas de Jesus, depois de contar as histórias ele explica o que elas significam para os discípulos.

Em *Fazenda: Vaca*, um mestre e um discípulo seguem por uma estrada com fome. Uma família pobre, com apenas uma vaca, os recebe e dá leite e queijo para eles com toda a sua generosidade, apesar

de serem muito pobres. O pai da família explica que graças a sua vaca continuam pobres, mas têm as necessidades mais básicas supridas. O mestre manda seu discípulo empurrar a vaca de um precipício e matá-la. Muitos anos depois, o discípulo se arrepende de matar o único apoio que a família tinha e resolve voltar para pedir desculpas. Lá ele encontra uma fazenda rica e a família confortável com toda a comida que quisesse ter. O pai explica que, um dia, a única vaca morreu por acidente e a família teve que se esforçar para sobreviver. Tentaram novos negócios, até que criaram uma fazenda produtiva - o que nunca teria acontecido se a vaca continuasse a fornecer somente o básico.

No final dessa parábola, Sueli Ramalho explica que a história mostra para o surdo que não é bom sempre se fazer a mesma coisa de maneira limitada, mas que se deve abrir a mente, se arriscar a fazer novas coisas, se desenvolver e tentar ter mais sucesso.

16.5.2. Narrativas surdas originais

As metáforas acontecem também nas narrativas originais dos surdos. Nelas, o narrador não explica o significado da metáfora, mas deixa para público a tarefa de entendê-la. Às vezes a metáfora é fácil de entender, como veremos na narrativa *O Passarinho Diferente*, contada por Nelson Pimenta

A história é baseada numa versão em ASL do artista e pesquisador surdo Ben Bahan. Nelson fez a sua tradução para Libras com adaptação à cultura brasileira. O passarinho nasce dentro de uma família de águias, mas com o bico pequeno e reto. A família percebe que ele é diferente e tenta achar uma cura para que ele se torne uma águia com o bico grande e curvado, ou, pelo menos, que ele aprenda a viver como elas, caçando coelhos e voando alto. O passarinho vai a uma escola especial para pássaros com bicos defeituosos como o dele para tentar remediar o problema. Conhece um grupo de passarinhos como ele, vivendo de outra maneira, comendo uvas e cantando; fica muito contente com eles, mas acaba voltando para a sua família. Ele aceita então uma cirurgia para que seu bico fique curvado e parecido com o de uma águia, mas fica zangado porque parece mais um papagaio. Ele volta aos amigos passarinhos, mas com a nova forma de seu bico ele não consegue mais comer uvas nem cantar. No final, ele voa sozinho até o pôr do sol no horizonte.

A narrativa fala das aves, mas entendemos que é uma metáfora da sociedade humana. Para os surdos, fica claro que a narrativa é uma metáfora para a experiência dos surdos numa sociedade de ouvintes. O passarinho é o filho surdo e a família de águias (que ama muito o seu filho) é a família ouvinte. As tentativas de curar o bico têm paralelo com as tentativas de curar a surdez, e a escola para remediar o passarinho tem professores, objetivos e falhas bem

conhecidos pela comunidade surda em sua educação. Os passarinhos que cantam e comem uvas são uma metáfora para a comunidade surda, vivendo do jeito natural deles. A cirurgia para curvatura do bico remete à cirurgia do implante coclear e o resultado de criar um bicho nem de águia nem de passarinho é o surdo que não se encaixa nem no mundo dos surdos tampouco no dos ouvintes.

Mas nem todas as metáforas são tão fáceis de entender. A pesquisadora surda norte-americana Phyllis Wilcox explica que públicos diferentes podem ter opiniões distintas sobre o significado de uma metáfora literária. Sua pesquisa mostrou o poema *Two Dogs (Dois cachorros)* da poeta Ella Mae Lentz em ASL para surdos de três países. No poema, dois cachorros estão amarrados por uma corrente. Um deles é de raça pura e outro um vira-lata. Os dois se odeiam, mas não podem fugir, então decidem aceitar suas diferenças e morar juntos. O poema é uma metáfora – mas o que significa? Quem são os cachorros? O que significa a corrente? Os surdos norte-americanos acharam que os cachorros significam os surdos que usam ASL e os surdos oralizados, ambos ligados pela vida cotidiana da comunidade surda. Os surdos na Suíça pensaram que o poema falava dos ouvintes e dos surdos, ambos ligados pela humanidade. Já os italianos entenderam que o poema falava dos nativos de um país e dos imigrantes recém chegados, ligados pela mesma cidadania. Na verdade, qualquer interpretação é válida.

Agora veremos o exemplo de um texto em Libras em que sabemos que existe uma metáfora, mas não fica claro o que ela significa. Já assistimos ao poema narrativo *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala. Nesse texto, há uma competição de pingue-pongue entre duas pessoas muito diferentes - um homem forte e mais grosseiro e uma mulher mais refinada e aparentemente delicada. No desenvolvimento da história, vemos que a bolinha sofre no jogo e pede para o juiz ajudá-la. No final da competição, depois de lutar e de bater a bolinha de cá para lá, nenhum dos participantes a quer mais. Então o narrador pergunta: “E aí?”.

Essa é uma narrativa com um assunto concreto, em que as pessoas interagem com um objeto, mas tem um sentido abstrato e conceitual que não é tão fácil de mostrar visualmente. No início da história, Rimar explica que se trata de uma metáfora, mas cada pessoa precisa decidir qual é o significado que está por trás das imagens apresentadas. Os públicos entendem que a metáfora mostra uma pessoa com pouco poder que se sente pressionada por duas demandas mais poderosas que estão em conflito. Algumas pessoas acham que a bolinha é surda e os dois competidores são a sociedade ouvinte e a comunidade surda. Outras pessoas dizem que são os sistemas de educação oral/inclusivo e bilíngue, ou que a bola é um filho surdo e que a mãe e o pai lutam para controlar a vida dele.

Outra interpretação é a de que a bolinha pode ser qualquer pessoa (surda ou ouvinte) que sinta a pressão de duas demandas opostas, por exemplo estudar ou trabalhar, ou obedecer às regras da sociedade ou seguir outro estilo de vida.

O prazer da metáfora literária está em se pensar no que ela significa, além de apreciar as imagens concretas apresentadas para tentar entender um significado abstrato.

Talvez o público nem perceba que um texto é uma metáfora. Veremos isso no poema em BSL *Doll* (em português, *A Boneca*) do poeta britânico Paul Scott. Embora seja destinado para um público britânico de BSL, o poema usa apenas classificadores e incorporação⁴², então é facilmente entendido por usuários de Libras. Fala de uma criança que arruma os cabelos da boneca, coloca uma maquiagem nela e ao final arranca a sua cabeça. Muitas pessoas acham o poema um conto curtinho e engraçado que fala do jeito das crianças de destruírem seus brinquedos. Superficialmente, parece isso mesmo. Ainda assim, é um poema rico pelo uso de uma linguagem poética. Porém, Paul Scott explicou que essa é uma metáfora séria e pesada, que mostra a crueldade da sociedade ouvinte que tenta transformar os surdos e os oprime ao querer que sejam ouvintes contra suas vontades, até que aceitam a sua destruição total. Quem percebe isso não ri mais, mas ao assistir a um poema que parece tão inocente sendo tão cruel, emoções fortes são instigadas.

⁴². Fora dos sinais em BSL que ele repete:

“Coitada da boneca.”

O poema *Homenagem Santa Maria/RS*, de Alan Henry Godinho, mostra metáforas de outro tipo. É um lamento em homenagem aos jovens da cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, que morreram em um trágico incêndio em uma festa de formatura em 2013. Nesse poema, o artista fala dos jovens como se fossem muitas flores ou estrelas. Sobre as flores, sabemos que são lindas, mas que vivem pouco tempo. Compara as flores com a vida dos jovens. Depois, fala deles como se fossem estrelas. As estrelas também são lindas, mas elas duram muito tempo. Então compara as estrelas com a memória dos jovens. Sabemos que eles não são flores nem estrelas, tampouco pássaros que voam para o céu (o que o poeta também menciona), mas as ideias dentro do poema são metáforas concretas (flores, estrelas, pássaros) que mostram conceitos abstratos (vida, memória e paz).

O poema *Lutas surdas*, também de Alan Henry Godinho, descreve de forma poética o movimento de luta dos surdos contra o fechamento do Instituto Nacional de Educação de Surdos, o INES. O poema tem muitas metáforas visuais. Ao falar da marcha de protesto dos surdos em Brasília, mostra visualmente a estrutura do Congresso Nacional tremendo com as vibrações da manifestação. Os prédios não tremeram de verdade, mas o poema os mostra de uma forma criativa, como se tremessem. Alan Henry não usou o

sinal TREMER, mas adicionou um movimento de tremer dentro dos sinais classificadores que mostram as edificações. Os prédios de Brasília são uma figura metonímica para significar o governo. Um prédio não pode respeitar a Libras, mas as pessoas poderosas dentro deles podem. Em outra metáfora, os surdos no protesto fazem uma construção de pedras, representando a FENEIS (a federação nacional dos surdos), as associações de surdos estaduais, a cultura surda, as associações esportivas dos surdos e a sociedade que apoia os surdos. Na verdade, todas as pedras da construção são coisas abstratas – sabemos que associações, culturas e sociedades não têm forma –, mas por metáfora são transformadas para serem concretas e mostrarem que os conceitos abstratos também apoiaram a luta. Quando os surdos no poema fazem essa construção referencial, eles erguem uma bandeira enorme em cima dela, que tremula com o orgulho da Libras. A bandeira é um objeto concreto, mas a importância da língua de sinais é abstrata. A criação do sinal da bandeira feita por mãos que sinalizam mostra a importância da Libras para a comunidade surda. A bandeira não é de fato feita por uma língua nem pode fazer um prédio tremer, mas através da metáfora Alan Henry cria a ideia de que isso é possível.

No último exemplo, vemos um conceito visual importante de metáfora em Libras, que é a ligação entre a forma dos sinais e a forma física do referente. Uma bandeira tem uma área extensa de duas dimensões. A mão aberta também tem uma área extensa bidimensional. O deslocamento da mão no espaço traça uma área ainda maior, que cria uma bandeira maior. É fundamental a essa metáfora em Libras que a forma dos sinais BANDEIRA e SINAL, e dos sinais BANDEIRA-GRANDE-TREMULANDO e MÃOS-SINALIZANDO, sejam muito parecidas. Essa ligação de forma e conteúdo numa metáfora é uma comparação ou um paralelo visual muito forte.

16.6. METÁFORAS CONCEITUAIS

Na teoria de Lakoff e Johnson (1980) vemos uma diferença importante entre a metáfora conceitual e a metáfora linguística. Segundo os autores, a primeira é gerada por nossas associações entre conceitos abstratos mapeados do abstrato ao concreto. Esses mapeamentos mentais são realizados por meio de metáforas linguísticas. Por exemplo, na metáfora conceitual podemos lidar com abstrações como tempo, causas, relações sociais e emoções como se fossem coisas concretas. Embora as metáforas conceituais não sejam representadas diretamente na literatura em Libras, as representações linguísticas delas usam essas metáforas. Falaremos um pouco sobre elas agora.

Metáforas ontológicas⁴³ são formas de conceber conceitos abstratos tais como eventos, atividades e emoções como se fossem entidades e substâncias reais. Na metáfora ontológica, a mente é

⁴³. A ontologia estuda os seres e a realidade. Pergunta “O que é isso?”

uma entidade que funciona como um recipiente. Podemos, literalmente, colocar objetos concretos dentro de um recipiente e, metaforicamente, a informação é colocada dentro dele e manejada por meio de vários classificadores e configurações de mão (NASCIMENTO, 2009, p. 52-53). Claro que a mente não é um recipiente de verdade, mas pensamos nos processos intelectuais como se fossem objetos concretos que podemos manipular e colocar na mente. No sinal APRENDIZAGEM temos a ideia de que é possível segurar uma informação com a mão e colocá-la dentro da cabeça (onde se localiza a mente) e no sinal ESQUECER imaginamos que podemos tirar uma informação da cabeça com a mão.

Nas **metáforas estruturais**, um conceito é estruturado em termos de outros (NASCIMENTO, 2009, p. 52). Nos poemas em Libras podemos ver exemplos como CONHECIMENTO É LUZ e LIBERDADE É VOAR. Com o primeiro, pode-se falar do sol ou de uma lanterna com a intenção de falar do conhecimento ou do entendimento. O poema *O Farol da Barra*, de Maurício Barreto, que fala da importância da Libras para os surdos, começa com sinais que falam da escuridão da noite, seguido de um pouco de iluminação da lua e depois da clareza do Farol. Esse poema também trata da metáfora A GRAÇA DE DEUS É LUZ. O sinal GRAÇA-DIVINA é apresentado sendo semelhante ao sinal LUZ-DO-FAROL, para que o poeta possa usar os dois sinais para dizer que a graça de Deus é como a luz do farol, não apenas conceitualmente, mas também porque o sinal GRAÇA é como o sinal LUZ-DO-FAROL.

Metáforas espaciais ou **orientacionais** organizam todo um sistema de conceitos em relação a outro a partir de bases físicas, sociais e culturais possíveis que estão enraizadas na experiência física e cultural. Por exemplo, locações ou movimentos para cima mostram a ideia de estar bem, de coisas positivas, do que é bom; os mesmos movimentos para baixo representam a ideia de estar mal, de coisas negativas, do que é ruim. Essas metáforas orientacionais são muito importantes para falar de poder e opressão.

Como vimos no capítulo anterior, no poema *As Brasileiras*, de Anna Luiza Maciel e Klícia Campos, os sinais da poderosa Paulistana são articulados acima dos sinais da pobre Nordestina. Não falam diretamente do poder, mas a locação dos sinais mostra essa desigualdade metaforicamente. No poema *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado, o olhar, o corpo, a locação e a direção do movimento dos sinais relacionados ao trabalhador rural pobre são mais baixos do que os do consumidor urbano rico.

A configuração de mão pode ter sentido simbólico. Os sinais com dedos curvados “em garras” têm sentidos mais negativos do que aqueles feitos com os dedos esticados. Os sinais em Libras GUERRA, RAIVA, ANGÚSTIA e VIOLÊNCIA, têm essa configuração de mão,

e essa associação permite novos sentidos nos poemas. Em *Como Veio Alimentação*, os dedos dos sinais articulando o trabalhador são curvados e os dedos usados para representar o consumidor são retos. Em *Meu Ser é Nordestino*, sinais com mão em garras, sendo eles normalmente negativos ou não, dão a impressão de sofrimento, como SOL-FORTE, SECA, ÁRVORE-TORTA e até RURAL. Vamos falar mais sobre isso no capítulo 18.



Meu Ser é Nordestino

Lembramos que nem todos os movimentos e as locações ou configurações de mão têm sentido metafórico. Por exemplo, *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira, tem sinais de diversas alturas e configurações de mão, mas não têm sentido metafórico.



16.7. RESUMO

Nesse capítulo, investigamos a importância da metáfora para a literatura em Libras. Vimos que a metáfora é uma maneira pela qual a pessoa fala uma coisa, mas tem a intenção de ser entendida de outra forma. Em Libras, assim como em português, muitas vezes falamos de ideias abstratas por meio de coisas concretas. Todavia, a Libras usa essa figura muito mais do que a língua portuguesa por ser uma língua visual em que o vocabulário é baseado na forma de imagens concretas de coisas que são abstratas.

Muitos textos literários em Libras não usam metáforas, mas em outras produções textuais na língua o significado apresentado pelo conteúdo não é o sentido único ou verdadeiro do texto. Vimos exemplos de fábulas e parábolas contadas em Libras em que a narrativa tem um significado além da história, e que geralmente faz parte desta. Observamos, também, que existem outras histórias e outros poemas metafóricos que não explicam a metáfora e fica a cargo do público resolver o enigma. Talvez a resolução não seja fácil, ou não seja definitiva ou, talvez, o público nem perceba a presença de uma metáfora, mas tudo isso faz parte da rica experiência do público literário de Libras.



16.8. Atividade

1. Crie um poema curto em Libras para cada estação do ano (primavera, verão, outono e inverno).

Ajuste a velocidade (rápida ou lenta) e o tamanho (grande ou pequeno) dos sinais e use metáforas orientacionais para ilustrar simbolicamente as diferenças entre as quatro estações.

Por exemplo, seu poema sobre a primavera pode ter movimentos rápidos para sugerir que é uma estação de mudanças; já o verão pode ter movimentos lentos para sugerir o calor.

2. - Pense em sinais com mãos em garra com sentido negativo.
- Pense em sinais com mãos em garra com sentido positivo.
- Pense em sinais com mãos abertas com sentido negativo.
- Pense em sinais com mãos abertas com sentido positivo.
- Pense em sinais com locação alta e/ou movimento para cima com sentido negativo.
- Pense em sinais com locação alta e/ou movimento para cima com sentido positivo.
- Pense em sinais com locação baixa e/ou movimento para baixo com sentido negativo.
- Pense em sinais com locação baixa e/ou movimento para baixo com sentido positivo.
- Agora, crie um poema curto em Libras que use esses sinais de forma metafórica.



Acesso ao conteúdo completo do capítulo em libras

17. ANTROPOMORFISMO



17.1. OBJETIVO

Neste capítulo, investigaremos o jeito como a literatura em Libras apresenta seres e objetos não humanos como se tivessem características humanas. Veremos os tipos de não humanos que ocorrem na literatura e por quê. Pensaremos sobre os diferentes níveis das características humanas dadas a animais ou objetos.



Antes de prosseguir, assista a alguns vídeos de literatura em Libras (e a alguns em outras línguas de sinais) que têm animais e objetos inanimados.

Será que você já assistiu a estes vídeos sobre animais? Se não, pode assistir agora:

- *Jaguardarte*, de Aulio Nóbrega – um monstro.
- *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima – uma leoa e outros leões.
- *Príncipe Procurando Amor* (em inglês, *Prince Looking for Love*), de Richard Carter – dois sapos⁴⁴.
- *A Rainha das Abelhas*, de Mariá de Rezende Araújo – uma formiga, um pato e uma abelha.
- *O Sapo e o Boi*, de Nelson Pimenta – um sapo, outros sapos e um boi.
- *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado – dois pássaros.

Será que você já assistiu aos seguintes vídeos sobre coisas ou objetos inanimados? Se não, pode assistir agora:

- *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala - uma bolinha de pingue-pongue.
- *O Espelho* (em inglês *Mirror*), de Richard Carter – um espelho.
- *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt – uma bola de golfe.
- *Saci*, de Fernanda Machado – uma árvore.
- *Tinder*, de Anna Luiza Maciel – um celular.



Jaguardarte



Leoa Guerreira



Príncipe Procurando Amor



A Rainha das Abelhas



O Sapo e o Boi



Voo Sobre Rio

⁴⁴. Esse texto é em BSL, mas tudo é feito através de classificadores, com exceção dos últimos sinais, que significam “Encontrei meu amor eterno”.

17.2. O QUE É ANTROPOMORFISMO?

Em todas as obras citadas acima, o corpo do artista se transforma pelo processo de incorporação e, portanto, passa a ser o animal ou o objeto. Esse recurso literário é conhecido como antropomorfismo ou personificação. É “um conceito filosófico que está associado às formas humanas, ou seja, ele atribui características físicas, sentimentos, emoções, pensamentos, ações ou comportamentos humanos aos objetos inanimados ou aos seres irracionais”⁴⁵. A palavra antropomorfismo significa “dar uma forma humana a uma coisa não humana, dar características ou comportamento humano” (Bloomsbury) ou “atribuir forma humana ou personalidade às coisas” (Merriam-Webster).

O antropomorfismo é muito comum nas sociedades humanas. Personificar ou antropomorfizar é um tipo de metáfora que apresenta um conceito como se fosse outro e, nesse caso, portanto, trata um não humano como se fosse um humano. Uma área de estudo sobre antropomorfismo e personificação foca na religião e nas formas concretas dos espíritos divinos, mas não vamos tratar disso neste livro porque o nosso foco está na literatura e na criatividade. Sabemos que, na maioria das vezes, o antropomorfismo é um tipo de fingimento, ou é uma coisa meramente da nossa imaginação, porque sabemos que não existem não humanos com desejos, comportamentos e línguas humanas. No entanto, essa forma de “brincadeira” faz parte da vida de todas as sociedades já conhecidas.

Os contos de fadas e as fábulas de Esopo utilizam o antropomorfismo. Nessas histórias, os animais (e às vezes outras coisas, como árvores ou um espelho) falam e pensam como se fossem humanos - apesar de geralmente manterem sua própria forma física. Nos contos de fada, vemos animais falantes como em *Os Três Porquinhos* e *O Gato de Botas*. Em *Branca Neve*, o espelho fala. Nas fábulas de Esopo, os animais conversam na língua humana, como em *A Lebre e a Tartaruga*, *O Sapo e o Boi* e *A Raposa e a Cegonha*.

O antropomorfismo acontece também em livros infantis escritos por autores conhecidos e que não fazem parte das histórias mais tradicionais. Entre muitos exemplos, podemos destacar o coelho branco, criado por Lewis Carrol em *Alice no País das Maravilhas*; Visconde de Sabugosa, o sabugo de milho do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato; ou as cores falantes de *Flicts*, de Ziraldo. Também existem muitos exemplos entre os filmes de animação, dentre eles destacamos *Shrek*, *Rio*, *Procurando Nemo* e *Carros* da Pixar e Disney. Vemos esse fenômeno até em livros para adultos, por exemplo em *A Revolução dos Bichos*, publicado em 1945 por George Orwell. Apesar de ser considerado hoje um clássico moderno e abordar um assunto sociopolítico complexo, *A Revolução dos Bichos* foi rejeitado inicialmente por não ser “sério”, porque tratava de animais que falam e atuam como humanos, o que foi considerado infantil. Antropomorfismo em Libras não é sempre considerado infantil.



Bolinha de Ping-pong



O Espelho



Golf Ball



Saci



Tinder

⁴⁵ <https://www.todamateria.com.br/o-que-e-antropomorfismo/>

17.3. POR QUE ANTROPOMORFIZAR?

Existem muitas razões para se antropomorfizar, mas, para nossos estudos de literatura em Libras, um dos principais motivos é porque isso é bem divertido. O filósofo francês Henri Bergson afirmou (em 1900) que os humanos não riem das coisas totalmente não humanas, mas que o riso é gerado quando percebemos traços de humano no não humano.

Não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas, no caso, o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu (tradução em português, 1983, p. 07).

Em Libras, o ato de incorporar um não humano no corpo humano do sinalizante apresenta “uma atitude de homem ou certa expressão humana”, e isso por si já é divertido.

Outro objetivo com o uso do antropomorfismo é o de mostrar uma perspectiva diferente porque, ao assumirmos lugares não humanos, podemos entender uma situação melhor através de outro olhar. Nas fábulas, isso é importante para o ensino da moral.

17.4. COMO ANTROPOMORFIZAR? CONTEÚDO OU FORMA?

Os objetos e animais antropomorfizados na literatura e nos filmes muitas vezes tomam a forma humana usando roupas, falando a língua humana e participando em diversas atividades humanas. As características humanas que damos aos não humanos são de dois tipos principais: comportamento e forma. No comportamento, atribuímos os desejos humanos aos não humanos para explicar ou para entender o motivo de um evento. Por exemplo, digamos que o mar está brabo, com ondas altas, o sol brilha cruelmente, o carro se recusa a ligar, o cachorro abana o rabo de felicidade e dois passarinhos namoram. Em nenhum desses exemplos podemos verificar emoções na entidade não humana. Mas quando se dá forma humana aos não humanos, vemos os traços humanos (especialmente o rosto) em diversos objetos, por exemplo, nas nuvens, nas pedras, ou até num pão torrado (ANDRADE, 2015).

Nas línguas orais, é fácil falar sobre os não humanos como se fossem indivíduos, usando as palavras designadas para ações humanas. Além disso, vemos os antropomorfismos nas imagens, especialmente em desenhos animados e ilustrações. Porém, não é

fácil mostrar por meio da língua de que maneira, por exemplo, uma geladeira se comporta, fala ou usa a voz. E um espelho? Um tomate? Um pássaro, um sapo ou uma leoa?

Por outro lado, um sinalizante consegue mostrar diretamente a forma, o comportamento e até mesmo a fala dos não humanos em razão da modalidade visual das línguas de sinais. Em Libras, apresentamos o que podemos mostrar sobre as formas humanas através do nosso corpo. Quando não conseguimos mostrar diretamente, usamos as mãos para representar. Não é fácil fazer isso de uma maneira imaginativa, interessante, suave ou engraçada em Libras, mas quem consegue fazer um texto muito criativo com êxito é muito valorizado na comunidade surda.

Os não humanos incluem, entre outros, animais (por exemplo, um gato ou um caramujo), plantas (uma árvore), elementos naturais (como uma montanha), objetos feitos por humanos (por exemplo, um carro), lugares (uma cidade) e qualidades e conceitos abstratos (como, por exemplo, a consciência ou a inveja). A maneira de incorporar esses diversos tipos de não humanos em Libras será diferente dependendo da similaridade entre o corpo do não humano e do humano. A forma do gato, por exemplo, é mais parecida com a de um humano do que a do caramujo.

Podemos falar de um animal com características humanas usando a língua cotidiana. É assim que vemos frequentemente na literatura escrita em português. Também temos isso em Libras, inclusive nas narrativas recontadas de histórias em língua portuguesa. Na fábula *O Sapo e o Boi*, Nelson Pimenta usa os sinais imponente (para o boi) e inveja (para o sapo), dando qualidades e emoções humanas aos não humanos. O sapo e seus amigos conversam entre si de uma maneira totalmente humana. Também no conto *A Rainha das Abelhas*, traduzido para Libras por Mariá de Rezende Araújo, a formiga, o pato e a abelhas conversam com o humano normalmente em Libras, como se fossem como ele. Entendemos que os animais ainda são animais, com forma, habilidades e tamanhos próprios de cada espécie, mas o antropomorfismo está totalmente presente no conceito e não na forma linguística da apresentação.

Na literatura em Libras, especificamente, também temos a opção de dar forma humana ao não humano por meio da incorporação. Com esse recurso, em Libras, normalmente incorporamos outra pessoa. Vemos um mapeamento simples entre o corpo do sinalizante e o do personagem. A cabeça do narrador é a cabeça do personagem; o seu tronco é o tronco do personagem; os olhos são os do personagem; as mãos são as mãos do personagem, os membros são os membros do personagem e assim por diante. A expressão facial do artista mostra as emoções atrás da mesma expressão facial do personagem.

Diferentemente, quando o artista incorpora um animal, sua cabeça se torna a cabeça do personagem animal; seu tronco é o tronco do animal; seus olhos são os do deste. Mas, os membros específicos do humano não são os membros específicos do animal (estes podem representar ações humanas ou animais). A expressão facial do artista não mostra as emoções por trás da expressão facial do personagem não humano, porque sabemos que as emoções dele não são iguais às do humano.

Quando o sinalizante se torna um objeto inanimado, a relação entre as formas do humano e o objeto é ainda mais reduzida porque as formas e os comportamentos dos objetos e dos seres humanos são muito diferentes. Aceitamos o fato de ver uma expressão facial e olhos em uma árvore, num carro ou numa montanha, apesar deles não possuírem rostos e olhos, porque o artista não pode desligar as partes do corpo desnecessárias. Se o objeto se comporta com características humanas, a expressão facial e os olhos podem mostrá-las.

As partes físicas análogas dos não humanos são tratadas como membros ou outras partes do corpo em relação à forma, como acontece quando usamos nossos braços para significar asas, ou os dedos para mostrar galhos. Em *Tinder*, de Anna Luiza Maciel, o rosto e o tronco dela representam a tela do celular, delineada pelas mãos. O rosto e a cabeça são a tela quando ela a desliza, mas também o corpo inteiro se torna o celular quando ela digita um número no teclado. Vemos o mesmo na história *O Espelho* (Mirror), de Richard Carter.

Alguns animais que podem sinalizar usam sinais baseados na forma de seus membros, modificando os parâmetros do sinal conforme as possibilidades físicas. As diferenças podem estar na configuração da mão, na locação ou no movimento, mas, principalmente, na forma das mãos. Aranhas e polvos, por exemplo, podem soletrar porque têm oito pernas que se transformam em oito dedos. Cobras não têm membros para atuar como uma mão no antropomorfismo, mas é possível usar sinais com a configuração de mão de um dedo, porque podem sinalizar com o rabo. Os gatos, ursos e leões sinalizam com as patas, facilmente criadas no corpo humano com as mãos abertas em garras. Já vimos um ótimo exemplo disso em *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima (no capítulo 05), no qual a leoa produz quase todos os sinais com essa configuração de mão.

Os objetos inanimados sinalizam pouco em Libras porque eles não têm a forma física que permite a produção dos sinais. As plantas podem sinalizar com as folhas, as árvores com os galhos e os aviões com as asas, mas a maioria dos objetos não tem forma para sinalizar. Por exemplo, um tomate, uma montanha e uma geladeira não têm uma parte física que se aproxime à forma das mãos. Ou eles sinalizam de uma forma totalmente humana e entendemos que o antropomorfismo é completo, ou eles se comunicam apenas não manualmente.

A narrativa *O Passarinho Diferente*, contada em Libras por Nelson Pimenta, é uma história que contém muito antropomorfismo. Fala de uma família de águias na qual nasce um filhote pequeno com um bico curto e reto. Apesar de falar das aves, essa fábula é claramente uma história humana em que elas leem jornais, consultam médicos e frequentam igrejas e escolas, onde leem e escrevem. A narrativa é contada com muita incorporação dos personagens não humanos. Essa incorporação às vezes mostra como se as aves tivessem um corpo humano e, em outras vezes, Nelson incorpora o corpo da ave. Em alguns momentos, as águias têm asas, em outras vezes, parecem ter braços. Nada disso atrapalha a história e Nelson mescla os dois mundos suavemente para criar um mundo narrativo em que acreditamos que as aves estão mesmo tendo experiências humanas. Elas têm asas para voar, as águias caçam coelhos e o passarinho canta e come uvas, mas em paralelo a isso, a vida deles é como a dos humanos e todos pensam e conversam de uma forma totalmente humana.



O Passarinho Diferente

17.5. NÍVEIS DE ANTROPOMORFISMO

O antropomorfismo em Libras não é sempre igual. Em uma pesquisa anterior, descrevemos diferentes níveis de antropomorfismo: descritivo, pré-linguístico e linguístico (SUTTON-SPENCE e KANEKO, 2016). Vamos falar sobre esses três.

17.5.1. O nível descritivo

Nesse nível, o antropomorfismo ocorre puramente na forma e não no conceito. O sinalizante descreve o não humano com o corpo, mas não mostra outras características humanas. A incorporação do não humano basta para antropomorfizar, ainda que possamos perceber características humanas na apresentação do não humano.

Na história *Eu x Rato*, Rodrigo Custódio da Silva incorpora o rato. O rosto dele é o rosto do rato, os dedos dele representam o bigode, o dedo indicador é o rabo e as mãos são as patas. O rato é totalmente descrito como um rato, sem desejos ou comportamentos humanos. De forma similar, Aulio Nóbrega descreve detalhadamente o monstro em *Jaguardarte*. O corpo dele é o corpo do monstro. As mãos mostram o que falta no corpo humano, por exemplo o rabo, as garras e os dentes enormes. Essa relação entre os dois seres é muito divertida. Salientamos, no entanto, que o monstro é completamente monstro, e não que tem traço humano além de ter sido recriado e representado pelo corpo humano.



Eu x Rato

No poema *Saci*, Fernanda Machado descreve a onça e o papagaio em Libras usando o seu corpo humano. As mãos mostram o movimento do papagaio enquanto o corpo, os olhos e a cabeça da poeta incorporam o papagaio repousando na árvore. A mão mostra o movimento felino da onça por meio de um classificador e a boca o rugido. A boca de Fernanda também apresenta o rugido porque

é a representação da boca da onça. Porém, os animais se comportam como animais e não têm desejos, emoções nem falam línguas humanas.

Na narrativa *Príncipe Procurando Amor*, de Richard Carter, o sapo feio não tem comportamento humano. Já vimos, no capítulo 10, que Richard transforma seu corpo no corpo do sapo. As mãos humanas são os pés abertos do sapo. Os pequenos olhos humanos são aumentados pelas mãos para virarem os grandes olhos do sapo e, o papo do sapo, que os humanos não têm, é criado com as mãos. No momento em que o sapo pega a mosca, a língua humana sai da boca humana, como uma representação do sapo, mas também os dedos se abrem e se deslocam na direção da mosca para revelar a língua extensa do sapo.

17.5.2. O nível pré-linguístico

Neste, atribuímos emoções, intenções ou outros sentimentos e comportamentos aos não humanos, mas eles não se comunicam através da língua humana. Frequentemente, essas características são simplesmente ditas ou contadas, como vimos anteriormente com o boi imponente ou o sapo invejoso. Mas, em *Libras artística*, a forma de mostrar essas atribuições gera prazer.

No poema *Voo Sobre Rio*, os dois pássaros namoram com uma mistura de comportamento humano e não humano, gerando um prazer especial no público. Embora eles comam e façam carinho nas cabeças com os bicos, algumas atividades sugerem que os pássaros têm uma forma mais humana. O macho mexe com as sobancelhas e a fêmea arruma os cabelos (lembramos que os pássaros, na verdade, não têm sobancelhas nem cabelos), mas a “mão” que se move é o classificador que mostra a cabeça com o bico e o corpo do pássaro. O macho faz “quá-quá” (forma natural de comunicar de uma ave), mas quando a fêmea não responde ele fica feliz (que é uma emoção humana) porque ela é surda. As expressões não manuais das aves mostram as emoções humanas de dúvida, prazer, indignação, desculpas e amor.

Na história *Príncipe Procurando Amor*, de Richard Carter, o sapo bonito chega ao nível pré-linguístico. Ele sente orgulho e mostra a intenção de receber o beijo do humano, mas não usa a língua humana. Virando um humano, depois de receber o beijo, ele usa os sinais do vocabulário de BSL como humano (“encontrei o amor eterno”), mas quando ele olha com desdém ao outro sapo no final, vemos aqui um exemplo de nível pré-linguístico.

Normalmente, os olhos, a cabeça e outros elementos não manuais expressam emoções e desejos humanos dos não animais. Vemos isso no comportamento da árvore no poema *Saci*, de Fernanda Machado, que mostra cautela, felicidade, carinho, medo e alívio

por meio dos olhos, da expressão facial e de outros elementos não manuais. Normalmente, os não animais não sinalizam. Às vezes, as árvores sinalizam porque o classificador de uma árvore tem a mesma forma de uma mão, e a incorporação da árvore mostra a forma parecida entre um tronco humano e um tronco de árvore, sendo os braços do humano os galhos da árvore. No poema *Saci*, as árvores acenam para dizer “olá”, mas elas comunicam pouco manualmente.

Nos exemplos selecionados no início do capítulo, *Bolinha de Ping-pong*, *Golf Ball*, *Tinder* e *O Espelho*, os objetos mostram emoções e desejos de forma não manual. Eles comunicam apenas por esse meio, e não sinalizam porque não têm mãos, sendo esféricos ou quadrados. Alguns objetos inanimados usam o corpo para representar ações humanas. Por exemplo, os espelhos na narrativa de Richard Carter estufam o peito para atrair a atenção humana. O pesquisador surdo Frank Bechter (2008) defende que os objetos mostrem a experiência dos surdos, sendo “mudos” por falta de mãos e incapazes de comunicar e entender o mundo ao redor deles. Em muitas narrativas em que os objetos não podem comunicar, eles sofrem opressão. Os objetos que conseguem comunicar estão liberados e não sofrem mais⁴⁶.

17.5.3. O nível linguístico

No nível linguístico, atribuímos a língua humana ao não humano. Se essa atribuição for totalmente conceitual, os não humanos sinalizam de forma exatamente igual aos humanos, como vimos nas fábulas de Esopo e nos contos de fadas como *A Rainha das Abelhas*. Sabemos que não são humanos, mas aceitamos que eles dominem a Libras.

Podemos mostrar o conceito de humano também ao se manter a forma de uma parte animal. *Leoa Guerreira*, de Vanessa Lima, sinaliza em Libras, mas com a forma metade animal e metade humana. É essa mescla de humano e não humano que achamos mais engraçada em Libras, como observou Bergson (citado no início do capítulo).

O caso do pássaro em *Voo Sobre Rio* é um exemplo raro, mas importante, que mostra outra possibilidade. No encontro com a fêmea, o macho faz “quá-quá” como um não humano, mas, depois disso, ele usa os sinais da Libras surdo e igual. A locação e o movimento dos sinais estão certos, mas a configuração de mão não é de Libras natural, nem um classificador de asas na incorporação. O sinal é feito com o classificador que mostra a cabeça e o tronco do bicho. Isso não faz nenhum sentido linguístico, mas aceitamos a sua ocorrência no poema porque a manutenção do classificador mostra a identidade do pássaro e a artista incorporou o corpo e a expressão facial dele – tudo, além da mão.

⁴⁶. No final da história da *Bolinha de pingue-pongue*, a bolinha pede ajuda com um sinal humano da Libras, apesar de não ter mãos. Isso não incomoda o público, que entende bem que é apenas um sinal. É nesse momento de comunicar em Libras que a bola é resgatada.



17.6. RESUMO

Nesse capítulo, exploramos o conceito de antropomorfismo. Entendemos que a ideia de se atribuir emoções, comportamentos e formas humanas aos não humanos é comum na literatura em Libras. As línguas faladas podem falar sobre o conceito, e as imagens e os desenhos podem mostrar os antropomorfismos. Mas vimos que os artistas criativos de Libras podem usar a língua e as técnicas gestuais para mostrar o antropomorfismo, de tipo basicamente descritivo, pré-linguístico ou linguístico. No nível linguístico, especialmente, a possibilidade de se mapear a forma do corpo humano que sinaliza a forma dos não humanos permite a alguns animais e objetos comunicar em Libras do jeito do seu corpo. Mas, se não há a opção física para permitir ao não humano sinalizar do seu jeito, ele deve comunicar totalmente de forma humana. Tudo isso gera um grande encanto no espectador.



17.7. Atividade

Vamos assistir à *A Rainha das Abelhas*, de Mariá de Rezende Araújo, em Libras, *Príncipe Procurando Amor*, de Richard Carter, em BSL e *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt, obras que envolvem personagens não humanos.

- Liste os personagens não humanos que aparecem.
- Como o narrador representa esses personagens?
- Tente categorizá-los nos níveis: descritivo, pré-linguístico e linguístico. Lembre-se que eles podem não se encaixar perfeitamente nessas categorias.
- Você acha que esses personagens são surdos? Explique por quê.



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

18. REPETIÇÃO, RITMO E RIMA

Neste capítulo, focaremos nos elementos que são repetidos na literatura em Libras e nos efeitos literários dessa repetição, a exemplo do ritmo e da rima.

Um dos principais efeitos da repetição na literatura em Libras é o de destacar a linguagem, colocá-la no primeiro plano. No uso da língua cotidiana, normalmente seguimos as regras do próprio idioma e, assim, a forma da língua tem pouca coisa de inesperado. Por isso, não percebemos a linguagem que usamos para comunicar e focamos principalmente na mensagem comunicada. A língua pode se tornar “notável” ou se destacar quando quebramos suas regras. Isso chama atenção a ela. Desse modo, na literatura em Libras podemos criar um significado adicional usando poucas palavras.

A ruptura de regras pode acontecer de duas formas (LEECH 1969). Primeiramente, quando fazemos alguma coisa que a língua normalmente não faz, e a isso chamamos de “irregularidade notável”. Podemos quebrar as regras do léxico na criação de palavras ou sinais que ninguém jamais viu antes, ou podemos mexer com as normas semânticas e usar sinais já existentes, mas com novos sentidos metafóricos. A irregularidade notável em Libras acontece cada vez que um artista literário cria um sinal agradável com classificadores ou pela incorporação (ver capítulo 04), ou, também, quando brinca com a estrutura dos sinais (como veremos no capítulo 19 sobre o humor em Libras) (QUADROS e SUTTON-SPENCE, 2006).

Outra forma de colocar a língua no primeiro plano é usando um elemento já existente nela, que tenha frequência incomum, para realçar ou destacar a linguagem utilizada no poema. Dessa forma, temos a “regularidade notável”. O uso da repetição para criar uma frequência incomum é o nosso foco neste capítulo.



Vamos falar dos seguintes vídeos na nossa exploração do assunto:

- *Amar é Também Silenciar*, de Rafael Lopes dos Santos (Lelo).
- *Árvore*, de André Luiz Conceição.
- *As Brasileiras*, de Anna Luiza Maciel e Klícia Campos.
- *Ave 1 x 0 Minhoca*, de Marcos Marquioto.



Amar é Também Silenciar



Árvore

- *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira.
- *Cinco Sentidos*, de Nelson Pimenta.
- *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado.
- *Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega.
- *Lei de Libras*, de Sara Theisen Amorim e Anna Luiza Maciel.
- *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos.
- *O Modelo do Professor Surdo*, de Wilson Santos Silva.
- *Peixe*, de Renato Nunes.
- *Saci*, de Fernanda Machado.
- *Tinder*, de Anna Luiza Maciel.
- *Tree*, de Paul Scott.
- *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado.



As Brasileiras



Ave 1 x 0 Minhoca



A Pedra Rolante



Cinco Sentidos



Como Veio Alimentação



Jaguadarte



Lei de Libras



Meu Ser é Nordestino



O Modelo do Professor Surdo



Peixe

18.1. EFEITOS DA REPETIÇÃO

A repetição cria padrões que se destacam como incomuns. Acima de tudo, em muitos poemas, ela cria um efeito estético, fazendo-os parecerem elegantes ou divertidos. Admiramos a habilidade do poeta de manter rigorosamente os padrões repetitivos. Normalmente, no entanto, repetir um elemento por muito tempo pode gerar cansaço no público espectador, então a repetição é usada cuidadosamente com a intenção de se criar outros efeitos. Podemos destacar as relações inusitadas entre palavras e ideias, criando um significado que vai além no poema.

A repetição pode acarretar tensão antes de uma resolução. Por exemplo, no poema *Ave 1 x 0 Minhoca*, de Marcos Marquoto, a reprodução dos sinais que mostram os movimentos da ave e da minhoca durante a caça aumenta a tensão entre elas, até que a ave pega a minhoca.

É a repetição que cria a simetria na literatura em Libras, como estudamos no capítulo 15. Sem ela, não temos simetria fora de uma mão, porque a simetria faz parte de padrões e precisa de mais do que uma unidade para criá-los.

Repetir sinais ou parâmetros de sinais também contribui à criação de imagens visuais fortes e agradáveis. Ver os novos sinais estéticos ou outros elementos irregulares múltiplas vezes em um poema serve para destacar a criatividade. Por exemplo, no poema *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado, o sinal que descreve o Pão de Açúcar com o teleférico é enfatizado ao ser repetido pela segunda vez.

18.2. ELEMENTOS REPETIDOS

Veremos muita repetição em um poema (também em muitas narrativas, mas principalmente nos poemas), e esse recurso pode gerar ritmo. Essas repetições podem acontecer em todos os níveis: no início da frase, no final dela ou, simplesmente, “às vezes”, ou seja, de forma quase aleatória.

18.2.1. A repetição de um sinal

No nível do léxico, o artista pode repetir um sinal. Por exemplo, no poema *Tree*, de Paul Scott, e nos poemas-homenagem a este como *Árvore*, de André Luiz Conceição e *Saci*, de Fernanda Machado, vemos repetido o sinal com movimento circular SOL-NAS-CE-E-SE-PÕE. Cada vez que vemos esse sinal, sabemos que o tempo passa antes de um novo evento na vida da árvore, e isso dá um ritmo confortável ao poema. O mesmo sinal aparece no poema *Amar é Também Silenciar*, de Rafael Lopes dos Santos (Lelo), para dividi-lo em seções sobre os diferentes amores.



Saci



Tinder



Tree



Voo Sobre Rio

18.2.2. A repetição de uma frase

No nível da frase, veremos repetição numa sequência de sinais. No poema *Cinco Sentidos*, contado em Libras por Nelson Pimenta, o personagem pergunta a cada sentido (tato, paladar e olfato) “Você, quem é?”, e o sentido responde “Quem sou? Olhe para mim. Vamos juntos”; depois cada um começa a descrever quem é, antes de falar “Você me conhece agora”. Essa repetição tripla promove um sentimento de prazer em se ver um padrão conhecido, mas também cria um momento inesperado quando o quarto sentido não dá a mesma resposta que os demais.

A obra *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira, mostra muita repetição, inclusive a da sequência dos sinais classificadores dos personagens caçando a pedra. Vemos a mesma repetição dos personagens já introduzidos e depois o mais recente. Por exemplo, primeiro vemos a pedra passando, depois a pedra e o cavalo; na terceira vez vemos a pedra, o cavalo e a mulher; na quarta vez, vemos a pedra, o cavalo, a mulher, o idoso e o pássaro; depois observamos a pedra, o cavalo, a mulher, o idoso, o pássaro e o gordo; e finalmente a pedra, o cavalo, a mulher, o idoso, o pássaro, o gordo e os surdos. Com os participantes na fila da caça, cada sinal se repete com o mesmo movimento em diversas direções. Assim como no poema *Cinco Sentidos*, a repetição produz uma sensação prazerosa ao ver o padrão crescente e, também, provoca admiração diante das habilidades do poeta em fazer tantas repetições sem cometer um erro.

18.2.3. Repetição gramatical de tipos de sinais

Já sabemos que a Libras tem diferentes tipos de sinais, como de vocabulário, classificadores de diversas perspectivas e de incor-

poração. O poeta pode criar um padrão de repetição ao repetir os tipos de sinais desejados.

Na narrativa poética *A Pedra Rolante*, Sandro Pereira apresenta uma sequência de sinais manualmente e depois os mesmos movimentos não manualmente. Sem ver a primeira sequência, o público não vai entender o encadeamento não manual, mas as duas juntas criam um efeito muito agradável e permitem que o público use a imaginação para criar a imagem visual usando as sugestões dos olhos e a memória dos sinais já apresentados.

O poeta também pode repetir o mesmo evento a partir de perspectivas diferentes. Por exemplo, em *Tinder*, de Anna Luiza Maciel, cada ação da mulher mexendo no celular é repetida da perspectiva do celular.

Podemos criar um padrão repetido de sequências escolhidas dos sinais de vocabulário, de classificadores e de incorporação. O poeta escolhe o encadeamento, por exemplo “sinal – incorporação – classificador”, “sinal – incorporação”, “sinal – classificador”, ou “incorporação – classificador”. No poema *A Pedra Rolante*, Sandro Pereira incorpora cada novo personagem que entra na caça e depois mostra o classificador correspondente a cada um deles.

Dentro dos classificadores, temos a opção de escolhê-los segundo perspectivas diferentes. Por exemplo, no poema *Ave 1 x 0 Minhoca*, de Marcos Marquioto, cada apresentação da ave e da minhoca tem um classificador que mostra os dois animais cada vez mais próximos.

Essas repetições, já descritas, de sinais individuais, de uma estrutura sintática gramatical ou até mesmo de um discurso, podem simplesmente provocar uma emoção de prazer no público, mas, também, criar a própria estrutura do poema, delineando unidades parecidas com estrofes ou com o conceito de verso nas línguas escritas (lembrando que os poemas sinalizados em Libras não têm versos da mesma forma que os poemas escritos em português porque não são escritos).

18.2.4. A repetição dos elementos internos aos sinais

A poeta surda Dorothy Miles, nos anos 70, começou a criar poemas em ASL com diferentes sinais de mesma configuração de mãos. Ela descreveu essa repetição como sendo parecida com a rima nas línguas orais. Vemos a repetição dos parâmetros dos sinais hoje em Libras especialmente nos poemas mais líricos. Em *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos, a mesma configuração de mão ocorre nos sinais AVE-VOANDO, RIO-DESCENDO-DAS-MONTANHAS e RIO. Uma outra configuração de mão acontece nos sinais TERRA-SECA, ÁRVORE-TORTA e SOL-FORTE. No haicai *Peixe*, de Renato Nunes,

todos os sinais usam a mesma configuração de mão. Podemos até manter esse parâmetro para criar um sinal “errado” para sustentar o padrão. Em *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado, o pássaro macho sinaliza que a fêmea é surda como ele. Os sinais SURDO e IGUAL têm movimento e locação natural, mas a configuração de mão dos dois é “errada” por ser a mesma dos outros sinais naquele trecho que usa o classificador do pássaro com bico.

Embora Dorothy Miles sugira que a repetição de um parâmetro estrutural dos sinais possa criar um efeito parecido com a rima, tal repetição também é semelhante à aliteração nos poemas escritos e orais. Na rima, a parte final de diversas palavras tem as mesmas letras ou os mesmos sons. Em português, as palavras “patas” e “latas” ou “pura” e “dura” criam o efeito de rima porque a porção final das palavras é igual. Na aliteração, a primeira parte de palavras diferentes é igual. Vemos exemplos de rima e aliteração no poema *Violões que choram* (do poeta simbolista João Cruz e Sousa, 1897).

VIOLÕES QUE CHORAM

(do poeta simbolista João Cruz e Sousa, 1897).

**Vozes veladas. Veludasas vozes.
Volúpias dos violões, vozes veladas
Vagam nos velhos vórtices, velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.**

Há rima em “vozes” e “velozes” e no par “veladas” e “vulcanizadas”; e vemos aliteração em todas as palavras que começam com a letra “V”.

Em Libras, o uso de sinais com a mesma configuração de mão, locação ou direção de movimento pode gerar um efeito parecido, mas não igual à rima ou à aliteração. Esses efeitos, em português, são criados dentro da estrutura temporal de uma palavra, mas em Libras, os parâmetros existem simultaneamente. Dificilmente podemos dizer que a configuração de mão vem antes ou depois do movimento num sinal, porque a mão que se move já deve ter uma configuração.

A rima normalmente acontece no final do verso nos poemas em português, mas em Libras não ocorre assim. A repetição pode gerar um tipo de “estrofe” em que uma seção do poema usa vários sinais do mesmo parâmetro e a seção seguinte usa outros sinais de outro parâmetro, mas, principalmente, ser um recurso estético para se criar efeitos estéticos, simbólicos e metafóricos.

18.3. RITMO

Ritmo é o efeito que percebemos quando os padrões de repetição são organizados no espaço ou no tempo. 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).

Cada uma das repetições descritas pode gerar um ritmo, mas o tempo, a qualidade e a duração dos movimentos dos sinais contribuem muito à sensação de ritmo (KLAMT, MACHADO e QUADROS, 2014).

18.3.1. Repetição do tempo

A duração, a velocidade, o tipo de movimento de um sinal e a duração das pausas criam um ritmo nos poemas. O poeta surdo Clayton Valli (1993) afirmou que o ritmo da poesia sinalizada se encontra nas mudanças que ocorrem dentro dos sinais ou na transição de um sinal para o próximo (nos “movimentos”) e em períodos sem mudança (nas “pausas”). Usando seus próprios poemas em sua pesquisa, ele categorizou as maneiras pelas quais podemos criar o ritmo de poesia em ASL. Podemos usar os mesmos critérios para Libras.

Ele destacou quatro categorias de movimentos e pausas que poetas manipulam para criar um ritmo poético:

1. Ênfase na suspensão (pausa longa, pausa sutil, pausa brusca)
2. Ênfase no movimento (longo, curto, alternado, repetido)
3. Tamanho do movimento (movimento de trajetória ampliada, movimento reduzido, movimento de trajetória reduzida, movimento acelerado)
4. Duração do movimento (regular, lento ou rápido)

No poema *Lei de Libras*, de Sara Theisen Amorim e Anna Luiza Maciel, o ritmo forte é criado parcialmente pela duração dos movimentos dos sinais e pelas pausas. A velocidade mais rápida e a ênfase no movimento criam uma energia nos sinais que gera uma impressão de leveza e de alegria. Os sinais em *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos, por outro lado, têm uma redução da velocidade, são mais lentos, os movimentos mais longos com pausas destacadas, até que a protagonista rejeita a opressão e o sofrimento. A partir desse ponto, os movimentos são mais curtos e reduzidos, o início e o término dos sinais são mais acentuados, dando a ideia de mais energia e firmeza.

Já que vimos algumas possibilidades para repetição de elementos e os seus efeitos, passamos agora para o número de repetições e os padrões criados.

18.4. PADRÕES DE REPETIÇÃO

Podemos apresentar elementos poéticos várias vezes.

18.4.1. Duas vezes

Na literatura em Libras, é mais comum apresentar os elementos duas vezes. Como vimos no capítulo 15, isso cria uma sensação de equilíbrio muito satisfatória para o público. Como o corpo humano tem dois braços e duas mãos, duas pernas e dois pés, temos uma estabilidade que não temos com apenas um desses membros. Consequentemente, também vimos que o fato de se falar de duas coisas cria um contraste entre elas. Como temos duas mãos e o espaço de sinalização é facilmente dividido nos lados esquerdo e direito, fica fácil recorrer à quantidade de “dois” para os referentes.

No poema *Meu Ser é Nordestino*, de Klícia Campos, vemos dois rios descendo de duas vertentes, cada rio sinalizado por uma mão no lado esquerdo e outra no direito. Vemos a vasta área da terra seca sinalizada por duas mãos. Vemos as bandoleiras carregadas de balas nos dois lados do corpo, cada uma sinalizada por uma mão.

Para falar de duas pessoas, temos a possibilidade do contraste, que cria cooperação ou conflito entre elas. No poema *O Modelo do Professor Surdo*, de Wilson Santos Silva, vemos o padrão de uma repetição, apresentado “duas vezes”, para dar a ideia de cooperação. No primeiro contraste, temos o professor que sabe Libras e os alunos que não sabem, que dão o contraste. No segundo, temos dois alunos. Em seguida, há a repetição de uma pessoa em duas épocas: o professor como adulto que sabe Libras e o professor na sua infância quando ele também não sabia a língua. Finalmente, temos o atual professor e o seu próprio professor. Essas comparações de dois tipos de personagens criam muito interesse pelo poema. Os mesmos sinais são repetidos; por exemplo, vemos primeiramente os alunos surdos fazendo gestos sem entender a vida, e depois os mesmos sinais do professor fazendo gestos quando ele era aluno, igual aos alunos dele. Vemos os sinais que o professor antigo ensinou ao atual professor e como ele aprendeu e, na repetição no poema, vemos o atual professor sinalizando da mesma maneira aos seus alunos. Essa repetição de sinais dá ênfase à ideia da continuidade entre as gerações. O adulto surdo ensina Libras à criança surda.

Em *Jaguardarte*, de Aulio Nóbrega, vemos a possibilidade do conflito entre os personagens do herói e do monstro. No poema de Wilson Santos Silva descrito anteriormente, os sinais são repetidos quase que igualmente para os personagens para mostrar cooperação e similaridade entre eles. Em *Jaguardarte*, a nobreza e a coragem do herói sempre contrastam com o monstro terrível e feio. Com essa contraposição na repetição dos mesmos sinais a partir de duas perspectivas, podemos ver o ataque do monstro e como o herói se defende dele.

No poema *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado, também temos um contraste entre o lado direito e o lado esquerdo, entre a riqueza e a pobreza, entre a vida urbana e a vida rural. A repetição não é do sinal, mas sim da seleção do dedo que cria o sinal feito nos dois lados. A poeta usa o dedo indicador em dois espaços contrastantes para falar de duas pessoas - a pobre que trabalha no campo e a rica urbana que come as frutas desse trabalho. Em seguida, ela usa o indicador e o dedo médio para a pessoa pobre e os mesmos dedos para falar da rica. Embora os dedos para o trabalhador pobre estejam sempre curvados e para o rico urbano estejam retos, essa apresentação do mesmo número de dedos duas vezes cria um efeito estético e faz uma ligação forte entre as duas vidas diferentes.

18.4.2. Três vezes e três mais um

A apresentação de três sinais, ou de um sinal três vezes, também é comum. Apesar de o corpo humano não ter três mãos, temos três principais articuladores em Libras: as duas mãos e o corpo central com a cabeça e o tronco do sinalizante. O espaço também é facilmente dividido em três partes - o lado esquerdo do corpo, o eixo central que é o corpo e o lado direito. Leva um pouco mais de tempo apresentar um sinal três vezes do que por duas vezes e, talvez, seja uma razão pela qual os poetas articulam menos um sinal três vezes. No entanto, é comum se apresentar três eventos, ou dividir o poema em três partes. Isso está relacionado à divisão da estrutura narrativa que consideramos no capítulo 11, com introdução, complicação e fechamento.

No poema *Lei de Libras*, de Sara Theisen Amorim e Anna Luiza Maciel, vemos estruturas caracterizadas pelo número três. Há três partes no dueto. Na primeira, as duas poetas apresentam os mesmos sinais simultaneamente; na segunda, elas mostram as ideias em turnos diferentes e fazem isso três vezes; na terceira, elas voltam a sinalizar simultaneamente. Na primeira parte, elas apresentam o mesmo sinal três vezes. Simultaneamente, cada poeta sinaliza LIBRAS duas vezes - primeiro do lado de fora e depois do lado de dentro, e, na terceira articulação, elas criam o sinal juntas usando a mão ativa de uma e a mão passiva de outra. Elas fazem isso também com o sinal LEI. O efeito estético é forte, e cria um ritmo de 1, 2, 3.

O poema *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado, não tem o ritmo interno de apresentação de sinais três vezes, mas é dividido em três partes: a viagem de chegada da ave, o encontro com a outra ave e a viagem de volta. *Ave 1 x 0 Minhoca*, de Marcos Marquiotto, tem um ritmo de 1, 2, que mostra o movimento da minhoca e o mesmo movimento da ave, mas é construído para apresentar três perspectivas dos dois bichos: mais distante, mais ou menos distante e mais perto - desde o momento em que a minhoca percebe a ave e tenta fugir, até que a ave a pega.

18.4.3. Quatro

É menos comum ver sinais apresentados quatro vezes ou em quatro lugares específicos dentro do espaço de sinalização, porque isso leva mais tempo, mas é possível de acontecer. O poema *As Brasileiras*, de Anna Luiza Maciel e Klícia Campos, apresenta os sinais quatro vezes para criar um ritmo em que as duas mulheres comparam as suas vidas. O sinal classificador que mostra as pessoas no Nordeste é apresentado quatro vezes, as quatro casas simples são colocadas nos dois lados da estrada; em comparação, quatro grandes prédios são apresentados em São Paulo. Porém, dividir um poema em quatro partes é mais comum. Nas quatro partes desse poema, apresentadas em quatro locais, vemos que ele começa com a introdução, que é o encontro das duas mulheres, depois, a parte central do poema, segue com a descrição das duas paisagens, dos modos de transporte diferentes, dos dois climas diferentes que deixam uma com sede; e finaliza quando uma joga a água para a outra pegar.

18.4.4. Muitas repetições

Até agora, o único conto poético bem conhecido em Libras com um número alto de repetições é *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira (traduzida e adaptada da história “*Ball Story*”, do poeta surdo Ben Bahan, em ASL). Além da pedra mágica que sai para passear na rua, sete personagens saem para caçar (o cientista montado num cavalo, o cachorro, a menina patinando, o idoso, o pássaro, a pessoa gorda e os surdos), e eles passam por sete lugares. A repetição é muito divertida, serve para criar uma sensação prazerosa e gera uma expectativa no público com a previsão da próxima repetição. Ao se introduzir cada novo personagem, também ocorre a repetição do uso de classificadores e a incorporação. A repetição de elementos não manuais é especialmente divertida nessa história. Podemos dizer que o objetivo dela é mostrar essas repetições, porque há tantas delas que resta pouco tempo para se contar mais sobre a história além da caça.



18.5. RESUMO

Nesse capítulo, investigamos um elemento muito comum da literatura em Libras, a repetição. Isso talvez seja fundamental para alguns tipos de poemas em língua de sinais. Vimos que a repetição, e suas formas, sendo de diversos tipos e níveis nas histórias e nos poemas, faz parte da criação de um ritmo visual. Esse ritmo é divertido e estético, mas também cria sentidos que vão além do conteúdo dos sinais. Mostramos, também, exemplos com diferentes números de repetições influenciados pela forma do corpo humano, articulando a literatura ao tempo necessário para realizá-las.



18.6. Atividade

Escolha um poema que tenha muitas repetições (nem todos têm, mas para algumas definições de poesia deve haver alguma forma de repetição) e:

- a)** Identifique exemplos de repetição de elementos internos aos sinais (configuração de mão, locação, movimento, elementos não manuais);
- b)** Identifique exemplos de repetição do sinal;
- c)** Identifique exemplos de ritmo.

Esses elementos fazem parte da poesia? Que efeito eles geram?



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

19. O HUMOR EM LIBRAS



19.1. OBJETIVO

Em um capítulo anterior, tratamos do conteúdo do humor. Neste capítulo, no contexto de linguagem estética, falaremos do humor em Libras cujo impacto ocorre primeiramente em função da forma da linguagem. Isto é, se o humor for expresso de qualquer outra forma, ele se perde. Vamos focar especificamente em três áreas que geram risos em Libras: a imitação de pessoas, de animais e de objetos; os jogos com a estrutura interna dos sinais; e o humor bilíngue, que mescla português e Libras (KLIMA; BELLUGI, 1979; MORGADO, 2011; BOLDO, SUTTON-SPENCE, 2020).

O humor se encontra em todos os gêneros de literatura em Libras (poesia, histórias e teatro). Entender os seus embasamentos na língua de sinais ajuda-nos a compreender esse elemento fundamental da literatura. No humor visual, a Libras e os gestos se encontram e trabalham em conjunto. Os elementos da Libras, tais como classificadores e incorporação com expressão facial e outros não manuais exagerados criam o humor. Muitas vezes, este é baseado na presença de “espírito” ou na originalidade da representação e da incorporação.



Para explorar o humor em Libras, vamos usar as seguintes produções:

- *Árvore*, de André Luiz Conceição.
- *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira.
- *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala.
- *Cinco Sentidos*, de Nelson Pimenta.
- *Eu x Rato*, de Rodrigo Custódio da Silva.
- *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos.
- *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt.
- *Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega.
- *Um Morcego Surdo no Busão*, de Marina Teles.
- *Passeio no Rio de Janeiro*, de Leonardo Adonis de Almeida e Marcelo William da Silva.
- *Saci*, de Fernanda Machado.



Árvore



A Pedra Rolante



Bolinha de Ping-pong



Cinco Sentidos

- *Tinder*, de Anna Luiza Maciel.
- *Tree*, de Paul Scott.
- *A Vaca Surda de Salto Alto*, de Marina Teles.
- *Voo Sobre Rio*, de Fernanda Machado.

*Eu x Rato**Galinha Fantasma*

19.2. TIPOS DE HUMOR EM LIBRAS

Morgado (2011) descreveu cinco formas de humor em LGP, a língua de sinais de Portugal:

1. imitações de filmes, de pessoas, de animais e de objetos apresentados por expressões faciais e corporais;
2. jogos de linguagem, geralmente contos curtos que brincam com formas de mão, especialmente o alfabeto manual ou números;
3. jogos com movimento;
4. jogos de linguagem sobre tópicos tabus; e
5. piadas, desenhos animados e anedotas humorísticas.

*Golf Ball**Jaguadarte**Um Morcego no Busão*

No capítulo 07, vimos as narrativas de ABC e, no capítulo 12, falamos das piadas e anedotas humorísticas. Aqui, vamos pensar sobre as imitações e os jogos de linguagem que brincam com os parâmetros dos sinais.

No humor das línguas faladas não é muito comum se criar palavras (embora esse tipo humorístico exista) mas, nas línguas de sinais, a habilidade de inventar sinais visuais apropriados é altamente valorizada. Entre os jogos de Libras com os parâmetros fundamentais dos sinais (configuração de mão, locação, movimento, orientação da mão e elementos não manuais), os mais importantes para o humor são os de configuração de mão e os de elementos não manuais. Ainda precisamos de muito mais pesquisas sobre o humor em Libras, mas já há investigações em outras línguas de sinais que podem contribuir com os estudos do humor na língua brasileira de sinais.

*Passeio no Rio de Janeiro**Saci**Tinder*

19.3. IMITAÇÕES

Morgado (2011, p.165) descreve a primeira categoria de humor como “imitações de filmes, pessoas, animais e objetos apresentados através de expressões corporais e faciais”. A imitação e a incorporação são fundamentais ao humor em Libras. O humorista britânico Hal Draper falou sobre as imitações quando afirmou:

Eu acho que o fundamental é combinar os sinais com a expressão facial, o movimento do corpo e a maneira em que as pessoas surdas podem se transformar em uma coisa. No humor dos ouvintes, eu acho que a ênfase é baseada nas palavras em inglês, mas para os surdos está relacionada à incorporação, expressão facial e coisas desse tipo. (comunicação pessoal, 2005, tradução nossa).

*Tree**A Vaca Surda de Salto Alto**Voo Sobre Rio*

Falando de humor e de risos em geral, o filósofo francês Henri Bergson afirmou:

Suponhamos agora ideias expressas no estilo que lhes convém e encaixadas assim no seu ambiente natural. Se imaginamos um dispositivo que lhes permite serem transpostas a um novo ambiente, conservando as relações que mantêm entre si, ou, em outras palavras, se as levamos a se exprimir em estilo inteiramente diferente e transpostas em tonalidade diferente, será então a linguagem que estará produzindo a comédia, ela é que será cômica (BERGSON, 1924, tradução da edição de 1983, p. 59).

Por isso Bergson criou uma regra geral: “Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma ideia para outra tonalidade” (grifos no original, BERGSON, 1924, tradução da edição de 1983, p. 59).

Isso é o que acontece nas incorporações humorísticas dos artistas e humoristas surdos em Libras. O humorista escolhe uma perspectiva nova e inesperada de uma coisa familiar e bem conhecida para gerar a risada por apresentá-la dentro do novo contexto do seu corpo. Como vimos no capítulo 17, na discussão sobre antropomorfismo, Bergson observa que as coisas não humanas não geram risadas em si, mas rimos se detectarmos algum elemento humano no não humano. Quando o artista apresenta características não humanas em Libras por meio de suas próprias características humanas, a atitude ou a ação humana se torna cômica. Lembremos da bola de golfe incorporada por Stefan Goldschmidt, que é engraçada por expressar emoções humanas. Bergson declara outra regra: “RIMO-NOS SEMPRE QUE UMA PESSOA NOS DÊ A IMPRESSÃO DE SER UMA COISA”. (grifos no original. BERGSON, 1924, tradução da edição de 1983, p. 30).

É por isso que o antropomorfismo gera tanta risada em Libras.

19.4. CRIATIVIDADE CONCEITUAL

Antes de mais nada, no humor em Libras a pessoa precisa decidir qual aspecto de uma imagem visual apresentar e alterar. Um exemplo seria escolher uma perspectiva diferente de uma imagem com a qual todos já estão acostumados e criar um desvio dessa normalidade. Começa-se com questões que nunca pensamos em perguntar: o que aquele homem tem dentro da sua pasta que não é papel? Se eu tivesse apenas 10cm de altura, como seria a minha vida? Se aquele animal pudesse sinalizar, como faria? Se um queijo fosse surdo, como se comportaria?

No poema *Cinco Sentidos*, traduzido para Libras por Nelson Pimenta, vemos a resposta à pergunta “Se os sentidos fossem humanos, como eles seriam?”. No poema *Tree*, de Paul Scott, e nas versões *Saci*, de Fernanda Machado, e *Árvore*, de André Luiz Conceição, perguntamos “Se a árvore fosse humana, como seria?”. A pergunta em *Um Morcego Surdo no Busão*, de Marina Teles, é “Se um morcego pegasse um ônibus, o que aconteceria?”

Chamamos essa imaginação de “espírito”. Para falar do assunto inesperado, o sinalizante seleciona construções de classificadores inesperadas (mas ainda assim lógicas) para representá-lo. Ele irá trabalhar com a expressão facial, frequentemente exagerada, e deve criá-la para objetos ou animais que normalmente não têm expressões faciais. O sinalizante permite ao público achar graça da “lógica do absurdo” em que existe um mundo no qual a maioria das coisas é como no nosso mundo, mas uma coisa é diferente. Isso significa dizer que o público aceita algumas mudanças de realidade e outras não. Aceita que um relógio possa sinalizar, dentro do contexto do humor, mas não que o relógio tenha quatro ponteiros. Uma tartaruga pode conversar em Libras, mas ainda é lenta e pesada e não pode pular e correr como uma lebre. Lembramos que Bergson explica que a transferência gera risos quando levamos uma coisa para um novo contexto e repetimos o evento original nele. O equilíbrio entre manter os elementos principais e mudar apenas o que for necessário no novo contexto para gerar o riso faz parte do “espírito”.

Por isso vemos o humor na interação entre os pássaros em *Voo Sobre Rio* de Fernanda Machado. Eles se comportam da maneira típica dos pássaros, mas também mostram comportamentos humanos dentro das formas dos bichos. Ver a mão sinalizar que o macho come o grão com o bico, mas ver no mesmo momento a incorporação no rosto humano cria um choque entre o mundo das aves e o mundo dos humanos que é engraçado. Outro “espírito” que gera humor no poema acontece no abraço dos pássaros. Já nos acostumamos à ideia de que cada ave é representada pelo classificador de média-distância com o antebraço e a mão fechada na forma de um bico, mas quando eles se abraçam, os dois classificadores criam a forma de um coração. O prazer em ver a imagem e entender que é feita pelos dois classificadores sempre gera risadas.

19.5. EXPRESSÃO FACIAL E MOVIMENTOS CORPORAIS EXAGERADOS

Vemos frequentemente o uso de exagero no humor em Libras. Quando ele acontece, sugerimos que alguma coisa ou qualidade é mais do que ela na verdade é. Podemos exagerar uma coisa para ela ser grande demais, ou o tamanho pequeno pode ser exagerado para algo parecer ainda menor. Bergson observa que a transposição de um conceito para outro ambiente pode envolver uma mudança de

escala, especialmente de pequena à grande, e isso é o uso do exagero. Quando o exagero for especialmente algum tipo de distorção daquilo que é normal, o resultado frequentemente é cômico.

Falar das pequenas coisas como se fossem grandes é, de modo geral, exagerar. O exagero é cômico quando é prolongado e sobretudo quando é sistemático: de fato, é o caso quando surge como processo de transposição. Faz rir tanto que alguns autores chegaram a definir o cômico pelo exagero (BERGSON, 1983, p. 60).

Geralmente, os sinais humorísticos mostram elementos maiores e são feitos com movimentos ampliados e mais fortes. Sinais maiores criam um efeito cômico do qual o objetivo é exagerar ou caricaturar, expandindo uma distorção para torná-la mais saliente.

Sinais menores também criam humor ao se reduzir um aspecto de algo, depreciar alguma coisa ou diminuir seu poder através do ridículo ou da incongruência. Tudo isso acontece pelo processo de “inversão” descrito por Bergson. O que foi grande agora parece pequeno e, portanto, é bem-humorado. Veremos isso nos sinais de vocabulário, ainda neste capítulo.

Esse exagero é tão comum nas peças cômicas que quase todas elas têm exageros de alguma forma. Destacamos alguns exemplos: nas histórias *Um Morcego Surdo no Busão* e *A Vaca Surda de Salto Alto*, de Marina Teles, a expressão facial é intensificada especialmente para divertir o público infantojuvenil. Na história de Rodrigo Custódio da Silva, *Eu x Rato*, a expressão facial e os movimentos são exagerados para criar mais humor quando o narrador explica que não pode alcançar o pau para matar o rato e quando o bicho pula perto do rosto do personagem depois de ter seu rabo liberado. No poema *Cinco Sentidos*, de Nelson Pimenta, o movimento dos sinais é exagerado e a expressão facial é muito maior do que o normal, ainda mais intensificada pela proximidade da câmera. No poema de perspectiva *Tinder*, de Anna Luiza Maciel, as expressões faciais e os movimentos do corpo são exagerados. Vemos isso também em *Bolinha de Ping-pong*, de Rimar Segala, na descrição exagerada dos dois jogadores e ainda em *A Pedra Rolante*, contada por Sandro Pereira.

O exagero pode ser acompanhado por sinais mais lentos. Eles podem também ser realizados lentamente para que o público tenha tempo de apreciar a sinalização exagerada e engraçada. A sinalização em câmera lenta é também uma fonte de entretenimento. Embora sintamos a dor da *Bolinha de Ping-pong*, rimos ao ver o jogo em câmera lenta, com a expressão não manual e o movimento da cabeça exagerados.

A caricatura é um tipo de exagero que dá ênfase aos aspectos visuais de uma pessoa, muitas vezes com a intenção de zombar. Isso acontece, por exemplo, com o rosto ou outra parte do corpo, ou, ainda, pode ser uma imitação exagerada do jeito que uma pessoa sinaliza, fala ou se move. Pode-se exagerar suas roupas, em acessórios ou qualquer outro elemento visual do seu comportamento. Vemos caricatura em personagens de profissionais familiares às pessoas surdas (tais como médicos, professores, assistentes sociais e pessoas ouvintes em geral), ou de qualquer pessoa ou coisa.

No entanto, devemos lembrar que o exagero em si não é cômico. Por exemplo, nos contos *Jaguardarte*, de Aulio Nóbrega, e em *Galinha Fantasma*, de Bruno Ramos, os movimentos do corpo e a expressão são exagerados, mas com o objetivo de criar uma sensação de medo e não de causar o riso. Para criar um efeito cômico, ele precisa enfatizar a incongruência, ou os elementos de algum tipo de distorção, transposição ou inversão descritos por Bergson.

No exagero, a incorporação e o uso criativo de classificadores são muito importantes. Hal Draper afirmou:

Lembro de um amigo vindo para a Associação de Surdos numa noite em que estava nevando. Ele disse que estava caminhando para a Associação e uma pessoa estava atrás dele e tinha escorregado e caído. Se eu estivesse falando e contando isso a você, você pensaria “OK e daí?”. Mas a maneira como ele explicou com os classificadores, o movimento corporal e a expressão facial de andar feliz e descuidado, conversando e brincando sobre ir à Associação, tomando uma cerveja e vendo o homem andar e escorregar e cair bruscamente, aquilo foi muito impressionante para mim, porque eu pude realmente me colocar no lugar do homem’ [sinalizou literalmente “ter empatia” a fim de expressar “trocar de sentimentos com ele”]. É tão fluido e expressivo!”. (HAL DRAPER, comunicação pessoal, março de 2005, tradução nossa).

Exageramos também os personagens não humanos. Já falamos do antropomorfismo em Libras (no capítulo 17). Vimos que valorizamos as habilidades de mostrar animais e objetos (como avião, árvore ou celular) como se fossem humanos em Libras e, muitas vezes, as características são exageradas. As expressões faciais que apresentam as reações e o comportamento desses objetos não humanos fazem parte do humor em língua de sinais. E a graça de ver o desconhecido se tornar familiar (ou o familiar se tornar desconhecido?) é o que faz ficar engraçado.

19.6. ESTRUTURA INTERNA DO SINAL

Um tipo de humor em Libras brinca com a estrutura do sinal, alterando um parâmetro e mantendo os outros. Esse tipo de humor revitaliza os parâmetros no sinal de maneira original e significativa. “Revitalizar” significa que o parâmetro já tem um significado, que é originalmente icônico, mas que ninguém presta mais atenção a ele (veja no capítulo 04, em que Cuxac e Sallandre, 2008, falam de intenção ilustrativa). Quando uma pessoa está resfriada e espirra, sinalizamos SAÚDE! Esse sinal tem configuração de mão, movimento e locação convencional, motivados historicamente pelo fato de o médico fazer exames com um estetoscópio no peito do paciente. Mas, sinalizar SAÚDE!, mantendo todas as estruturas habituais, porém com a locação no nariz e não no peito, revitaliza o sinal SAÚDE, porque agora a saúde tem seu foco no nariz. Embora o médico não coloque o estetoscópio no nariz, o humor vem do novo lugar com o novo sentido saúde-do-nariz.

19.6.1. Configuração de mão

Existem muitos exemplos de mudança de configuração de mão de um sinal para revitalizar o sentido do parâmetro. Lembramos que o humor muitas vezes é criado pelo exagero do tamanho. Podemos brincar com o número de dedos na configuração de mão para mostrar que quanto mais dedos forem usados para articular o sinal, maior a sua intensidade. Sabemos que os sinais DIFÍCIL e PONTO-DE-INTERROGAÇÃO são feitos com um único dedo, mas, quando são realizados com quatro dedos, mostram que algo é muito difícil ou gera muitos pontos de interrogação, respectivamente (com o significado “esta é uma questão importante e problemática”). O sinal PACIÊNCIA é feito com dois dedos, mas para mostrar muita paciência humoristicamente, utilizamos todos os dedos, o que dobra o tamanho do sinal e assim “dobra” a paciência (Figura 8).

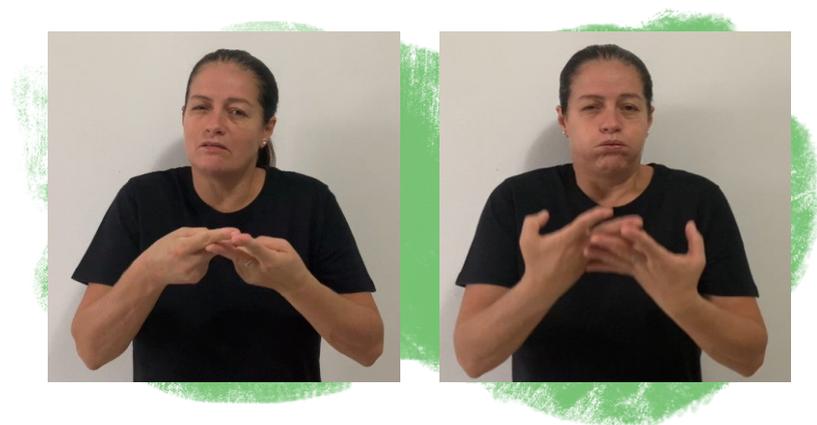


Figura 8: Paciência (citação e exagerado)

Podemos brincar também com a configuração de mão para a redução exagerada de sinais. O sinal APLAUSO em Libras é apre-

sentado ao bater palmas ou acenar com as mãos. Para aplaudir um pouco, o sinalizante pode simplesmente bater os dedos mindinhos ou acenar com eles (Figura 9). Uma pessoa sinalizou puxando dois fios de cabelo da cabeça e tocando-os delicadamente juntos, criando aplausos muito pequenos. Para que isso tenha um efeito máximo, o movimento do sinal também deve ser reduzido e a expressão facial deve mostrar a ideia de redução. O sinal ENTENDER é feito com todos os dedos. Para sinalizar que se entendeu só um pouquinho, pode-se usar o dedo mindinho, mantendo os outros parâmetros.



Figura 9: Aplauso (citação e exagerado)

As diferentes partes da mão podem representar diferentes pontos de articulação. O sinal OCUPADO é feito com dois dedos em “V”, no local da garganta. Para exagerar e dizer que realmente se está ocupado – é impossível interromper – é possível utilizar duas mãos em contato com a garganta. Mas podemos reduzir o sinal humoristicamente também. As pontas dos dedos de um “V” em garras podem contatar o polegar da mesma mão, mostrando que alguém está ocupado, mas a pessoa não sente muito por isso. O polegar representa a garganta para reduzir o tamanho do sinal. A expressão facial que acompanha o sinal também mostra que a pessoa não está muito incomodada (Figura 10).



Figura 10: Ocupado (citação e exagerado)

19.6.2. Locação

Já vimos que a nova locação do sinal SAÚDE pode gerar humor. O sinal ENTENDER feito na barriga pode mostrar que, embora a cabeça não entenda que não possa comer mais, a barriga entende.

A mudança da locação também pode fazer parte das brincadeiras de exagero. Por exemplo, uma aluna diz deve ir para uma sessão de orientação com seu orientador. O sinal ORIENTAÇÃO usa a borda fina da mão aberta com os dedos retos (configuração de mão chamada “B”) na mão passiva. Um amigo brinca com ela e observa que a aluna recebe muita orientação (talvez mais do que seja o normal). Uma maneira não humorística de expressar isso seria aumentar o tamanho e o número dos movimentos da mão ativa. O humorista, no entanto, usa a mesma configuração de mão e movimento, mas usa todo o antebraço como base para fazer um sinal que significa muita-orientação. A aluna responde que, uma vez esclarecida sobre como fazer seu trabalho, precisará de pouca orientação, agora usando apenas o mindinho como articulador de base. Nesse exemplo, o tamanho do articulador e o tamanho do movimento ao longo da mão base criam a brincadeira com os sinais, e a expressão facial exagerada de “muito” ou “um pouco” aumenta o humor (Figura 11).



Figura 11: Orientação (citação e exagerado maior e menor)

19.7. HUMOR BILÍNGUE

Traduções por empréstimo podem fazer parte de jogos linguísticos bilíngues. O objetivo é transpor a palavra em português para o novo contexto, mantendo o significado superficial de partes do vocábulo, mas perdendo o significado certo durante a tradução. O espírito está na criação de uma palavra ridícula e absurda, também no prazer e na satisfação de resolver o enigma. Podemos dividir a palavra “salmão” em duas palavras “sal” e “mão”, mesmo que não façam sentido no vocábulo. A tradução para os sinais SAL e MÃO é absurda no contexto da nova língua, e o público vai rir porque os sinais e as palavras têm uma ambiguidade que não combina com o original. “Já pão” sinalizado como JÁ e PÃO pode significar que a pessoa já fez alguma coisa com pão, mas podemos retraduzir os sinais para criar a palavra “Japão”, que não é o sinal original japonês.

A palavra “absurdo” pode ser sinalizada com as letras “A” e “B” como sinal de SURDO. Podemos criar uma sobreposição das configurações de mão em uma nova locação no sinal “surdo”, com A na orelha e B no queixo.

As brincadeiras até podem entrar na Libras como vocabulário convencional. Viracopos (a cidade no estado de São Paulo) gera um sinal complexo no conceito de tradução, em que o sinalizante literalmente pode virar o sinal COPO.



19.8. RESUMO

A pesquisa sobre o humor em Libras é ainda incipiente, mas o uso dos recursos humorísticos na comunidade surda já é bem estabelecido. Vimos que o humor surge ao se “transpor a expressão natural de uma ideia para outra tonalidade”. A seleção de uma imagem desconhecida de algo já conhecido e familiar é o início de muito humor. Sobre o humor em relação ao antropomorfismo, Bergson afirma que “Rimo-nos sempre que uma pessoa nos dê a impressão de ser uma coisa”. O exagero é uma parte importante do humor; ao selecionarmos uma característica de uma pessoa ou coisa e distorcê-la, invertemos o mundo que conhecemos para que o pequeno vire grande e o grande vire pequeno. Vimos esses princípios básicos nas principais fontes de humor em Libras que destacamos aqui – as imitações, o exagero, os jogos linguísticos e o humor bilíngue.

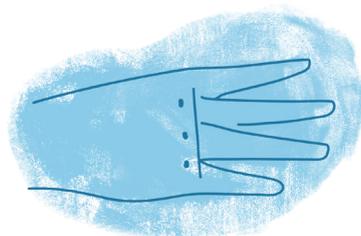


19.9. Atividade

Assista aos vídeos:

- *Passeio no Rio de Janeiro*, de Leonardo Adonis de Almeida e Marcelo William da Silva.
- *A Pedra Rolante*, de Sandro Pereira.
- *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt.
- *A Vaca Surda de Salto Alto*, de Marina Teles.

Nesses vídeos, onde está o humor nos sinais?



PARTE 4

A RELAÇÃO ENTRE A SOCIEDADE E A LITERATURA EM LIBRAS

- 20. CÂNONE E ANTOLOGIAS DE LITERATURA EM LIBRAS**
- 21. AS MULHERES E A LITERATURA EM LIBRAS**
- 22. TRADUÇÃO DE LITERATURA EM LIBRAS**
- 23. TECNOLOGIA E TEXTOS HÍBRIDOS EM LIBRAS**
- 24. LEVANDO A LITERATURA EM LIBRAS PARA O FUTURO**



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

20. CÂNONE E ANTOLOGIAS DE LITERATURA EM LIBRAS



20.1. OBJETIVO

Este capítulo vai analisar os conceitos de cânone e de antologia, respondendo à pergunta: “o que faz parte de uma antologia de literatura em Libras?”. Ao longo deste livro, falamos de literatura surda usando exemplos de poemas e narrativas em Libras. Já descrevemos a forma, a origem e a função da literatura. Neste capítulo, perguntamos o que estudamos, como escolhemos os exemplos e por quê. Como se cria uma coleção de textos em Libras para ser estudada e apreciada e como avaliamos as obras literárias para dizer que são boas? Quem as escolhe?

Nos últimos anos, a literatura em Libras se tornou um tema de estudo de nível universitário, surgindo a necessidade de acesso a alguns exemplos para o ensino. Embora atualmente poucas escolas de surdos ensinem literatura em Libras, as que a ensinam também precisam de recursos. Temos pesquisas acadêmicas e estudos sobre literatura em Libras, incluímos conteúdos de literatura nas escolas e nas instituições de ensino superior, mas devemos perguntar: o que estudamos e por quê?

Podemos dizer que uma antologia de literatura surda em Libras deve incluir histórias ou outras performances que são parte do “cânone sinalizado”, como narrativas originais de autores específicos, adaptações de narrativas tradicionais para se adequarem à realidade dos surdos e traduções de narrativas tradicionais ou de outras narrativas de línguas escritas (MOURÃO, 2011; 2016).

20.2. ANTOLOGIA OU CÂNONE?

Um cânone é um conjunto teórico das produções literárias que os líderes de uma comunidade e os seus membros reconhecem como “principal” ou “melhor”. Os exemplos que representam o cânone de literatura em Libras são aqueles que os surdos apontam como de literatura surda no Brasil, e que são discutidos por pesquisadores e professores de maneira ampla. O cânone não existe fisicamente, de uma forma concreta. É a *ideia* do conjunto de todos os textos e produções literárias. O cânone de literatura em Libras é a base da criação de qualquer antologia de literatura nessa língua. Uma antologia, sim, tem forma concreta.

O cânone de literatura surda no Brasil começou com a criação do curso de Letras Libras na modalidade a distância em 2006, na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Os alunos desse curso (tanto os de 2006 quanto os de 2008) estudaram as disciplinas de *Literatura visual* e *Literatura surda*, com foco específico na literatura infantil. Os textos literários escritos e em sinais estudados fundamentaram as ideias do cânone que continuam até hoje. Os mesmos estudantes passaram a ser nossos professores e intérpretes de Libras, desse modo eles também perpetuam esse cânone em suas aulas e pesquisas. Porém, nenhum cânone é fixo, o crescimento da literatura em Libras permanece. Sendo assim, precisamos entender que ele já ampliou e mudou.

Di Leo (2004, p. 03) define uma antologia como “uma coleção de escritos conectados ou inter-relacionados que se centram em torno de um tópico.” (Tradução nossa). Há antologias de literatura feitas a partir de uma seleção de todos os gêneros ou (por exemplo) apenas de poemas, de narrativas ou de contos. Imaginamos uma seleção de poemas em Libras sobre ser surdo e ser brasileiro ou, ainda, de contos e lendas de surdos de uma região do país. Uma antologia geralmente apresenta textos de vários autores. Um organizador (que não é o autor) seleciona os textos e pode fazer comentários adicionais sobre o que escolheu.

Algumas antologias incluem apenas textos já publicados, mas ainda é cedo para exigir essa condição da literatura em Libras. Entendemos que uma antologia de literatura em Libras pode ser feita com trabalhos novos e/ou antigos. O importante é que os textos sejam selecionados de acordo com os critérios do organizador (SUTTON-SPENCE; MACHADO, 2018).

As antologias tradicionalmente promoveram e divulgaram textos literários que não estavam facilmente disponíveis, mas sabemos que hoje existem muitos poemas e narrativas na internet, que permite o acesso fácil às produções. Apesar disso, antologias de literatura surda ainda são imprescindíveis, pois esta é pouco conhecida no Brasil. Muitas pessoas surdas quase que desconhecem sobre a riqueza do seu próprio patrimônio linguístico e são muito poucos os ouvintes que a conhecem. Uma antologia pode mostrar a diversidade da literatura atual. As antologias são fundamentais especialmente para o ensino, para ajudar pessoas (principalmente os professores) a encontrarem diferentes tipos de literatura em Libras valorizados pela comunidade surda, com orientações sobre como usar os textos para estudo, ensino e apreciação (SUTTON-SPENCE; MACHADO, 2018; WILLIAMS, 2004).

20.3. ANTOLOGIAS DE LITERATURA SURDA E LITERATURA EM LÍNGUAS DE SINAIS

Existem antologias de literatura surda escritas por surdos que apresentam trabalhos selecionados por vários autores. A antologia literária “O som das palavras”, publicada em 2003, mostra o trabalho escrito em português por surdos.

Também existem antologias de poemas escritos por poetas surdos. Essa ainda é uma área a ser desenvolvida no Brasil, embora o livro “Os Meus Sentimentos em Folhas”, de Ronise Oliveira (2005), seja uma coleção de uma pessoa surda publicada no Brasil em português escrito.

As coleções e antologias de poemas em Libras de um único autor também existem para documentar, preservar, promover e tornar acessível o trabalho de poetas surdos. Essas antologias foram produzidas em filmes, fitas de videocassetes, DVDs e agora estão na internet - nas plataformas de vídeos e nas redes sociais - em números crescentes em todo o mundo. Em Libras, o vídeo *Literatura em LSB* (NELSON PIMENTA, 1999) foi o primeiro a ser publicado fisicamente, e isso contribuiu para que ele fizesse parte do cânone da poesia em Libras; mas, hoje, a tecnologia também tem permitido a divulgação de outras obras.

20.3.1. Antologias de literatura em Libras

A tecnologia da internet e as plataformas que armazenam e exibem vídeos on-line permitiram o desenvolvimento de antologias nesse mesmo sistema de vários tamanhos. Aqui no Brasil, existem diversas coleções importantes, tais como *culturaturda.net* e *Librando*, que fornecem links para arte surda e produções culturais em Libras e outras línguas de sinais. As coleções da *TV INES* e *Mãos Aventureiras* disponibilizam traduções para Libras de livros infantis escritos em português, mas que não incluem comentários sobre os textos ou a respeito da seleção deles.

A *antologia online de poesia Libras* (organizada por Fernanda Machado) compreende poemas selecionados de fontes diferentes (como YouTube, DVDs comerciais, festivais e cursos de ensino de poesia em Libras), todos com metadados e notas introdutórias que trazem os perfis dos poetas (nomes, sinais pessoais e outros dados como idade e profissão), o contexto da apresentação do poema (local, data e extensão), a forma e o conteúdo dos poemas e seus públicos-alvo (como crianças, estudantes e membros adultos da comunidade surda).

A *Antologia de Literatura em Libras* do Portal Libras da UFSC contém poesia, contos e narrativas de diversos gêneros (poemas, ficção original de autoria surda, contos infantis, lendas e narrativas pessoais) e foi criada para ser um recurso para professores e alunos



culturaturda.net



Librando



TV INES



Mãos Aventureiras



A antologia online de poesia em Libras



A Antologia de Literatura em Libras

de Libras (como primeira língua - L1- ou como segunda língua -L2), pais de surdos, pesquisadores e membros da comunidade surda. Os critérios para inclusão de obras nessa antologia incluíram a diversidade de gêneros literários e de perfil demográfico dos artistas surdos brasileiros. Além disso, outros critérios importantes delimitados englobaram a estrutura, a clareza dos sinais, o uso de técnicas literárias com incorporação e ritmo e a duração (de 1 até 4 minutos). Acima de tudo, todos os textos deveriam ser inesquecíveis. Cada produção conta com anotações detalhadas sobre o autor e o texto para orientar os seus usuários. Se essa antologia não existisse, o livro que você lê agora também não existiria.

20.4.O PÚBLICO DAS ANTOLOGIAS DE LITERATURA EM LIBRAS

No capítulo 06, vimos a importância do público de literatura em Libras. As antologias sempre têm um público em mente e consideram as demandas dele. Podemos esperar que os membros da comunidade surda sejam considerados o público-alvo de uma antologia de literatura em Libras para que eles possam apreciar as produções da sua cultura. Todo dia, vemos exemplos individuais compartilhados nas redes sociais, porém precisamos de uma coleção que dure, para que os surdos brasileiros possam ter uma coleção de obras para assumirem como “sua”.

As antologias também são feitas para os poetas e contadores de histórias de Libras, que, assim, podem acessar possibilidades de fazer novas criações baseadas em textos dessas coleções. Pesquisadores de literatura em Libras também precisam de uma antologia. Antigamente, nessas pesquisas, eram utilizados textos isolados, ou uma pequena seleção deles, simplesmente por falta de acesso a outros materiais. O tamanho maior das novas antologias de Libras permite melhores análises literárias, linguísticas e culturais. Professores e alunos precisam com urgência de antologias de literatura em Libras. Precisamos utilizá-las na escola para promover o orgulho linguístico e cultural e para criar a próxima geração de poetas de línguas de sinais.

As antologias são importantes, também, para os aprendizes de Libras como segunda língua. Stephen Ryan (1993) argumentou que os iniciantes no aprendizado de ASL aprendem sobre a língua e sua cultura através do estudo da literatura em ASL, mas para isso, eles precisam ter acesso ao material certo. Os poemas publicados atualmente no YouTube, ou em outros sites da rede, podem complementar obras canônicas, mas os professores e alunos precisam de um *corpus* básico de poemas para estudarem, especialmente aqueles referidos em publicações de pesquisa.

As notas introdutórias de uma antologia podem ajudar a todos os usuários que tiveram menos oportunidades de estudar literatura em Libras em profundidade. As informações biográficas sobre o artista, os dados históricos das obras, sua relação com outras ou as sugestões de interpretação, tudo isso ajuda na compreensão da literatura.

20.5. O PAPEL DO ORGANIZADOR

As antologias acadêmicas e de ensino atual das literaturas escritas, como a literatura brasileira da língua portuguesa, geralmente são feitas por pessoas reconhecidas dentro de suas comunidades literárias. Alguns exemplos são a seleção de textos de *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi (lançado em 1970, mas até hoje um livro canônico na área) e a coleção *Os cem melhores poemas/contos/crônicas* da editora Objetiva (lançados na primeira década dos anos 2000 com diferentes organizadores).

Os editores de antologias de ensino frequentemente também são acadêmicos e professores. As antologias de literatura em Libras devem ser criadas por equipes de surdos e ouvintes, professores, poetas, artistas e pesquisadores. No fim das contas, todas as decisões dos editores não passam de preferências pessoais, mas o julgamento editorial sobre o que deve ser incluído em uma antologia de poemas em Libras será influenciado pela experiência de poetas, pesquisadores acadêmicos e membros da comunidade surda. Um organizador que conheça bem a comunidade surda pode selecionar os textos, negociar com os poetas na comunidade, escolher títulos, caso seja necessário, e expor suas observações.

20.5.1. Seleção de conteúdo

Uma antologia é uma *seleção* feita dentre muitos textos. Essa compilação tem várias implicações importantes, porque as antologias não são somente exemplos concretos de cânones abstratos, mas também criam o cânone (DI LEO, 2004). Em Libras, por exemplo, talvez o que esteja numa antologia de um gênero de literatura defina aquele gênero.

Muitos editores e usuários acreditam que o conteúdo deve representar a melhor literatura disponível, contudo os julgamentos sobre o que é “melhor” variam. Um público hoje pode achar que as obras literárias mais antigas pareçam fora de moda, e algumas pessoas hoje podem até sentir que certas obras sequer sejam consideradas literatura em Libras (por exemplo, poemas traduzidos do português).

O editor deve criar uma antologia que represente poetas de diferentes contextos sociais, com uma seleção deliberada. Na escolha de obras para uma antologia de ensino, seria bom tentar mostrar as experiências da mais ampla visão dos surdos quanto possível. Por exemplo, apesar de o nosso foco ser a literatura em Libras, é bom

lembrar que a literatura surda e sinalizada é, muitas vezes, acessível em outras línguas de sinais. Uma antologia de poesia escrita para os leitores brasileiros dificilmente incluiria poemas em alemão ou em inglês, porque os idiomas não são acessíveis a quem não domina essas línguas. Mas uma antologia de ensino em Libras pode incluir exemplos de literatura surda sinalizada internacional, mesmo para uma turma brasileira. Além de falar de Libras, podemos mostrar exemplos de obras de surdos da Alemanha, Suécia, Holanda, Inglaterra e EUA porque, com uma explicação mínima, o público brasileiro pode entender e aprender bastante sobre essa literatura.

Dentro do Brasil, uma antologia deve representar os surdos do país inteiro. Por exemplo, contos e poemas de surdos gaúchos, nordestinos e cariocas mostram a diversidade e a riqueza da experiência do povo surdo do Brasil. Seria bom escolher obras que representem igualmente artistas homens e mulheres. Por diversas razões, os artistas masculinos de Libras (e das línguas de sinais de outros países) são mais presentes nos espaços públicos. É importante, portanto, incluir os trabalhos femininos para promover e incentivar tanto essas artistas quanto os públicos a participarem na criação e divulgação das suas próprias obras.

Apesar de o povo brasileiro e da comunidade surda brasileira pertencerem a um único povo, existem heranças familiares étnicas que fazem parte da sua riqueza multicultural. Sabemos que as tradições indígenas, africanas, japonesas e europeias, por exemplo, são diferentes e é importante que uma antologia de literatura em Libras mostre essa riqueza. Podemos incluir e celebrar a literatura de todas as heranças étnicas dentro da comunidade surda.

A idade dos artistas ou contistas numa antologia de Libras também pode torná-la mais representativa. Os tópicos das obras e os estilos de apresentação serão diferentes dependendo se a pessoa é criança, adolescente, adulta ou idosa. Para representar a diversidade da literatura e promover a inclusão social para um público de todas idades, uma antologia deve incluir exemplos de Libras literária de todas as faixas etárias.

Embora a Libras seja uma língua antiga (sabemos que já era usada nos anos 1860, e com certeza antes disso), o registro literário é muito mais recente e não temos muitos exemplos de gravações de Libras artística antes do final do século XX. Apesar disso, uma antologia pode incluir recursos que mostrem as diferentes formas de poesia e narrativas em diferentes épocas.

20.5.2. Gênero literário

Vimos nos capítulos 07 e 08, que os gêneros de literatura são caracterizados conforme a sua forma, origem, seu conteúdo e o público-alvo. O organizador pode escolher obras de literatura de

um gênero específico (fábulas, narrativas, poemas líricos e teatrais, duetos e performances grupais, haicais e renga, duetos, poemas de homenagem etc.).

Os gêneros literários de Libras numa antologia, apesar de variados, devem ser apresentados por homens, mulheres e por pessoas de diferentes idades e etnias, além de também incluir conteúdo destinado para esses diversos públicos.



20.6. RESUMO

Pesquisas e criação de antologias de literatura em línguas escritas podem ajudar na criação de antologias de Libras. Questões sobre a responsabilidade do editor e a seleção de textos são parecidas, e é importante para todas as antologias identificar o seu público. No entanto, as diferenças sociais, culturais e históricas entre as comunidades surdas e ouvintes, bem como as principais diferenças entre os poemas escritos/impressos e sinalizados/gravados em vídeo, exigem que os editores façam escolhas adicionais e encontrem soluções para problemas específicos. Como a literatura em Libras é pouco conhecida (mesmo dentro da comunidade surda), há poucos guias acadêmicos ou modelos para se tomar como embasamento. É um desafio garantir que todos os usuários concordem a respeito da “qualidade” das obras sobre ela. A distinção aparentemente simples entre coleções impressas e gravadas em vídeo tem implicações em todas as etapas. Embora tenhamos a necessidade de proteger qualquer antologia contra mudanças tecnológicas, a existência do gênero *antologia* cria uma ferramenta fundamental para se preservar, promover e disseminar a literatura para membros da comunidade surda e aprendizes de Libras.



20.7. Atividade

1. Escolha uma antologia de literatura surda escrita ou literatura em Libras e responda:

- Quais são os gêneros literários presentes nessa antologia?
- O que você acha da função da antologia?
- Quem é o público-alvo dessa antologia?
- Quantas obras estão na antologia?

O que você pode falar sobre o perfil dos artistas ou autores? (São homens ou mulheres? Há informações sobre a idade, a região ou outras características?)

2. Crie sua antologia fictícia de literatura em Libras!

Escolha 10 obras para a inclusão e justifique por que você selecionou esses exemplos.

Quais são os gêneros literários que você selecionou?

O que você acha da função da antologia que você criou?

Quem é o público-alvo da sua antologia?



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

21. AS MULHERES E A LITERATURA EM LIBRAS



21.1. OBJETIVO

Neste capítulo, investigaremos a participação das mulheres na literatura em Libras e a sua contribuição à literatura, apesar da desigualdade existente na representação delas em produções ao vivo e gravadas disponibilizadas na internet. A literatura feita por mulheres surdas se encaixa nas categorias de literatura surda, literatura em Libras, literatura feminina e literatura brasileira (SUTTON-SPENCE, 2019).



Veremos exemplos de quatro vídeos:

- *Antônio Silvino o Rei dos Cangaceiros* (Leandro Gomes de Barros), traduzido por Klícia de Araújo Campos.
- *As Brasileiras*, de Klícia Campos e Anna Luiza Maciel.
- *A Economia*, de Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura.
- *Saci*, de Fernanda Machado.



*Antônio Silvino o Rei
dos Cangaceiros*



As Brasileiras



A Economia



Saci

21.2. DESIGUALDADE NA REPRESENTAÇÃO DE MULHERES NA LITERATURA EM LIBRAS

Muitas vezes, não percebemos que as descrições de literatura têm uma tendência sutil de serem dominadas pelos homens. Apesar de as mulheres serem aproximadamente 50% da humanidade, eles aparecem muito mais nas coleções de literatura em línguas de sinais, nas pesquisas sobre essa literatura e nas redes sociais, onde encontramos vídeos das produções literárias. Um levantamento de algumas antologias, coleções e de alguns eventos mostra um pouco da situação atual da área da literatura em Libras, onde vemos uma desigualdade histórica entre os gêneros, mas que parece estar diminuindo atualmente no Brasil.

Sabemos que as mulheres não têm paridade de representação nas artes performáticas. Lauzen (2017) afirma que, em 2014, apenas 12% dos protagonistas nos 100 filmes mais assistidos de Hollywood eram mulheres. Uma pesquisa sobre literatura infantil escrita na língua inglesa (TAYLOR, 2018) apresenta um levantamento de quase 300 livros publicados nos últimos 100 anos e mostra que 25% deles

não tem personagens femininas e apenas 14% as contemplam e, nesses casos, elas falam e têm um papel de líder. Dos outros, 38% tem personagens femininas com falas, mas com papel passivo e 23% tem personagens femininas, mas que não se pronunciam em cena.

Nas línguas de sinais, vemos uma realidade parecida. O documentário *“The Heart of the Hydrogen Jukebox”*, realizado por Nathan Lerner e Feigel (2009) (Nathan Lerner é mulher, Feigel é homem), descreve os pioneiros literários surdos que criaram poesias em ASL entre as décadas de 1940 e 1980. O documentário mostra a importância das pessoas que criaram e desenvolveram o gênero da literatura sinalizada. Nove artistas masculinos são apresentados: Robert Panara, Bernard Bragg, Patrick Graybill, Clayton Valli, Peter Cook, Jim Cohn, Allen Ginsberg, e o duplo *“Flying Words Project”* formado por Peter Cook e Kenny Lerner (homens). Apenas três artistas femininas são apresentadas: Dorothy Miles, Ella Mae Lentz e Debbie Rennie. Há uma proporção de três homens para cada mulher.

O site *Culturasurda.net* é uma das maiores coleções brasileiras on-line de produções em línguas de sinais, com 78 poemas. Destes, 62% são apresentados por homens e 35% por mulheres (mais 4% são apresentados pelos dois gêneros). A pesquisa de doutorado de Janaína Peixoto (2016) apresenta um corpus de poesia em Libras em que 16 dos 70 poemas foram interpretados por mulheres (23%). Na coleção de poemas que formou a base da antologia poética em BSL (língua de sinais britânica)⁴⁷ feita em 2012, cinco homens têm sua própria *playlist* em comparação a três mulheres. Os homens também têm mais exemplos de poesia postados. Dos 100 poemas no canal, 65% foram feitos por homens e 35% por mulheres. Há uma proporção de dois poemas masculinos para cada poema de mulher.

Sutton-Spence e colegas (2017) descreveram o papel de diversos pioneiros de literatura em Libras. No artigo, vemos seis homens (Carlos Goés, Silas Queiroz, Augusto Schallenburger, Nelson Pimenta, Bruno Ramos e Sandro Pereira) e três mulheres (Marlene Prado, Kelly Piedade de Ávila e Fernanda Machado). Há uma proporção de dois homens para cada mulher.

É muito mais comum encontrar artistas surdos masculinos participando como convidados em festivais e eventos “ao vivo”. No “Festival de Folclore Sinalizado: Os craques da Libras”, em 2014, organizado na Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC –, dos seis artistas convidados para darem oficinas e apresentarem um show de poemas, cinco eram homens (na Figura 12, da esquerda para a direita: Richard Carter, Sandro Pereira, Rimar Romano, Nelson Pimenta e Bruno Ramos). Fernanda Machado é a única mulher.



*The Heart of the
Hydrogen Jukebox*



culturasurda.net

⁴⁷ Hoje disponíveis no canal do YouTube “Signmetaphor” <https://www.youtube.com/user/signmetaphor/playlists> - acessado em 19/03/2020



Figura 12: Cartaz do primeiro festival de folclore sinalizado - 2014

Fonte: Martin Haswell, acervo particular.

No segundo Festival Internacional de Folclore Surdo, no ano de 2016 em Florianópolis, as organizadoras se esforçaram muito para atingir uma paridade de participação entre mulheres e homens. Na Figura 13, da esquerda para a direita vemos: Atiyah Asmal (África do Sul), Rosani Suzin (Brasil), Donna Williams (Reino Unido), Susan Njeyiyana (África do Sul), Silas Queiroz (Brasil), Marlene Prado (Brasil), Carlos Alberto Goés (Brasil), Rosana Grasse (Brasil), Carolina Hessel (Brasil), Ella Mae Lentz (EUA), Peter Cook (EUA), Renata Heinzelmann (Brasil) e Johanna Mesch (Suécia), Richard Carter (Reino Unido). Isso mostra que, com um esforço, pudemos atingir uma igualdade conforme esperado.



Figura 13: Cartaz do segundo festival de folclore surdo - 2016.

Fonte: Martin Haswell, acervo particular.

Apesar de ser possível essa paridade, podemos questionar por que as mulheres não têm maior visibilidade na literatura sinalizada. Esse é um assunto que merece mais pesquisas, no entanto, podemos destacar e enaltecer a contribuição das mulheres no Brasil para a literatura em Libras, como artistas, autoras, professoras, pesquisadoras e curadoras.

21.3. MULHERES SURDAS AUTORAS DE TEXTOS ESCRITOS

As mulheres surdas brasileiras sempre estiveram presentes nos textos escritos de literatura surda, e têm ainda uma maior presença nas produções autobiográficas e nas literaturas infantil e juvenil.

A respeito de autobiografias escritas em português, Müller e Karnopp (2015), pesquisaram as narrativas de autoria surda. Das dez obras do levantamento, oito foram escritas por autoras surdas

(restando um autor homem e uma antologia com contribuições de homens e mulheres).

A literatura infantil é frequentemente ligada a autoras, talvez por causa da relação forte entre o cuidado materno e a educação das crianças, tradicionalmente feitos por mulheres. Perry Nodelman (1988, p. 32) afirma que “A literatura infantil é certamente uma atividade das mulheres. A maior parte da escrita e edição de livros infantis é feita por mulheres, a maioria dos bibliotecários infantis são mulheres e a maioria dos estudiosos da literatura infantil são mulheres” (tradução nossa).

Assim, esperamos encontrar nas pesquisas de livros infantis para surdos muitos textos escritos por mulheres e vídeos de narrativas em Libras com contadoras. Lodenir Karnopp (2008) encontrou um equilíbrio nos textos escritos por homens e mulheres juntos (por exemplo, “Cinderela Surda” e “Rapunzel Surda”). “A cigarra surda e as formigas” (OLIVEIRA; BOLDO, 2003) e “Tibi e Joca” (BISOL, 2001), ambos com público-alvo infantil, foram escritos por mulheres.

As pioneiras em tradução literária começaram as traduções de literatura para Libras no final do século XX. Hoje em dia, as traduções infantis mais conhecidas talvez sejam as das Fábulas de Esopo, recontadas por Nelson Pimenta (com Ana Regina Campello) em 1999. Porém, já em 1992, a tradutora surda Marlene Pereira do Prado traduziu uma história infantil com a pesquisadora Clélia Ramos, e as duas lançaram a tradução de “Alice no País das Maravilhas” (RAMOS, 2000). Heloise Gripp traduziu “Chapeuzinho Vermelho” para a coleção INES e, mais recentemente, Carolina Hessel, no site [Mãos Aventureiras](#), conta muitas histórias traduzidas em Libras.

21.4. AS PIONEIRAS DA LITERATURA EM LÍNGUAS DE SINAIS

A história da literatura surda mundial ainda não foi muito pesquisada (embora Mourão, 2016, descreva muito da história da literatura surda brasileira). Porém, os pioneiros da literatura surda contavam com a presença de mulheres como artistas surdas pioneiras. Apesar de, muitas vezes, as publicações literárias de épocas passadas terem sido criadas por homens, existem mulheres surdas que atuaram como precursoras no campo literário. Por exemplo, já falamos do **primeiro poema conhecido em língua de sinais registrado em filme**, *A morte de Minnehaha*. Vale destacar, que foi produzido em 1913 por uma mulher, Mary Williamson Erd, que era professora da escola de surdos Michigan School for the Deaf.

A primeira **pesquisa linguística** sobre poesia de origem surda em língua de sinais (por Klima e Bellugi, 1979) analisou os poemas criados em ASL por uma mulher – Dorothy Miles. Dorothy era poeta, mas também **professora** pioneira da literatura surda. Sabemos que, sem a divulgação das informações sobre os mecanismos de poesia,



Mãos Aventureiras



A Morte de Minnehaha

a pesquisa e a criação não podem se desenvolver. Outras mulheres, professoras, também asseguraram a implantação da literatura surda nos contextos acadêmicos. No Brasil, a professora pesquisadora Lodenir Karnopp implantou a literatura surda no primeiro curso de Letras Libras a distância da UFSC, em 2008. Ela contou um pouco sobre isso:

Lembro que sugeri em uma reunião a proposta dessa disciplina. Isso estava relacionado com a experiência que tive na ULBRA, com a publicação dos livros “Cinderela Surda”, Rapunzel Surda... Inicialmente me enviaram uma disciplina intitulada Literatura Visual, mas sugeri que o nome fosse Literatura Surda - e foi aceito. ... Meu objetivo era defender que o estudo de qualquer língua deve também contemplar o estudo da literatura daquela língua. Esse foi meu argumento naquela época. Língua e Literatura! (comunicação por e-mail, 2017).

Com essa disciplina, formaram-se mais de mil professores no Brasil na área de literatura surda, e foi uma mulher que iniciou esse processo.

As **pesquisadoras** também são imprescindíveis para se estabelecer a literatura surda no cânone literário de um país. Heidi Rose pesquisou a literatura surda em ASL em 1992. Para dar outros exemplos, no Reino Unido as pesquisadoras Rachel Sutton-Spence e Michiko Kaneko publicaram o primeiro livro com foco inteiro na literatura surda e sinalizada (SUTTON-SPENCE; KANEKO, 2016). Na Suécia, a professora surda Johanna Mesch faz pesquisas na Universidade de Estocolmo junto a suas produções literárias, criando uma coleção de poesia em língua de sinais sueca – Swedish Sign Language – SSL. No Brasil, ao lado de pesquisadores masculinos, podemos destacar as seguintes autoras (entre muitas outras): Carolina Hessel Silveira, Fernanda Machado, Janaína Peixoto, Lodenir Karnopp, Marilyn Mafra Klamt, Renata Heidermann e Ronice Müller de Quadros.

Vimos, neste livro, a importância de registrar as produções literárias em Libras, mas para a promoção da literatura é importante também organizar os materiais de uma forma acessível a fim de se promover os trabalhos dos poetas. Nesse sentido, no campo da **curadoria** se destaca a importância das mulheres. Já falamos do documentário realizado por Miriam Nathan Lerner, “*The Heart of the Hydrogen Jukebox*”; foi ela quem entrou na biblioteca do Instituto Técnico Nacional dos Surdos, em Rochester, nos EUA (em inglês “The National Technical Institute for the Deaf”), pegou caixas de vídeos em VHS e assistiu a horas dessas gravações já esquecidas

para reconstruir a história da poesia em ASL e criar aquele documentário – com a ajuda da bibliotecária Joan Naturale.

As mulheres no Brasil criaram coleções, como a de Janaína Peixoto (2016), e a primeira antologia de poesia em Libras, de Fernanda Machado, em 2018. Nesse mesmo ano começou outro projeto de antologia de literatura em Libras, coordenado por Ronice Müller de Quadros. Com esses recursos, professores, alunos, pesquisadores e poetas podem aprender sobre a poesia sinalizada.

A respeito de **artistas surdos brasileiros**, ao lado dos pioneiros em cada fase da nossa história da literatura em Libras sempre há mulheres:

1ª Fase - Carlos Goés, Marlene Prado e Silas Queiroz

2ª Fase - Augusto Schallenburger, Kelly Piedade de Ávila, Nelson Pimenta

3ª Fase - Bruno Ramos, Fernanda Machado, Sandro Pereira

Hoje, graças a essas mulheres, outras entraram no campo da literatura em Libras.

21.5. TEMAS TÍPICOS E CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA FEMININA EM LIBRAS

As artistas surdas de Libras fazem literatura surda e feminina. Podemos dizer que essas duas são bastante parecidas. Vimos, no capítulo 8, que diversas pesquisas já mostraram que a literatura surda muitas vezes aborda tópicos relacionados ao mundo surdo e à experiência surda, falando de opressão, resistência e liberdade. Por outro lado, Nodelman (1988, p.33) destacou que os aspectos característicos da escrita feminina não são apenas uma resposta à repressão, “mas sim como uma visão diferente, uma maneira alternativa de descrever a realidade” (tradução nossa).

Sugerimos, então, que as narrativas e os poemas das artistas surdas podem oferecer uma alternativa para que todos os surdos – homens ou mulheres – possam ver a realidade do mundo surdo.

A literatura feminina é caracterizada por histórias em que o protagonista é feminino e a maioria dos personagens é feminina, incluindo a família e os amigos. Geralmente se concentram numa protagonista mulher que enfrenta uma situação difícil que afeta a vida das mulheres, como por exemplo: um conflito pessoal, um problema familiar, ser mãe, a vida amorosa, os problemas de amizade ou conflitos entre trabalho e vida pessoal. Dado isso, a literatura surda feminina pode oferecer uma descrição alternativa da realidade do mundo das mulheres surdas.

A subjetividade da literatura em Libras já foi comprovada e sabemos que a apresentação dessa literatura exige a incorporação

dos personagens. No capítulo 7 abordamos que algumas obras focam no “eu” do poeta ou contador da história. Os estudos críticos literários destacam claramente que o “eu” do poeta não é o mesmo “eu” do autor. Assim, um autor masculino pode criar uma obra literária na voz de um “eu” feminino, e não há nada que impeça uma poeta surda de criar e apresentar um poema ou história em Libras com o “eu” do poeta homem. Mas isso não é comum, talvez por causa da visibilidade do corpo feminino da artista. Como a literatura surda está “dentro do corpo” da atriz, quando o protagonista é feminino, o corpo feminino da artista expõe diretamente a sua forma.

Nas obras das artistas surdas, vemos que a maioria das protagonistas é de mulheres, em parte devido à importância do corpo na literatura surda sinalizada (ROSE, 1992; 2006), em que o corpo feminino da artista surda incorpora personagens femininas. Quando uma narrativa inclui personagens femininas, não há necessidade de a artista indicar que o corpo mostra uma mulher, porém quando existe uma dúvida, ela pode exagerar os traços linguísticos e performáticos para identificar o ser feminino. Veremos quatro exemplos disso.

Narrativas sinalizadas por mulheres podem apresentar o eu-poético (isto é, a voz que fala no poema) explicitamente por meio do corpo feminino. No poema *As Brasileiras*, de Klícia Campos e Anna Luiza Maciel, as duas poetisas dizem “sou” brasileira, antes de cada uma falar da outra “você é nordestina” e “você é paulistana” e finalmente “eu sou paulistana” e “eu sou nordestina”. O poema é apresentado de uma forma incorporada, onde as poetisas mostram a experiência de pertencerem a regiões brasileiras diferentes. Elas nunca declaram que são mulheres, mas isso é percebido através do contexto e da apresentação.

Por outro lado, no poema dueto *A Economia*, de Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura, as poetisas não declararam se o “eu” é masculino ou feminino, embora os corpos das duas sugiram que possam ser personagens femininas. A incorporação do protagonista e do outro personagem é neutra para que o público não tenha a indicação sobre o gênero do “eu” apresentado. Observamos que uma tradução do dueto para o português exigirá uma decisão ao final quando se fala da demissão do protagonista (“demitido!” ou “demitida!” e “falido” ou “falida”, dependendo da escolha).

Quando o corpo da mulher mostra um ser não humano, isso não implica que ela esteja representando uma mulher. *Saci*, de Fernanda Machado, mostra uma onça, um papagaio e uma árvore. Fernanda incorpora os três seres não humanos, e não há sugestão de que eles sejam masculinos ou femininos. Porém, ela também incorpora o personagem do Saci, que é um homem - e nisso vemos uma terceira possibilidade, a do protagonista ser masculino e da artista ser mulher. Na performance de Fernanda, apenas nosso conheci-

mento de folclore brasileiro nos leva a entender que ela incorpora um personagem masculino.

Em contrapartida, na tradução do poema de cordel “*Antônio Silvino o Rei dos Cangaceiros*”, de Leandro Gomes de Barros, Klícia de Araújo Campos incorpora o protagonista masculino Antônio Silvino. Sendo ele um cangaceiro macho, a tradutora exagera os movimentos do corpo e a expressão facial para superar a suposição natural de que o corpo da mulher mostra um corpo feminino.



21.6. RESUMO

Vimos que as mulheres surdas no Brasil são bem representadas em algumas esferas da literatura surda escrita, mas as artistas surdas ainda não participam da literatura em Libras no mesmo grau em que os homens. No entanto, elas têm sido pioneiras como professoras, pesquisadoras, tradutoras e curadoras nas áreas de literatura em Libras (e em outras línguas de sinais). O fato de o corpo ser feminino pode destacar personagens femininas na poesia, dependendo do contexto, do conteúdo e da forma da linguagem, o que não impede a artista surda de incorporar personagens masculinos.



21.7. Atividade

Assista a cinco obras artísticas em Libras criadas e apresentadas por mulheres.

- Qual o assunto principal de cada obra? Elas têm mais a ver com a literatura surda ou com a literatura feminina (ou com ambas; ou com nenhuma)?
- As artistas incorporam personagens humanos masculinos ou femininos, ou seres não humanos de qualquer (ou nenhum) gênero?
- Como você sabe o gênero do protagonista?
- As artistas incorporam os personagens masculinos? Como?



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

22. TRADUÇÃO DE LITERATURA EM LIBRAS



22.1. OBJETIVO

Neste capítulo pensaremos sobre tradução de literatura: de literatura em português para a Libras ou de literatura em Libras para o português. Vamos pensar sobre as opções que existem para se levar uma narrativa ou um poema de uma língua para outra e sobre alguns desafios nesse processo. Lembramos que as traduções literárias entre Libras e língua portuguesa são feitas por ouvintes ou surdos, ou por tradutores ouvintes e surdos trabalhando em parceria.



Usaremos os seguintes vídeos:

- *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado.
- *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt.
- *Lei de Libras*, de Sara Theisen Amorim e Anna Luiza Maciel.
- *O Negrinho do Pastoreio*, de Roger Prestes.
- *O Pequeno Príncipe*, Projeto Acessibilidade em Bibliotecas Públicas.
- *Peixe*, de Renato Nunes.
- *A Rainha das Abelhas*, de Mariá de Rezende Araújo.
- *Vagalume*, de Tom Min Alves.



Como Veio Alimentação



Golf Ball



Lei de Libras



O Negrinho do Pastoreio



Peixe



A Rainha das Abelhas

22.2. RECONTO, ADAPTAÇÃO E TRADUÇÃO

É comum, quando falamos de literatura em Libras, dividi-la entre peças traduzidas, adaptadas e originais (MOURÃO, 2011). Neste capítulo, como vamos focar na tradução, não falaremos mais de criação original - além de destacar que a diferença entre tradução, adaptação e criação original não é tão claramente delineada, pois todas as traduções necessitam uma adaptação e têm um elemento de criação original por parte do tradutor. Além disso, podemos acrescentar um tipo de literatura em Libras que não é totalmente de origem surda, o reconto.

22.2.1. Reconto

Uma das principais características do folclore (dos contos de fadas, das lendas folclóricas e das piadas), é que cada pessoa pode recontar essas histórias do seu próprio jeito, desde que o enredo principal seja mantido, porque não existe uma versão “certa”. Retomando as ideias de Vladimir Propp (que vimos no capítulo 11), podemos dizer que as unidades da história são iguais, embora a maneira de contar seja diferente. Por exemplo, na fábula de Esopo *A lebre e a Tartaruga*, é importante informar que os dois animais concorrem, a lebre dorme e a tartaruga alcança antes dela a linha de chegada. Além disso, os outros fatos e as palavras que usamos para contar a fábula não importam muito. Cada reconto mantém o conteúdo básico dos originais, tanto em Libras quanto em português (ou em qualquer outra língua). Os tópicos são iguais, os personagens principais e os eventos fundamentais - até a estrutura geral - se mantém, mas o narrador tem a liberdade de contar como quiser.

Existem muitos contos, diversas histórias, lendas e piadas mundiais que vêm das tradições brasileiras da sociedade ouvinte e que são também contados em Libras pelos surdos. Vemos muitos exemplos de recontos em língua brasileira de sinais, nos contos de fadas (como *Chapeuzinho Vermelho*, *João e Maria*, *João e o Pé de Feijão*). O conto *A Rainha das Abelhas*, de Mariá de Rezende Araújo, segue as informações, a estrutura e o padrão da história original, mas a versão exata é a criação da contadora. Existem muitas variações da lenda *O Negrinho do Pastoreio*, que é contada em Libras por Roger Prestes. Ele escolheu a sua forma preferida de contar de uma maneira visual, estética e clara em Libras, mas a lenda é basicamente igual às outras versões. Nas fábulas de Esopo (como *O Sapo e o Boi* e *A lebre e a Tartaruga*) e nas histórias da bíblia (por exemplo as de Noé, David ou Moisés, ou as parábolas de Jesus) temos a mesma flexibilidade de contar o enredo com as nossas próprias palavras, porque elas fazem parte da tradição oral (não escrita) que, por sua vez, fazem parte do folclore. Esse tipo de reconto pertence à vida e à identidade cultural e social dos brasileiros e é importante que exista também em Libras, para que as pessoas surdas possam ter as mesmas informações e o mesmo prazer que os ouvintes têm em conhecer as histórias.

22.2.2. Adaptação

As adaptações de histórias traduzidas para Libras são destacadas especialmente por adaptarem seu enredo para incluírem nele personagens surdos (MOURÃO, 2011). Quando contamos os contos tradicionais em língua de sinais, apesar de mantermos o enredo básico, adicionamos esses elementos culturais da comunidade surda. Já vimos no capítulo 8, que no conto *Cinderela Surda*, a maior parte do enredo fica igual ao tradicional (a Cinderela é proibida de ir ao baile, mas a



Vagalume

madrinha a ajuda ir, ela encontra o Príncipe, foge à meia noite etc.), mas existem adaptações feitas especialmente para os surdos, como aquela em que a Cinderela e o Príncipe são surdos e, em vez de perder o sapato, ela perde a luva, que é uma marca surda porque enfoca as mãos (em outras ela perde o aparelho auditivo). Nas versões diferentes do conto *Os Três Porquinhos*, ou todos são surdos, com comportamento surdo, ou os porquinhos são surdos e o lobo é ouvinte.

Essas alterações nem sempre eram comuns e não são iguais em todos os países. Um surdo britânico observou que, até os anos 80, os surdos que contavam histórias clássicas em BSL não as adaptavam, porque acreditavam que isso era uma falta de respeito aos ouvintes por estarem mexendo nas suas narrativas. Isso também acontece com as histórias da bíblia. Algumas pessoas acham que não devem adaptá-las, mas há surdos que já contaram adaptações em que foram incluídos personagens também surdos. A surda britânica, Penny Beschizza, contou a história de Moisés, a travessia do Mar Vermelho e a divisão das águas, mas incluiu no enredo um grupo de surdos. Estes ficaram por último na travessia e demoraram muito porque estavam sinalizando entre si e admirando os peixes na água. Estavam em perigo de os egípcios os pegarem ou de morrerem afogados quando as águas se fechassem, mas Deus mandou alguns raios e relâmpagos como distratores e eles conseguiram chegar na praia vivos. Depois desse reconto com adaptação, um surdo disse que foi a primeira vez na sua vida em que sentiu que a bíblia realmente o tocou como surdo.

22.2.3. Tradução

Às vezes, usamos o termo tradução de uma forma mais ampla para falar de qualquer forma de se levar uma história de origem não surda para a comunidade surda. Assim, o reconto e a adaptação se incluem nessa definição e são tipos de tradução. Mas, também, podemos partir de uma perspectiva mais estrita, usando a ideia da tradução para as transposições que seguem mais fielmente as palavras de um texto. Vemos muito disso nas traduções de materiais educacionais que têm o objetivo de ensinar português através da Libras. Nesse caso, muitas vezes, vemos as palavras do texto ao lado dos sinais, como num texto em português escrito e em Libras escrita (em SignWriting), a exemplo das lendas *Onze Histórias e Um Segredo: desvendando as Lendas Amazônicas* (SALES, 2016). Porém, muitas vezes, vemos vídeos com o texto em português escrito e a tradução em Libras sinalizada, como *O Pequeno Príncipe*, feito pelo Projeto Acessibilidade em Bibliotecas Públicas, ou as traduções dos contos de literatura brasileira (como os de Machado de Assis) feitas pela Arara Azul em 2005. Alguns são simplesmente um vídeo da contação em Libras com legendas do texto original em português e outros como um e-book, com um trecho de texto maior em uma

parte da tela e a versão em Libras na outra. Nessas traduções, os textos escritos em português e os textos sinalizados em Libras são mais parecidos, porque o principal objetivo da tradução é recriar, o máximo possível, as mesmas informações produzidas no texto em português na versão em Libras. Isso também acontece nas traduções de letras de música em vídeos do YouTube. Há traduções de uma forma de Libras muito estética e criativa e que não seguem as palavras uma a uma, mas sempre têm uma relação mais de perto com o português porque as palavras do texto em língua portuguesa são reconhecidas como importantes. A tradução da canção *Vagalume*, de Tom Min Alves (da música Vagalumes, do grupo Pollo) é um bom exemplo desse tipo de tradução.

Até agora, falamos de recontos, adaptações e traduções do português para Libras, mas lembramos que eles também existem na outra direção, de Libras para português, embora as suas gravações sejam menos comuns. Existem pesquisas sobre as narrativas pessoais dos surdos feitas em Libras e escritas em português (MATOS, 2008). Algumas histórias contadas em Libras já foram escritas em livros. A piada no livro *Adão e Eva* (KARNOPP; SILVEIRA, 2014) foi contada originalmente em Libras e depois publicada num livro escrito em língua portuguesa. Veremos também que, em certas ocasiões, os intérpretes são chamados para interpretar os eventos literários de Libras na modalidade vocal, ou seja, para o português.

22.3. TRADUÇÃO LITERÁRIA

Antes de fazer uma tradução de português para Libras, sempre precisamos refletir sobre o objetivo desse trabalho. É didático, talvez para ensinar a língua portuguesa através da Libras ou o conteúdo da obra literária? É para fornecer aos surdos o acesso às informações do texto em português? Ou para proporcionar prazer ou gerar outras emoções no público surdo iguais às geradas no público ouvinte?

Numa tradução literária, o foco não é tanto o conteúdo ou as informações, mas sim os efeitos estéticos. Para traduzir textos artísticos entre duas línguas, é preciso entender as normas literárias dessas duas línguas. Simplesmente traduzir um texto literário de português para uma forma de Libras cotidiana ou não estética pode levar o conteúdo, mas não a beleza, até o público surdo, de modo que ele possa dizer “entendi” - mas esse público não vai sentir as mesmas emoções do ouvinte. Por isso, os tradutores e intérpretes de Libras devem entender bem as normas literárias da Libras e da comunidade surda antes de fazer as traduções planejadas.

Além de perguntar qual o objetivo da tradução, podemos também questionar: qual o objetivo original da obra literária? É para o público rir, sorrir, chorar ou admirar? É para aprender novas coisas, pensar com outro ponto de vista e entender a vida e

as experiências de outras pessoas? A resposta a essas perguntas vai influenciar na tradução.

22.3.1. Tradução literária de português para Libras

Já vimos, nos capítulos anteriores, que existem elementos linguísticos e culturais que fazem parte das normas surdas literárias em Libras. Para se fazer uma boa tradução literária de português para Libras, precisamos entender bem as regras literárias de ambas as línguas. Sabemos que em língua brasileira de sinais devemos considerar o ritmo, as configurações das mãos, o espaço, a velocidade, as perspectivas múltiplas e simultâneas, a incorporação, o uso de expressão facial e do corpo e os classificadores. Thatiane do Prado Barros (2015) oferece um bom resumo dessas considerações para a tradução em sua pesquisa, na qual traduziu os poemas de Carlos Drummond de Andrade para Libras.

Klícia Campos (2017), em sua investigação sobre a tradução de literatura de cordel, fala das etapas necessárias para tradutores (sejam eles surdos ou ouvintes) atingirem uma boa tradução literária em Libras. Ela sugere que se pode começar com uma tradução intralingual, de português literário e estético para o português não literário - nos casos em que a linguagem do texto de origem apresente elementos difíceis, como palavras arcaicas ou regionais. O próximo passo é fazer uma tradução interlingual, do português para a Libras. E a última etapa seria mais uma tradução intralingual, de Libras não estética para Libras estética, seguindo as normas literárias da comunidade surda brasileira.

O trabalho de Campos foca nas competências tradutórias necessárias para se fazer a tradução de um folheto de cordel para Libras, com olhar especial para os desafios que esta cria para os tradutores surdos. A comunidade surda tem acesso limitado à herança cultural da região nordeste, e isso já é um desafio a ser enfrentado pelos tradutores. Por exemplo, alguns surdos não têm conhecimento, como os demais brasileiros têm, sobre a vida e os dialetos nordestinos por não receberem uma educação consistente e completa no sistema oralista ou no inclusivo. Esse conhecimento é importante para qualquer tradução, ou seja, para a tradução literária em Libras também. Talvez um público surdo não tenha conhecimento de conceitos daquela região do Brasil (como o de “sertão”), ou eles até os conheçam, mas não sabem quais os sinais que já existem para falar dessas coisas. Além disso, alguns tradutores surdos que conhecem bem a língua e a cultura da região não estudaram as normas literárias da Libras, porque elas são pouco debatidas, não fazem parte do currículo dos alunos surdos na escola, portanto, não sabem como criar uma tradução estética.

22.3.2. Traduções e interpretações de Libras para o português

As traduções de Libras para o português são ainda mais raras do que as realizadas na direção contrária, mas são importantes para que o público ouvinte que não domina a língua de sinais entenda a riqueza da literatura em Libras.

Uma tentativa de criar uma tradução literária de Libras para o português veio do tradutor e professor Markus Weininger com o poema haikai *Peixe*, de Renato Nunes. A tradução dele segue a forma tradicional desse gênero e captura o conteúdo. A tradução cria um poema agradável em português, mas não vemos nada nela que sugira que há tanta ambiguidade na imagem, ou que haja apenas uma configuração de mão e que cada sinal começa no ponto final do sinal anterior, porque não é possível incluir todos esses elementos numa só tradução.

Ondas do sol irradiando
Peixe flutua na água, liberdade
Choque na parede invisível

O público ouvinte, embora não entenda Libras, pode ver a produção no corpo do artista e entender muitas coisas - como a emoção - simplesmente por ver a performance (SUTTON-SPENCE; QUADROS, 2014; FELÍCIO, 2017). É comum ver as traduções de literatura em Libras produzidas juntamente à fonte original. Por exemplo, num vídeo com legendas o leitor pode ver o poema e ler a tradução simultaneamente. Numa interpretação vocalizada, isso também acompanha a performance incorporada de Libras e o espectador pode ver o poema e ouvir a tradução. Nessas situações, as informações disponíveis ao público são maiores.

Às vezes, as pessoas até perguntam se é realmente necessário traduzir as obras literárias de Libras que são muito visuais, porque, com certeza, os ouvintes conseguem entender, não é? Mas pesquisas mostram que, apesar de um poema ou uma narrativa ser muito visual, os ouvintes que não dominam Libras não os entendem bem. Quem não domina a língua de sinais não sabe se a mão do artista faz um sinal ou um classificador, ou se é parte da incorporação (SUTTON-SPENCE; QUADROS, 2014; FELÍCIO, 2017).

Às vezes, apenas o título basta para ajudar o público a entender a obra, porque ele norteia o espectador a usar o conhecimento de mundo para entender os sinais no contexto. A obra *Golf Ball*, de Stefan Goldschmidt, apresenta imagens fortemente visuais, mas não usa vocabulário de nenhuma língua de sinais. Quando sabemos que se trata de uma bolinha de golfe, isso já abre um contexto para se imaginar tacos de golfe, o anteparo, a bandeirinha e o buraco.

Sabendo tudo isso, fica fácil acompanhar. Sem saber que se trata de golfe, interpretá-la é um desafio para quem não domina Libras.

Há um equilíbrio entre a informação visual e linguística nos textos literários e o que é necessário para a compreensão. Poemas ou narrativas com maior informação linguística vão exigir mais interpretação linguística, mas textos com menos informação desse tipo e mais informação semiótica vão exigir menos interpretação linguística. Nesses casos, o tradutor-intérprete pode deixar o público ouvinte que não sabe Libras focar nos elementos visuais, sem a tradução para português.

Como exemplo, podemos comparar o poema *Lei de Libras*, de Sara Theisen Amorim e Anna Luiza Maciel, com o poema *Como Veio Alimentação*, de Fernanda Machado. *Lei de Libras* tem muitos sinais de vocabulário, como LIBRAS, LEI, ADQUIRIR, PRODUÇÃO, SINALIZAR, COMUNICAR, EXPRESSÃO-FACIAL, VALORIZAR, POESIA, HUMOR, TEATRO, VERNÁCULO-VISUAL, É, SEMPRE, NÓS e, assim, podemos traduzir as palavras para que o público entenda o conteúdo e deixar as pessoas curtirem o ritmo e a performance elegante e agradável. Por outro lado, nenhum sinal no poema *Como Veio Alimentação* é um sinal do próprio vocabulário da Libras. Cada sinal necessita de uma sentença curta na tradução em língua portuguesa, o que “atrapalha” a poesia do texto. Mas o poema é muito visual, então a poeta pode explicar, antes da apresentação, que o poema trata da desigualdade entre os trabalhadores rurais e os habitantes urbanos e até pode avisar que é preciso perceber o comportamento dos dois personagens incorporados no poema. Depois, não é necessária uma tradução durante a sua apresentação.

Alguns artistas surdos (e seu público) preferem não ter interpretação durante uma performance literária, porque a voz tira a atenção do corpo do artista, onde fica a produção. Nessa situação, o artista pode apresentar uma tradução escrita antes da sua apresentação e depois o público assiste à performance sem interpretação. Uma opção para a tradução escrita é de seguir uma forma tradicional, usando as normas da literatura de língua portuguesa. Por exemplo, podemos traduzir um poema em Libras para o português escrito com versos e estrofes para lembrar ao público que eles irão assistir a um poema. Outra opção é a de o artista explicar os sinais que o público precisa saber e depois deixar as pessoas usarem essa explicação durante a apresentação.

Como sabemos que a literatura sinalizada é bastante visual, uma proposta que veio de Kenny Lerner (da dupla americana *Flying Words Project*) é falar apenas as palavras necessárias para esclarecer o suficiente para o público poder “ver” e entender a imagem que o artista apresenta. Assim, as palavras são “dicas”, suficientes para esclarecer a imagem.

Até este ponto, falamos da tradução entre duas línguas, mas existe também a opção de tradução de textos literários por meio de imagem. Já sabemos, contudo, que as ilustrações ajudam o leitor a entender melhor um texto. Vamos falar mais sobre isso no próximo capítulo.



22.4. RESUMO

A tradução de literatura é uma parte importante dos estudos de literatura em Libras. Historicamente, a tradução da literatura do português para a Libras ajudou no desenvolvimento das normas literárias da comunidade surda com o uso da linguagem estética. A origem não surda de uma obra não necessariamente significa que esta não utiliza as normas surdas. Os recontos têm o objetivo de recontar uma história tradicional de Libras em qualquer forma e, muitas vezes, têm a intenção de entreter. As adaptações incluem personagens ou comportamentos surdos para criar uma ligação mais forte com o público surdo. A tradução mais fiel é mais comum nos contextos educacionais. As traduções podem acontecer do português para a Libras e vice-versa, cada uma trazendo seus próprios desafios. Vimos que os desafios para tradutores surdos e ouvintes vêm dos textos e das necessidades dos públicos surdos e ouvintes. De qualquer forma, uma tradução bem-feita pode abrir novos caminhos para a criação de literatura em Libras e até mesmo em português.



22.5. Atividade

Assista ao vídeo do poema de Fernanda Machado, *Como Veio Alimentação*.

1. Pense nas ideias apresentadas nesse capítulo sobre tradução e interpretação.
2. Quais as possibilidades que você viu para fazer uma tradução ou interpretação para o português?
3. Quais os desafios enfrentados pelo tradutor ou intérprete, e pelos públicos?
4. Qual você acha a melhor opção, para qual público?



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

23. TECNOLOGIA E TEXTOS HÍBRIDOS EM LIBRAS



23.1. OBJETIVO

Vimos neste livro que a literatura surda está sempre mudando e se desenvolvendo por razões sociais e culturais e por avanços tecnológicos que criam oportunidades para artistas de Libras. Neste capítulo, vamos investigar mais uma dessas oportunidades: o uso de imagens não verbais junto à linguagem literária de Libras por meio da edição e de outras técnicas de vídeo.

Há muitos gêneros em que textos verbais e visuais são combinados, tanto na língua portuguesa quanto em Libras. Em português, por exemplo, vemos as combinações nas ilustrações de textos de diversos tipos (das reportagens de jornal aos contos infantis), nas novelas, nos cartazes e nos quadrinhos. Na literatura infantil, as imagens são fundamentais para a compreensão e o prazer dos leitores jovens. O conjunto dos dois é tão comum que hoje em dia quase não percebemos o efeito da junção dos sistemas visuais e linguísticos.

A linguagem estética e literária da Libras é caracterizada pelas imagens fortes que os sinais criam, e esse efeito visual é ainda maior quando apresentado com imagens não verbais. O conjunto de informações verbais e não verbais é denominado “expressão inter-semiótica”, porque é uma construção de significado feita com dois sistemas “semióticos”, ou signos com significado. A tecnologia de edição de vídeo torna cada vez mais fácil a mistura dos sinais do sistema semiótico linguístico da Libras com as imagens do sistema semiótico visual de fotos ou filmes.



Já assistimos à maioria dos exemplos em outros contextos, mas podemos estudar os vídeos novamente, e temos alguns que ainda não conhecemos neste livro.

- *Anjo Caído*, de Fernanda Machado.
- *Chapeuzinho Vermelho*, de Heloise Gripp.
- *O Curupira*, de Fábio de Sá.
- *O Farol da Barra*, de Maurício Barreto.
- *Homenagem Santa Maria/RS*, de Alan Henry Godinho.
- *Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega.



Anjo Caído



Chapeuzinho Vermelho



O Curupira

- *O Lobinho Bom*, de Carolina Hessel.
- *O Pássaro (números)*, de Juliana Lohn.
- *Slow Motion Portrait* (em português “Retrato em câmera lenta”), de Tony Bloem.

23.2. TECNOLOGIA E LITERATURA EM LIBRAS

A tecnologia tem um papel muito importante em toda a literatura, seja escrita, em línguas orais ou sinalizadas como a Libras. Com a invenção da máquina de impressão, criou-se a possibilidade de se produzir múltiplas cópias de um livro. Todavia, a tecnologia precisava mais do que a imprensa para criar uma literatura tão difundida e abrangente como a da sociedade atual. Junto ao crescimento da alfabetização, surgiram os avanços da tecnologia na fabricação de papel e tinta, além dos meios de transporte para os novos livros (BENEDICT, 2001). Tudo isso contribuiu à forma de literatura escrita que conhecemos hoje no Brasil (e no mundo).

A literatura surda também sofreu mudanças tecnológicas e sociais. Krentz (2006) propôs uma analogia da câmera com a máquina de impressão para literatura surda. Talvez seja mais correto dizer que a câmera com seu filme é a tecnologia análoga ao papel e à caneta⁴⁸, porque os dois permitem o registro permanente das palavras ditas de modo que podemos reproduzi-las sempre da mesma forma, sem a necessidade da presença do artista literário. Já vimos, no capítulo 14, que uma performance literária em ASL foi gravada em filme em 1913.

Porém, fazer múltiplas cópias de um filme não era simples naquela época, então nos primeiros tempos das filmagens de línguas de sinais, não havia muita distribuição. Até o final da década de 1970, uma associação de surdos que quisesse, por exemplo, mostrar os filmes dos poemas em ASL “*Gestures*” (em português, “*Gestos*”), da poeta surda Dorothy Miles, tinha que encomendar o filme, projetá-lo no salão de encontros e devolver a cópia para que outra associação pudesse recebê-la. O que mudou, para criar uma situação parecida com a máquina de impressão, foi o videocassete, que permitia múltiplas cópias, por um bom preço, e que podiam ser assistidas por muitas vezes. Krentz (2006) mostrou claramente que a invenção do vídeo teve um grande impacto na literatura em ASL. Com a sua ampla disponibilidade, os artistas tornaram-se mais conhecidos, os seus trabalhos puderam ficar mais fixos em uma forma, e o público das obras literárias aumentou muito. Heidi Rose (1992) também observou que o desenvolvimento do vídeo permitiu uma forma de literatura mais complexa, que exigiu do público assisti-lo múltiplas vezes. Antes disso, numa apresentação ao vivo, era difícil pedir ao artista para refazer um poema – estava feito e acabou. Por isso os trabalhos literários eram mais simples.



O Farol da Barra



Homenagem Santa Maria/RS



Jaguadarte



O Lobinho Bom



Pássaro (números)



Slow Motion Portrait

⁴⁸. *Que é também uma tecnologia maravilhosa, apesar de quase não reconhecermos mais isso hoje em dia por ser tão comum.*

O controle do vídeo para reproduzir, parar, pausar, avançar e retroceder rapidamente criou a oportunidade de se fazer pesquisas em literatura de línguas de sinais, primeiramente em ASL e, no início do século XXI, em Libras, começando com a fita VHS “Literatura em LSB”, de Nelson Pimenta, em 1999.

Os DVDs, com seus aparelhos de reprodução, gradualmente substituíram os videocassetes, e outras obras em Libras foram distribuídas nesse formato de mídia. Apesar disso, o principal conceito, o de se criar cópias físicas e distribuí-las (por meio de venda ou gratuitamente), continuou.

O uso da internet para arquivar e reproduzir vídeos foi mais uma mudança enorme para a literatura surda. Inicialmente, os vídeos estavam disponíveis apenas nos sites especializados, mas rapidamente os surdos mundialmente entenderam as possibilidades de postarem vídeos literários no YouTube e, mais recentemente, em redes sociais como Facebook e Instagram. Pela internet, a literatura em línguas de sinais estourou e hoje qualquer pessoa pode postar um vídeo para ser compartilhado ou assistido (SCHALLENBERGER, 2010). Com essa facilidade, tornou-se quase uma necessidade gravar a literatura em Libras para que os textos e as performances sejam distribuídos.

23.2.1. Edição de vídeo das imagens do próprio artista

A tecnologia de vídeo mudou não apenas a distribuição da literatura surda, mas a sua própria forma. Quando a literatura em Libras não era gravada, a pessoa simplesmente apresentava o trabalho ao vivo. O público via o artista inteiro, e apenas isso, na obra. Não havia a opção de dar um zoom para mostrar apenas uma parte do corpo (por exemplo, o rosto ou as mãos) e tudo era apresentado em velocidade normal. Com certeza, os artistas imitavam os efeitos tecnológicos dos filmes, recriando os zooms e a câmera lenta do cinema, mas isso era feito com o corpo e apenas com os sinais.

A edição agora oferece muito mais opções para se criar literatura com efeitos. Podemos, com isso, alterar as imagens do próprio artista durante a apresentação do poema. No vídeo *Homenagem Santa Maria/RS*, de Alan Henry Godinho, a câmera mostra apenas o peito nos sinais ABRAÇO e APOIO, o que exige que o público foque apenas nessas produções, para enfatizar a importância dos sinais. Não há como criar o mesmo efeito em uma performance ao vivo e sem edição de vídeo. *Slow Motion Portrait* (em português “Retrato em câmera lenta”), do poeta holandês Tony Bloem, foi gravado em alta velocidade num iPhone e editado em velocidade normal. O efeito das imagens físicas do corpo (como o movimento das bochechas e da pele nas mãos) é impossível de ser criado ao vivo. Outro exemplo de brincadeira com a edição foi feita no vídeo do poema *Anjo Caído*,

de Fernanda Machado. Nele, vemos as opções de edição feitas pelo cineasta Martin Haswell. Há quatro performances do mesmo poema, simultaneamente no vídeo, cada uma sendo um pouquinho diferente da outra, gravadas de diferentes ângulos e distâncias. A repetição de imagens parecidas no mesmo poema gera um efeito visual e estético mais intenso, mas sem causar perda de compreensão do poema. Fernanda Machado publicou *um artigo científico em Libras sobre o assunto* (2019), em vídeo, na revista on-line *Altre Modernità*. Essa publicação em vídeo é mais um exemplo das possibilidades que a tecnologia oferece à literatura surda.



Artigo científico em Libras



Altre Modernità

Além de alterar as imagens do próprio artista, a edição de vídeo oportuniza formas de inserção de imagens não verbais na performance literária, criando efeitos que vão além da Libras, mas sempre fundamentados na língua. Falaremos disso agora.

23.3. IMAGENS NÃO VERBAIS NA LITERATURA EM LIBRAS

O papel das imagens na literatura em Libras ainda não foi muito pesquisado, mas sabemos que a literatura intersemiótica vai além da língua para criar experiências visuais com o objetivo de gerar novas sensações agradáveis no público.

23.3.1. Relação entre o texto em Libras e as imagens em vídeo

Leo Hoek (2006) fala dos tipos de relações entre texto e imagem. Do ponto de vista da produção, ele observou que o texto pode existir antes da imagem (assim, esta é uma “ilustração” do texto) ou a imagem antes do texto (e o texto que segue da imagem é denominado texto “ecfrástico”). Claus Clüver (2006) explica que a ilustração de um livro pressupõe a existência de um texto verbal. Vemos exemplos disso em muitos contos infantis em Libras. O contador conta a história em Libras e a imagem desenhada mostra o que foi dito. Por exemplo, nos contos de *Mãos Aventureiras*, de Carolina Hessel, depois de contar um trecho da história, ela mostra a imagem desenhada (veja um exemplo no conto *Lobinho Bom*). Lembramos que isso fala da *produção do texto*, e talvez na recepção o leitor ou espectador olhe primeiro as ilustrações para entender as informações visuais e depois leia o texto. Por outro lado, o tipo de texto denominado “ecfrástico”, é baseado numa obra visual. *Jaguadarte*, de Aulio Nóbrega, foi criado a partir de uma imagem de um monstro. Outro tipo de Libras “literário-ecfrástico” é o relato de filmes baseado nas imagens contidas nele. O trecho de *X-Men Apocalipse - Mercúrio*, do filme X-Men Apocalipse, em que César Pedroso Oliveira mostra os sinais das imagens no filme, é um exemplo em Libras. Quando a interdependência entre texto e imagem é total, não é que um venha antes do outro, nem que um tenha predominância sobre o outro. Isolados, nem texto nem imagem tem sentido coerente, mas



Mãos Aventureiras

juntos eles criam significado, como ocorre, por exemplo, nos gibis.

A partir da perspectiva da recepção, Hoek afirma que o texto pode estar situado em uma imagem, a imagem situada em um texto, o texto ficar próximo a uma imagem ou uma imagem ficar próxima a um texto. A relação entre os textos e as imagens não é sempre igual. Nos contextos descritos acima, em que o texto gera uma imagem (como ilustração) ou a imagem cria o texto (na ecfrásis), a imagem e o texto são facilmente separados. Os dois nem precisam ser apresentados no mesmo momento, e na separação cada um mantém seu sentido (esse tipo de relação é chamado **transposição**). Em outros contextos, vemos a imagem e o texto juntos ao mesmo tempo e cada um faz referência ao outro, mas podem existir separadamente e ainda fazerem sentido (chamado **justaposição**). Na **combinação**, os sistemas verbais e visuais juntos formam uma única obra e os dois são necessários para criar o sentido. É possível separar os dois fisicamente, mas depois, independentes, perdem o sentido. Finalmente, na **fusão**, não é possível separar o verbal do visual, nem fisicamente, nem de forma a manter o sentido.

Depois de contar uma história em Libras (por exemplo, *O Curupira*, de Fábio de Sá, ou *O Pássaro* de números, por Juliana Lohn), a professora pode pedir aos alunos para fazerem um desenho baseado na história. Isso é um exemplo de **transposição**, em que um texto em Libras se transforma em uma imagem. A professora também pode mostrar uma imagem aos alunos e pedir a eles para criarem uma história baseada no desenho. Isso também é transposição.

A narrativa *Chapeuzinho Vermelho*, contada por Heloise Gripp, é um exemplo de **justaposição**, em que ela sinaliza a história e no fundo há diversas ilustrações do cenário inseridas pela edição de vídeo. Quando a contadora fala do passeio de Chapeuzinho Vermelho na floresta, vemos a imagem de uma floresta ao fundo, atrás de Heloise. A ilustração contextualiza esse trecho da narrativa na hora da contação, mas não precisamos das imagens para entender os sinais da história nem para compreender que a imagem é de uma floresta.

O poema de Maurício Barreto, *O Farol da Barra*, mostra um bom exemplo de **combinação** entre Libras linguística e imagens não verbais. Nele, o poeta apresenta um poema sinalizado e na edição do vídeo as imagens são apresentadas atrás dele. O poema usa muitos classificadores e cada um apresenta um significado incerto, mas com as imagens, o sentido se torna muito claro. É possível separar os sinais das imagens (porque o poema foi criado sem elas e existem gravações dele sem as imagens ao fundo), mas assim será mais difícil entender o seu significado. Por outro lado, as imagens podem ser separadas dos sinais, mas assim perdemos as informações de movimento que os sinais mostram.

Nos primeiros 40 segundos do poema, o poeta apresenta os sinais LUZ-BRILHANDO, MAR, ONDAS-DO-MAR, CL-PEDRA⁴⁹, CL-ONDAS-BATEM-PEDRA, CL-LUA e FAROL, e cada um é acompanhado por uma imagem do respectivo referente ao fundo. Cada classificador pode representar qualquer coisa dessa forma ou daquele tamanho. Com a poesia, muitas vezes deixamos algumas informações “no ar” para que o espectador possa entrar na brincadeira e procurar o sentido dos sinais. Mas, nesse caso, o poeta cria uma oportunidade para o espectador ver a relação entre os classificadores que têm sentidos ambíguos ou não exatos (por exemplo, um classificador representa qualquer coisa esférica, e não sabemos do que o poeta fala sem um sinal para clarificar). Há diversas opções para um poema tradicional apresentado ao vivo: o poeta pode oferecer o sinal do vocabulário para esclarecer; o contexto pode fornecer as informações de que precisamos para entender; ou podemos ficar sem saber com certeza. Mas, num vídeo, temos mais opções, inclusive a de mostrar as imagens dos objetos de que o poeta fala. O classificador junto à imagem de uma rocha no mar esclarece que se trata da fala de uma rocha; e quando vemos uma imagem da lua cheia, entendemos que o classificador agora se refere à lua cheia.

Outro exemplo de **combinação** é visto no vídeo *X-Men Apocalipse - Mercúrio*, de Cezar Pedrosa de Oliveira, do qual já falamos. No vídeo *O Farol da Barra*, de Maurício Barreto, o poema em Libras é o principal, vindo primeiro; as imagens ilustram e clarificam os sinais do poeta, e elas estão paradas e atrás dele. No vídeo *X-Men Apocalipse - Mercúrio*, o filme vem primeiro e os sinais destacam elementos das imagens. A tela é dividida em duas: na parte superior é apresentado o filme e na parte de baixo a transposição do mesmo para a Libras. É possível separar o texto da imagem (lembramos que o filme foi criado sem se pensar em uma tradução para Libras), e entendemos o filme sem os sinais, mas será difícil manter a coerência da sinalização sem as imagens do filme.

Lembramos, da seção acima, que o vídeo permite ver apenas partes do artista. No vídeo de Cezar Pedrosa de Oliveira, isso também é usado para focar nas mãos quando não falamos de Mercúrio. Barros e Vieira (2020) observam que o resto do corpo do poeta é mostrado apenas quando se mostra Mercúrio (ou, pelo menos, a parte do corpo do artista que sinaliza – não vemos o corpo abaixo da cintura, que não participa da produção em Libras).

Embora não vejamos um exemplo de **fusão** nos vídeos, Barros e Vieira (2020) falam de um exemplo de fusão por meio de outra tecnologia – o SignWriting. No poema visual *Comunidade*, de Kácio Evangelista (que já vimos no capítulo 3) os sinais e a imagem são inseparáveis, porque os sinais criam a imagem – esta é feita pelos sinais. O círculo dos sinais escritos SURDO com os semicírculos

⁴⁹. CL- mostra que o sinal tem uma configuração de mão classificadora, representando a forma do objeto. Por exemplo: o sinal CL-PEDRA não é o sinal PEDRA, mas sim um sinal mostrando o tamanho, lugar e a forma da pedra.

pequenos dos sinais escritos SINALIZAR e o semicírculo maior dos sinais SURDO e OUVINTE criam a imagem de um rosto sorridente, significando a felicidade de uma comunidade surda em que surdos e ouvintes usam Libras. Não podemos tirar nem os sinais nem a disposição deles da página e continuar mantendo o sentido.

23.3.2. Imagens, ilustração e narrativas infantis

Vamos terminar com uma mirada específica para o caso especial das narrativas infantis em Libras e suas ilustrações. Já sabemos que estas são parte fundamental da literatura infantil. Faria (2016) nos lembra de outra relação entre imagem e texto que é circular. O leitor de livros de imagem apresenta as imagens das ilustrações à criança, depois conta a parte da história relevante e em seguida mostra as imagens novamente. Assim, as imagens e o texto constroem juntos o sentido. As crianças surdas também gostam de ver os livros ilustrados, mas é importante incluir a Libras, não somente as imagens. Nos vídeos de contos em Libras destinados às crianças, a edição permite a inclusão de imagens para tornar as histórias mais interessantes e ainda mais visuais (veja, por exemplo, *Coleção de narrativas didáticas curtas*, de Marina Teles, e *O Pássaro (números)* e *Animais (números)*, de Juliana Lohn).

Albres (2014) observa que a tradução de literatura infantil de português escrito para a Libras é fortemente influenciada pelas ilustrações do livro impresso. Nesse sentido, podemos tratar a tradução como um processo em que o texto de Libras é parcialmente motivado pelas ilustrações, como um trabalho efrástico. Na pesquisa de Albres, Costa e Adams (2018), os tradutores-pesquisadores destacam que às vezes é necessário traduzir para Libras as informações do livro que não estão no texto em português, mas sim nas ilustrações. O novo leitor, ao assistir ao vídeo da tradução “Vira-lata”, de Michael King (2004), não precisa separar o texto das imagens na sua construção mental da história. Também na contação da história em Libras, tudo que é visual ajuda a criar a história. A menina pega o vira-lata no colo e ele a lambe, enquanto ela pergunta ao cachorro “O que é que eu vou fazer com você?”. Isso é claro na ilustração, apesar de não ser mencionado no texto em português. Em Libras, o tradutor decidiu sinalizar o vira-lata lambendo, mesmo que isso não faça parte do texto e sim da imagem. Com isso, vemos a relação íntima entre o texto em português, as imagens e o texto em Libras. Não podemos facilmente separar os três da tradução e da experiência do leitor surdo.



Coleção de narrativas didáticas curtas



Animais (números)



23.4. RESUMO

As novas tecnologias de vídeo e de SignWriting apresentam oportunidades significativas para artistas de literatura em Libras. Vimos que a edição do vídeo permite novas perspectivas do artista e do uso de seu corpo. Além disso, a edição possibilita a inserção de imagens no texto literário. A relação entre o texto em Libras e as imagens é variável e depende da separabilidade dos dois, mas, em todos os casos, cria opções para artistas e seus públicos, especialmente poetas e contadores de histórias infantis.



23.5. Atividade

Escolha três vídeos dentre os que já conhecemos neste livro em que a sua edição cria um efeito que vai além da apresentação do poema ou da narrativa apresentada ao vivo.

1. O que foi adicionado pela edição?
2. Qual o efeito dessa edição?
3. Você acha que a relação entre os sinais e as imagens é de Transposição, Justaposição, Combinação ou Fusão?



Acesso ao conteúdo completo
do capítulo em libras

24. LEVANDO A LITERATURA EM LIBRAS PARA O FUTURO



24.1. OBJETIVO

Neste capítulo final, pensaremos sobre a importância do ensino da literatura em Libras às pessoas surdas e ouvintes de diversas idades e para diversos fins. O ensino e a aprendizagem da literatura em Libras são fundamentais tanto para alunos surdos quanto para adultos surdos, sobretudo porque muitos destes não estudaram sobre literatura em Libras quando eram crianças. Além disso, podemos ensinar esse conteúdo também para os ouvintes aprendizes de Libras como L2.

Em relação a sua distribuição e seu status, a literatura em Libras é uma forma de arte ainda precária. Com pouquíssimas exceções, ainda não é amplamente ensinada nas escolas e raramente no ensino superior. Costumava ser compartilhada informalmente por meio de reuniões de surdos em escolas e nas associações de surdos. Porém, ambas as instituições estão ameaçadas, algumas encontram-se até mesmo em ponto de extinção.

É sempre importante gravar as performances de literatura em Libras e armazená-las a fim de preservá-las como material para o futuro. Por outro lado, artistas surdos estão desenvolvendo novas formas para esses registros, compartilhando seus trabalhos com outros surdos, muitos deles pela internet; alguns professores têm ensinado a literatura para seus alunos, pesquisadores e outras pessoas com interesse no assunto estão cada vez mais reconhecendo a sua importância. Todos eles trabalham para promovê-la e tentar “estimular um movimento literário” (ORMSBY, 1995, p. 169, tradução nossa). Qualquer interesse acadêmico na literatura em Libras lhe dá mais credibilidade; ela é mais segura quando vive no cotidiano de sua comunidade. Se a próxima geração de poetas surdos e de públicos de surdos ou de ouvintes tiver acesso à literatura, aprender com ela, adaptá-la e passá-la para as gerações subsequentes, seu futuro estará assegurado.



Aqui, falaremos de alguns vídeos mais destinados aos jovens:

- *O Armário*, de Juliana Lohn.
- *O Pássaro (números)* e *Animais (números)*, de Juliana Lohn e Jaqueline Boldo.
- *A Vaca Surda de Salto Alto*, *Um Morcego Surdo no Busão*, *Macaco Surdo Fazendo Música*, *A Formiga Indígena Surda* e *O Churrasco da Banana Surda*, de Marina Teles.



O Armário



O Pássaro (números)



Animais (números)

24.2. A LITERATURA EM LIBRAS E O ENSINO DE LIBRAS COMO PRIMEIRA LÍNGUA

Sabe-se que algumas pessoas surdas têm um jeito natural para criar Libras estética. Essas pessoas são artistas da língua de sinais: poetas, contadores de histórias e atores em suas comunidades surdas. No entanto, a aptidão natural não é suficiente para criar e desenvolver a literatura em Libras e, nesse sentido, pensaremos sobre o que mais é necessário para que os artistas possam desenvolver e melhorar o seu trabalho criativo.

24.2.1. Por que é importante a um aluno surdo aprender literatura surda em Libras?

Sabemos que o principal objetivo de se contar histórias é entreter e divertir. Essa deve ser uma razão para um professor usar a literatura com seus alunos, por exemplo, quando os mais novos precisam descansar depois de um trabalho intenso. Um aluno que se sente animado vai aprender melhor e a contação de histórias (de forma apropriada, e usando histórias ou poemas bem escolhidos) vai criar um ambiente mais agradável e propício para a aprendizagem de quase qualquer assunto. Mas se o professor só conta uma história, sem ter um objetivo didático, isso pode acarretar na perda de uma oportunidade de ensino e aprendizagem.

Sabemos, também, que a literatura surda é uma atividade e um processo. Não é apenas um artefato ou uma “coisa”. Assim, quando os alunos participam da criação e da apresentação da literatura em Libras, ela pode se tornar ainda mais útil como ferramenta de ensino. Além de uma pessoa narrar uma história, o ambiente de teatro em grupo pode exigir menos demandas linguísticas e estimular comportamentos sociais, o que é bom para alunos mais tímidos.

O conteúdo das histórias é educativo. As que contam fatos são boas ferramentas para o ensino porque os estudantes aprendem melhor quando as informações são apresentadas num contexto mais divertido, e a contação pode justamente ajudar a despertar o



A Vaca Surda de Salto Alto



Um Morcego no Busão



Macaco Surdo Fazendo Música



A Formiga Indígena Surda



O Churrasco da Banana Surda

interesse em um assunto. Em qualquer situação, aliás, a contação pode estimular a imaginação.

Além disso, literatura serve para aculturar. Um aluno surdo vai se aculturar como uma pessoa surda brasileira através da literatura em Libras, adquirindo o conhecimento da comunidade surda e suas regras de comportamento. Assim, a literatura surda serve para estimular habilidades sociais. Para alunos surdos, a contação de histórias e de poemas em Libras pode até contribuir para a criação e manutenção de suas identidades como pessoas surdas brasileiras.

A linguagem literária das histórias e dos poemas em Libras ensina a língua de sinais. Ela permite aos alunos explorarem e desenvolverem a sua Libras, testando seus limites e os limites da própria língua. Além de tudo isso, a exposição dos alunos à literatura surda em Libras pode ensiná-los a contarem histórias sinalizadas (HEINZELMAN, 2014).

24.2.2. Como o aluno aprende a contar histórias em Libras

Cada nova geração deve saber como contar uma história na comunidade para aprender a literatura. Quando contamos histórias às crianças, esperamos que elas aprendam a fazer isso. Se contamos aos alunos surdos apenas em português e do jeito da sociedade ouvinte, eles não aprenderão a contar histórias em Libras do jeito dos surdos. A principal maneira de aprender a contação do jeito surdo deve ser pela observação de contos que os alunos surdos veem quando o professor conta histórias. O ideal seria ter um professor surdo, com habilidades de contar, mas docentes ouvintes também podem aprender a fazer isso, e caso o professor não tenha essas habilidades (não importa se ele ou ela sejam ouvintes ou surdos), podem usar recursos gravados de outros contadores conhecidos.

A observação é importante para a aprendizagem, mas não basta para o ensino. Depois de ver a história apresentada pelo professor, o aluno pode copiá-la, porque o ato de contar é importante em si só. Mais tarde, com mais habilidade, o professor incentiva a história de um aluno e os outros alunos o assistem, apoiam e comentam. Assim, os estudantes podem construir suas próprias histórias coletivamente com o apoio do professor. Este pode dar sugestões para os alunos, mas também deve ensinar explicitamente as técnicas de se contar histórias. Por isso, o professor deve saber bem sobre essas técnicas. Mesmo os docentes com dom criativo que podem contar histórias e poemas maravilhosos para encantar os alunos não podem ensinar a literatura em Libras sem saber como funciona a literatura e quais as normas literárias da Libras.

24.2.3. Tipos de narrativas que os professores podem contar aos alunos

O professor pode usar literatura em Libras para ensinar o conteúdo das histórias e a linguagem literária. Muitas vezes, os docentes surdos comentam que nas escolas contam narrativas de experiência pessoal, utilizam suas próprias experiências como pessoas surdas para serem apresentadas aos seus alunos, também surdos. Frequentemente, as histórias ajudam os alunos a aprenderem sobre o orgulho de ser surdo, as vitórias e os sucessos ou soluções de problemas por ser uma pessoa surda vivendo numa sociedade onde a maioria das pessoas é de ouvintes. *O Armário*, de Juliana Lohn, é uma versão em Libras de uma narrativa contada originalmente em BSL pela surda escocesa Rita McDade. Embora a história seja de uma pessoa surda de outro país, fala de um assunto que toca as emoções de todos os surdos. Trata do momento em que a mãe ouvinte de filhas surdas ouviu pela primeira vez as duas rindo e felizes porque estavam usando a língua de sinais. Por isso, a mãe as deixou se comunicarem por meio de sinais e parou de obrigá-las a usarem apenas a oralização.

Essas narrativas de experiência pessoal de professores, ou de outras pessoas, surdos, são uma parte importante da pedagogia surda em que os docentes incentivam os alunos a terem uma identidade forte e que fiquem contentes por serem surdos (GONZALES, 2017).

Histórias fundamentadas em elementos da Libras são criadas para alunos de diversas idades. As narrativas curtas e humorísticas podem focar nas configurações de mão dos números (por exemplo *O Pássaro* e *Os Animais*, criadas por Juliana Lohn e Jaqueline Boldo, apresentadas por Juliana Lohn) com objetivo de estimular o conhecimento numérico, dos sinais para os animais, ou o uso de incorporação. As narrativas antropomórficas de Marina Teles que usam apenas uma configuração de mão, também usam expressões não manuais muito fortes e os personagens são surdos (veja *A Vaca Surda de Salto Alto*, *Um Morcego Surdo no Busão*, *Macaco Surdo Fazendo Música*, *A Formiga Indígena Surda* e *O Churrasco da Banana Surda*).

É importante que os alunos recebam traduções em Libras de literatura brasileira, histórias tradicionais, lendas e contos de fadas que venham da comunidade ouvinte, como vimos nos capítulos anteriores. Essas produções fazem parte das diversas culturas mundiais e a contação, assim como o reconto, pode existir em qualquer língua, inclusive em Libras.

Adaptações de histórias tradicionais e lendas podem deixar os alunos mais envolvidos se houver características que se aproximem mais da sua experiência. O professor pode contar uma história sem adaptação e convidar os alunos a sugerirem adaptações. Assim, estimula-se a imaginação e a participação ativa dos estudantes, o que

gera ainda mais um sentimento de pertencimento (SCOTT, 2011). As adaptações de histórias existentes, a contação de narrativas pessoais e o estímulo da imaginação são fundamentais para que os alunos mais velhos possam criar suas próprias histórias criativas originais.

Vimos no capítulo 7 que as histórias de autoria surda são ainda escassas em Libras, porque a maioria dos alunos surdos na escola vê apenas histórias originais de autoria ouvinte. Quando o professor conta e mostra histórias criativas e originais em Libras, o aluno aprende a criar seus próprios exemplos (SUTTON-SPENCE; RAMSEY, 2010).

24.3. A LITERATURA EM LIBRAS E O ENSINO DE LIBRAS COMO SEGUNDA LÍNGUA

Talvez seja estranho falar para alunos ouvintes da importância de aprenderem sobre a literatura em Libras. Mas quando um público não surdo entende o valor e a beleza da literatura, ele fortalece a sua aprendizagem e o próprio status da literatura. Geralmente, a aprendizagem da literatura ajuda qualquer estudante de uma língua estrangeira (PARAN, 2008). Os professores de adultos ouvintes que estudam Libras como uma segunda língua (L2) podem aproveitar a literatura em Libras, mas infelizmente muitos cursos ainda não ensinam nada nessa perspectiva.

Acima de tudo, o professor de Libras pode usar a literatura para ensinar sobre uma boa forma de língua brasileira de sinais que é fortemente visual. A linguagem das obras literárias é uma forma de Libras mais valorizada; com ela se criam imagens visuais ou sinais originais e criativos que chamam atenção. A literatura pode ensinar sobre a cultura surda, que faz parte do ensino de Libras, porque o conteúdo das narrativas originais em língua brasileira de sinais e dos poemas, das piadas e das peças de teatro surdo mostra o que um autor surdo e o seu público acham importante para representar a visão da sua cultura surda.

Os textos literários também oferecem exemplos para o ensino de tradução/interpretação. Os formandos já são fluentes em Libras, mas os textos mostram uma forma da Libras mais visual e menos parecida à língua portuguesa. Isso ajuda a aperfeiçoar a língua dos intérpretes e pode estimular novas estratégias de tradução. Por fim, podemos utilizar a literatura em Libras para ensinar sobre a própria literatura, mostrando as possibilidades e novos limites da literatura visual para os estudiosos dessa área.

24.3.1. Por que há pouca literatura nas aulas de Libras como L2?

Visto que é tão importante incluir literatura em Libras nos cursos para os alunos de L2, podemos perguntar por que ela não é mais utilizada. Às vezes, simplesmente ninguém a colocou no cur-

riculo e basta que este seja atualizado e considere a inclusão de elementos mais literários. Mas, além disso, se os professores não se formaram com disciplinas sobre literatura em Libras em seus cursos, eles não saberão como utilizá-la no ensino, tampouco que a literatura tão visual é uma ferramenta muito útil para melhorar a experiência de aprendizagem dos alunos (SUTTON-SPENCE, 2020).

A falta de recursos é outro problema. Precisamos de antologias e coleções de literatura em Libras disponíveis para todos os professores, mesmo que eles tenham um dom para contar histórias ou poemas. Como vimos no capítulo 20, os professores precisam de recursos como antologias de ensino com exemplos de literatura em Libras e materiais didáticos para serem utilizados com os vídeos. Isso se torna ainda mais importante se o professor não tiver a aptidão de contar histórias ou outros tipos de literatura em Libras.

Faltam ainda recursos adequados para todas as idades de alunos de L2, porque a maioria dos recursos é destinada para crianças, alunos de Libras como L1. Embora os contos de fadas sejam levemente agradáveis para os adultos, nem sempre têm um nível adequado para os mais velhos. Alunos que são pais ouvintes de filhos surdos ou professores de alunos surdos podem querer assistir à *Chapeuzinho Vermelho* em Libras para que possam contar esse conto a um novo surdo. Mas talvez *Chapeuzinho Vermelho* não seja uma escolha adequada para alunos de graduação nas universidades federais, por exemplo. Por isso, precisamos de recursos para todos os perfis de alunos do ensino superior, do ensino médio, fundamental, até o jardim de infância.

24.4. A DIVULGAÇÃO DA LITERATURA EM LIBRAS PARA ADULTOS SURDOS

Sabemos que, numa escola bilíngue, os alunos surdos convivem com outros alunos surdos e, normalmente, têm pelo menos alguns professores surdos. Nesses contextos, a literatura surda e a Libras criativa florescem e podem passar dos surdos mais velhos aos mais novos. No entanto, a realidade da educação das pessoas surdas hoje em dia está nas escolas inclusivas, onde não se aprende nada sobre a literatura surda e não se encontra a linguagem literária em Libras. Por isso, o ensino de literatura em Libras para adultos surdos é ainda mais relevante.

24.4.1. O ensino de literatura nos cursos de Letras Libras

As instituições de educação superior podem contribuir para assegurar e promover a literatura em Libras. No nível da graduação, ela é ensinada de diversas formas nos cursos de Letras Libras (ROSA, 2017) e é importante para estudantes de Letras Libras (Licenciatura) que querem se tornar professores. Apenas com o estudo de literatura nesse nível eles terão acesso ao conhecimento explícito sobre

a estrutura e a função da literatura de língua de sinais, bem como o conhecimento do cânone existente em sua língua, para passá-lo às próximas gerações. É também fundamental para estudantes que querem trabalhar como tradutores-intérpretes de Libras-português. O conhecimento dessa dimensão da linguagem literária e da cultura surda é muito importante para quem vai atuar especialmente como intérprete em sala de aula, onde há o ensino de literatura, seja ele em Libras ou em língua portuguesa.

O ensino de literatura em Libras como parte das atividades de extensão universitária oportuniza o seu acesso por pessoas que não têm o desejo, o tempo, as qualificações ou os recursos para estudar em uma universidade, mas que ainda estão interessadas em aprender sobre como fazer literatura em Libras (SUTTON-SPENCE; MACHADO, 2020).

24.4.2. Os festivais de literatura e folclore em Libras

Os festivais de literatura (ou folclore) de Libras são espaços importantes para divulgar e ensinar a literatura em língua de sinais para adultos. Neles, os membros da comunidade surda assistem a performances literárias (como peças de teatro, contos, narrativas, piadas e poemas) de artistas surdos reconhecidos. O principal objetivo é entretenimento, e sabemos que muitas pessoas conhecem a literatura em Libras pela primeira vez nesses eventos. Embora as pessoas apenas assistam às performances, podem voltar para suas casas inspiradas e motivadas pelos artistas para criarem seus próprios trabalhos. Há também festivais de folclore e literatura surda realizados em diversos países⁵⁰ que incluem nas suas programações aulas, oficinas e workshops com o intuito de encorajar as pessoas surdas a participarem da literatura e do folclore surdo e a falarem a respeito disso. Nesses eventos, elas aprendem a criar suas próprias obras literárias, ao invés de serem meras espectadoras (SUTTON-SPENCE et al., 2016).

Kenny Lerner descreveu a conferência de literatura de língua de sinais no NTID em 1988. Lá foi decidido que:

Deve haver performance, mas também discussões, painéis e palestras. A ideia era que, quando as pessoas fossem embora, elas voltassem às suas escolas de ensino médio e faculdades e criassem programas de literatura de Língua de Sinais Americana. Era um grande encontro [...] e as pessoas realmente saíam falando sobre a literatura de língua de sinais americana. (LERNER em NATHAN LERNER; FEIGEL, 2009), tradução no vídeo.

⁵⁰ Por exemplo, nos EUA, na França, no Reino Unido, na África do Sul, no Chile e no Brasil.

Os Festivais de Literatura e Folclore surdos realizados no Brasil seguem as sugestões feitas por Lerner. Os participantes vêm com a intenção de aprender sobre literatura e criar suas próprias produções em Libras com o apoio dos artistas surdos mais experientes. O formato geral dos festivais inclui convidar artistas surdos com diversas habilidades, como as de contar histórias ou piadas, criar peças de teatro ou fazer poemas. Muitas vezes, os artistas apresentam um show, mostrando ao vivo as suas habilidades apenas por diversão. Eles podem criar um debate com o público sobre as performances, falando sobre as intenções literárias e criativas nas obras que se apresentam no show. Também podem oferecer oficinas práticas em que os participantes aprendem como criar seus trabalhos. Essas oficinas fazem parte da tradição coletiva de educação do povo surdo, em que aqueles que já sabem como fazer alguma coisa ajudam os outros surdos a realizarem os trabalhos com o sucesso que nunca poderiam alcançar sozinhos.

A visita de artistas literários surdos internacionais pode criar uma experiência de aprendizagem ainda mais rica. A realidade da cultura e da literatura surdas é que muitos artistas estrangeiros conseguem se comunicar facilmente com o povo surdo brasileiro por meio de sinais fortemente visuais e de sinais internacionais. Sabemos que a literatura surda é disseminada mundialmente e influencia muito a literatura surda brasileira, como ocorreu nas viagens dos artistas surdos brasileiros Carlos Góes e Nelson Pimenta aos EUA, no século XX. Além disso, os artistas brasileiros viajam para compartilhar os conhecimentos literários e as habilidades criativas com os surdos em outros países na América Latina e Europa.

Todas essas formas de repassar novas ideias e habilidades criarão oportunidades para a promoção e o desenvolvimento da literatura em Libras. Nem todos os participantes desses festivais irão se tornar artistas consagrados, mas todos têm a oportunidade de aprender sobre a literatura surda e criar sua própria expressão criativa em Libras.



24.5. RESUMO - MANTENDO A CHAMA ACESA

A literatura em Libras pode sobreviver apenas quando for ensinada às próximas gerações. Precisamos educar os novos artistas e os novos públicos, sendo eles surdos ou ouvintes. Nesse capítulo, mostramos a importância da escola no ensino da literatura em Libras. Pensamos sobre alguns dos desafios e maneiras de se resolver as dificuldades dos alunos surdos nas escolas inclusivas em acessar a literatura. Vimos também os benefícios de se ensinar a literatura em Libras para alunos de Libras como L2. Além da educação formal, observamos que os festivais, com duplo foco na aprendizagem e no entretenimento, podem divulgar e estimular sempre mais o desenvolvimento da literatura em Libras no país inteiro.

Com isso, mostramos que podemos criar os próximos artistas e públicos de literatura em Libras. O contato entre pessoas surdas em contextos que permitem o desenvolvimento da literatura em Libras é muito importante. Nenhum artista de Libras surge de repente como artista completamente formado. Suas experiências na escola e na universidade, sua exposição ao teatro surdo e a outras literaturas e, em todos os casos, seus encontros com outros artistas de literatura surda, fazem com que se tornem o que são hoje. Da mesma forma, os públicos devem se acostumar à literatura surda para valorizar e promover essa parte da cultura surda.

Até certo ponto, a gravação de vídeos, as coleções e o arquivamento de materiais resguardam a literatura para o futuro. No entanto, sem as pessoas, a mera proteção não serve para manter a arte viva. Peter Cook, em uma entrevista em *The Heart of the Hydrogen Jukebox*, se dirigiu ao público atrás da câmera, quando falou: “não é a nossa hora agora. É a sua vez! Vamos, vá lá!” (tradução no vídeo). Em outra entrevista, o professor surdo Robert Panara disse: “Mantenha a chama acesa!”.

As pessoas surdas têm mantido a chama acesa por gerações. Com os esforços da comunidade surda e os aliados ouvintes que amam e valorizam a literatura em Libras, o fogo se espalhará. Esperamos que este livro faça a sua contribuição.



*The Heart of the
Hydrogen Jukebox*

25. REFERÊNCIAS

ALBRES, Neiva de Aquino. Tradução de literatura infanto-juvenil para língua de sinais: dialogia e polifonia em questão. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada**, vol.14, n.4, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1984-639820145540>

ALBRES, Neiva de Aquino; COSTA, Mairla. P. P.; ADAMS, Harrison. G. Contar um conto com encantamento: a construção de sentidos e efeitos da tradução para libras. **Revista Diálogos** (RevDia), Dossiê temático “Educação, Inclusão e Libras”, v. 6, n. 1, 2018.

ANDRADE, Betty Lopes L’Astorina de. **A tradução de obras literárias em Língua Brasileira de Sinais – Antropomorfismo em foco**. Dissertação (Mestrado em Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

BAHAN, Ben. Comment on Turner. **Sign Language Studies**, n. 83, p. 241-249, 1994.

BAHAN, Ben. ‘Face-to-face tradition in the American Deaf community. In H-Dirksen Bauman, Jennifer Nelson and Heidi Rose (org.). **Signing the Body Poetic**. California: University of California Press, 2006.

BALDWIN, Stephen. **Pictures in the Air: The Story of the National Theatre of the Deaf** Washington DC, Gallaudet University Press, 2009.

BARROS, Thatiane do Prado. **Experiência de Tradução Poética de Português/Libras: Três Poemas de Drummond**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade de Brasília. Brasília, 2015.

BARROS, R.O.; VIEIRA, S. Z. The Relationship between Text and Image on Literary Productions in Libras. **Sign Language Studies**. Volume 20, Number 3, Spring 2020.

BARRY, Peter. **Beginning Theory: An introduction to literary and cultural theory**. Manchester: Manchester University Press, 2017.

BAUMAN, H-Dirksen; NELSON, Jennifer; ROSE, Heidi (org.). **Signing the Body Poetic**. California: University of California Press, 2006.

BASILIO, Ester Vitória Anchieta. **Incorporação e partição do corpo: o espaço sub-rogado no discurso narrativo de uma tradução de literatura infantil do português para a Libras**. Dissertação (Mestrado em tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. 2017.

BAUMAN, H-Dirksen. Getting out of line: toward a visual and cinematic poetics of ASL. In: BAUMAN, H-Dirksen; NELSON, Jennifer; ROSE, Heidi (org.). **Signing the Body Poetic**. California: University of California Press, 2006.

BECHTER, F. The Deaf Convert Culture and Its Lessons for Deaf Theory. In: BAUMAN, H.-D. L. (org.). **Open Your Eyes: Deaf Studies Talking**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. p. 60–82.

BENEDICT, Barbara. **The eighteenth-century anthology and the construction of the expert reader**. Poetics 28, 2001. P. 377-397.

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores. Tradução publicada em 1983, [Original, publicado em francês, 1900].

BIENVENU, Martina J. Reflections of Deaf culture in Deaf humor. In: ERTING, Carol J.; JOHNSON, Robert C.; SMITH, Dorothy L.; SNIDER Bruce C. (org.), **The Deaf way: perspectives from the International Conference on Deaf Culture**. Washington, DC: Gallaudet University Press, 1994. P. 16 –23.

BISOL, Cláudia. **Tibi e Joca: uma história de dois mundos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.

BOUCHAUVEAU, Guy. Deaf humor and culture. In: ERTING, Carol J.; JOHNSON, Robert C.; SMITH, Dorothy L.; SNIDER Bruce C. (org.). **The Deaf way: perspectives from the International Conference on Deaf Culture**, Washington, DC: Gallaudet University Press, 1994. P. 24 –30.

BOLDO Jaqueline, SUTTON-SPENCE Rachel. 2020. Libras Humor: Playing with the Internal Structure of Signs. **Sign Language Studies**. Volume 20, Number 3, Special Issue on Sign Language Poetry. pp. 411-433

CAMPELLO, Ana Regina. Pedagogia Visual / Sinal na Educação dos Surdos. In: QUADROS, Ronice Müller de; PERLIN, Gladis (org.). **Estudos Surdos II**. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2007. P. 100-131.

CAMPOS, Klícia de Araújo. **Literatura de cordel em Libras: os desafios de tradução da literatura nordestina pelo tradutor surdo**. Dissertação (Mestrado em Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

CASTRO, Nelson Pimenta. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

CHRISTIE, Karen; WILKINS, Dorothy. Themes and symbols in ASL poetry: resistance, affirmation and liberation. **Deaf Worlds**, 22, p. 1-49, 2007.

CLARK, John Lee. (org.). **Deaf American Poetry**. Washington DC: Gallaudet University Press, 2009.

CLÜVER, Claus. Da Transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível: Ensaios sobre a escrita e a imagem**. UFMG, 2006. P. 107-166.

CUXAC, C. **La Langue des Signes Françaises; les voies de l'iconicite**. Paris: Ophrys, 2000.

CUXAC, C.; SALLANDRE, M.-A. Iconicity and arbitrariness in French Sign Language: Highly iconic structures, degenerated iconicity and diagrammatic iconicity. In: PIZZUTO, E.; PIETRANDREA, P.; SIMONE, R. (org.), **Verbal and signed languages: Comparing structure, constructs and methodologies**. Berlin: de Gruyter, 2008. P. 13-33.

DI LEO, Jeffrey. (org.). **On anthologies: Politics and Pedagogy**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. P. 1-30.

DUDIS, Paul. Body partitioning and real-space blends. **Cognitive Linguistics**, 15(2), p. 223-238, 2004. DOI: 10.1515/cogl.2004.009

DUNDES, Alan. What Is Folklore? In: DUNDES, Alan (org.). **The Study of Folklore**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1965. P. 1-6.

ELIOT, Thomas Stearns. **'Introduction' in Paul Valéry, Collected Works of Paul Valéry**, Volume 7: The Art of Poetry. New York: Vintage, 1958.

EVANGELISTA, Kácio Lima. **Ser**. Fortaleza, CE [s.n.], 2018.

FARIA, Maria Alice. **Como usar a literatura infantil na sala de aula**. São Paulo, SP: Editora Contexto. 2016.

FELÍCIO, Márcia. **Interpretação simultânea artística de contos em línguas de sinais**. Tese (Doutorado em Estudos de Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, UFSC, 2017.

FRISHBERG, Nancy. Signers of tales: the case of literary status of an unwritten language. **Sign Language Studies**, 17(59), 1988. P. 149-170.

GONZALES, Maribel. **Being and becoming a Deaf educator: the construction of Deaf educators' roles and pedagogies in Chilean Deaf schools**. Tese - University of Bristol, 2017.

HALL, Stephanie. **The Deaf Club is Like a Second Home: An Ethnography of Folklore Communication in American Sign Language**. Tese - University of Pennsylvania. 1989

HEBERLE, Viviane. Texto, discurso, gêneros textuais e práticas sociais na sociedade contemporânea: tributo a José Luiz Meurer. **Cadernos de Linguagem e Sociedade - Papers on Language and Society**, 12(1), p. 155-168, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/256199767_Texto_discurso_generos_textuais_e_praticas_sociais_na_sociedade_contemporanea_tributo_a_Jose_Luiz_Meurer

HEINZELMAN, Renata. **Pedagogia cultural em poemas da Língua Brasileira de Sinais**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

HESSEL Carolina Silveira; KARNOPP Lodenir. Humor na cultura surda: análise de piadas. **Textura**, v. 18 n. 37, maio/ago, 2016.

HESSEL, Carolina Silveira; KARNOPP, Lodenir Becker; ROSA, Fabiano Souto. **Cinderela Surda**. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.

HESSEL, Carolina Silveira; KARNOPP, Lodenir Becker; ROSA, Fabiano Souto. **Rapunzel Surda**. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.

HESSEL, Carolina Silveira. **Literatura Surda: análise da circulação de piadas clássicas em Línguas de Sinais**. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

HOEK, L. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível: Ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 167- 190.

HOPKINS, David. **On Anthologies**. Cambridge Quarterly, 37 (3). 2008. P. 285-304.

JESUS, João Ricardo Bispo. **Literatura em língua de sinais: a performance do escritor surdo Maurício Barreto**. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de pós-graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. 2019.

KARNOPP, Lodenir. **Literatura Visual**. 2008b. Disponível em: www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificas/literaturaVisual/

KARNOPP, Lodenir. Produções culturais de surdos- análise de literatura surda. **Cadernos de Educação: Educação de Surdos**, Ano 19, n. 36, p. 155-174, 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/viewFile/1605/1488>

KARNOPP, Lodenir Becker; HESSEL SILVEIRA, Carolina. Humor na literatura surda. **Educar em Revista**. no.spe-2, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.37013>

KARNOPP, Lodenir. **Literatura Surda**. Universidade Federal de Santa Catarina: Licenciatura em Letras-Libras na Modalidade a Distância. 2008a.

KARNOPP, Lodenir. Produções culturais em língua brasileira de sinais (Libras). **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 48, n. 3, p. 407-413, 2013.

KARNOPP, Lodenir; KLEIN, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia Lise (Org.). **Cultura Surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações**. Canoas: Editora ULBRA, 2011.

KLAMT, Marilyn Mafra; MACHADO, Fernanda de Araújo; QUADROS, Ronice Muller de. Simetria e ritmo na poesia em língua de sinais. In Ronice Müller de Quadros & Markus Weininger (Org.). **Estudos da Língua Brasileira de Sinais**, Vol III, p. 211-226. 2014.

KLIMA, Edward; Ursula BELLUGI. **The Signs of Language Cambridge**, M.A.: Harvard University Press, 1979.

KORTE, Barbara. Flowers for the Picking: Anthologies of Poetry in (British) Literary and Cultural Studies. In: Korte, Barbara; SCHNEIDER, Ralf; LETHBRIDGE, Stefanie (org.). **Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies**. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi, 2000. P. 1-32.

KRENTZ, Christopher. The camera as printing press; How film has influenced ASL literature. In: BAUMAN, H-Dirksen; NELSON, Jennifer; ROSE, Heidi (org.). **Signing the Body Poetic**. California: University of California Press, 2006.

LABOV, W. **Padrões Sociolinguísticos**. São Paulo: Parábola [1972], 2008.

LADD, Paddy. **Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood**. Clevedon: Multilingual Matters. 2003.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Mercado de Letras, 2002.

LANE, Harlan; PILLARD, Richard C.; HEDBERG, Ulf. **The People of the Eye: Deaf Ethnicity and Ancestry**. Oxford University Press. 2010.

LAUZEN, Martha M. **It's a Man's (Celluloid) World: Portrayals of Female Characters in the Top 100 Films of 2016**. Report compiled for Center for the Study of Women in Television and Film, San Diego State University. 2017. Disponível em: <https://womenandhollywood.com/resources/statistics/>

LEECH, Geoffrey. **A Linguistic Guide to English Poetry**. London: Longman, 1969.

LIDDELL, Scott. Four functions of a locus: reexamining the structure of space in ASL. In: LUCAS, C. (org.). **Sign Language Research: Theoretical Issues**. Washington, DC: Gallaudet University Press), 1990. P. 176-198.

LIDDELL, Scott K. **Grammar, gesture, and meaning in American Sign Language**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LIDDELL, Scott; JOHNSON, Robert. E. American Sign Language: The Phonological Base. **Sign Language Studies**, v. 64, p. 197-277, 1989.

MACHADO, Fernanda de Araújo. **Antologia da poética de Língua de Sinais Brasileira**. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

MACHADO, Fernanda de Araujo. **Poesia Árvore de Natal**. (DVD). Rio de Janeiro: LSB vídeo, 2005.

MACHADO, Fernanda de Araújo. **Simetria na Poética Visual na Língua de Sinais Brasileira**. 149 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

MARTINEAU, W. H. A model of the social functions of humor. In: GOLDSTEIN, J.; McGHEE, P. (org.). **The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues**. New York, NY: Academic Press, 1972. P. 101-125.

MATOS, Lucyene da C. Vieira Machado. **Narrar e pensar as narrativas surdas Caixabas: o outro surdo no processo de pensar uma pedagogia**. In: QUADROS, Ronice Muller de (org.). **Estudos Surdos III**. Rio de Janeiro: Arara Azul, 2008. P. 210 -259

MECKLER, D. C. **On difficulty in the arts**. 2007. Disponível em: <http://accounts.smccd.edu/mecklerd/mus202/4difficulties.htm>

MEURER J. L.; DELLAGNELO Adriana Kuerten. **Análise do Discurso**. Universidade Federal de Santa Catarina: Licenciatura em Letras-Libras na Modalidade a Distância, 2008.

MILES, Dorothy. **Gestures: Poetry in Sign Language**. Northridge, CA: Joyce Motion Picture Co, 1976.

MORGADO, Marta. Literatura em língua gestual. In: KARNOPP, L.; KLEIN, M.; LUNARDI-LAZZARIN, M. (org.). **Cultura Surda na contemporaneidade**. Canoas RS: Editora ULBRA, 2011. P. 151-172.

MOURÃO, Claudio Henrique Nunes. **Literatura Surda: Experiência das Mãos Literárias**. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

MOURÃO, C. **Literatura Surda: produções culturais de surdos em língua de sinais**. In: KARNOPP, L.; KLEIN, M.; LUNARDI-LAZZARIN, M. (org.). **Cultura Surda na contemporaneidade**. Canoas: Editora ULBRA, 2011. P. 71-90.

MÜLLER, Janete Inês; KARNOPP, Lodenir Becker. Tradução cultural em educação: experiências da diferença em escritas de surdos. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 41, n. 4, p. 1041-1054, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-97022015031750>

MULROONEY, K.J. **Extraordinary from the Ordinary: Personal Experience Narratives in American Sign Language**. Washington D.C.: Gallaudet University Press, 2009.

NASCIMENTO, Sandra P. **Representações Lexicais da Língua de Sinais Brasileira. Uma Proposta Lexicográfica**. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, 2009.

NATHAN LERNER, Miriam; FEIGEL, Don. **The Heart of the Hydrogen Jukebox**. (DVD). New York: Rochester Institute of Technology, 2009.

NODELMAN, Perry. **Children's Literature as Women's Writing**. *Children's Literature Association Quarterly*, v. 13, n. 1, pp. 31-34, 1988.

NONHEBEL, Annika; CRASBORN, Onno; VAN DER KOOIJ, Els. **Sign language transcription conventions for the ECHO project**. 2003. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/237538700_Sign_language_transcription_conventions_for_the_ECHO_Project

O Som das Palavras - Antologia Literária. 2003. Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2003.

OLIVEIRA, Carmen; BOLDO, Jaqueline. **A cigarra surda e as formigas**. Porto Alegre: Corag, s.d.

OLIVEIRA, Ronise. **Meus sentimentos em folhas**. Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2005.

OLRIK, Axel. Epic laws of folk narrative. In: DUNDES, Alan (org.) **The Study of Folklore**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1909 [1965].

ORMSBY, Alec. **The poetry and poetics of American Sign Language**. Tese. Stanford University, 1995.

PADDEN, Carol. The relation between space and grammar in ASL verb morphology. In: LUCAS, C. (org.). **Sign Language Research: Theoretical Issues**. Washington, DC: Gallaudet University Press, 1990. P. 118-132.

PARAN, A. The role of literature in instructed foreign language learning and teaching: An evidence based survey. **Language Teaching**, 41 (4), p. 465 -96, 2008.

PEIXOTO, Janaina. **O registro da beleza nas mãos: a tradição de produções poéticas em Língua de Sinais no Brasil**. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, 2016.

PETERS, Cynthia. **Deaf American Literature: From Carnival to the Canon**. Washington, D.C.: Gallaudet University Press, 2000.

PIMENTA, Nelson. **Literatura em LSB**, LSB vídeo (DVD). Rio de Janeiro: Editora Abril e Dawn Sign Press, 1999.

POL, C. **Deaf humor. A theater performance in Italian Sign Language**. Dissertação. Università Ca' Foscari Venezia, Venice, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10579/5425>

QUADROS, Ronice Muller de; SUTTON-SPENCE, R. Poesia em Língua de Sinais: Traços da identidade surda. In: QUADROS, Ronice Muller de (org.). **Estudos Surdos 1**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Azul, 2006. P. 110-165.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. **Introdução aos estudos da literatura**. Licenciatura em Letras-Libras na Modalidade a Distância, 2008.

RAMOS, Clélia Regina. **Tradução Cultural: Uma proposta de trabalho para surdos e ouvintes**. Reflexões sobre trabalho de tradução de textos da literatura para a LIBRAS, realizado na Faculdade de Letras da UFRJ entre os anos de 1992 a 2000. Rio de Janeiro: Arara Azul, 2000. Disponível em: www.editora-arara-azul.com.br

RASKIN, Victor. **Semantic mechanisms of humor**. Dordrecht: Kluwer Academic, 1985.

REILLY, Charles; REILLY, Nipapon. **The Rising of Lotus Flowers: Self-education by Deaf Children in Thai Boarding Schools**. Washington, D.C.: Gallaudet University Press, 2005.

RIGO, Natália Schleder. **Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Universidade Federal de Santa Catarina - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2013.

ROSA, Fabiano Souto. **O que o currículo de Letras Libras ensina sobre literatura surda?** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal de Pelotas, 2017.

ROSA, Fabiano Souto; KARNOPP, Lodenir Becker. **Patinho Surdo**. Canoas: ULBRA, 2005.

ROSA, Fabiano Souto; KLEIN, Madalena. **O que sinalizam os professores surdos sobre literatura surda em livros digitais**. In: KARNOPP, L.; KLEIN, M.;

LUNARDI-LAZZARIN, M. (org.). **Cultura Surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações** Canoas: Editora ULBRA, 2011. P. 91-112.

ROSE, Heidi. The poet in the poem in the performance: the relation of body, self, and text in ASL literature. In: BAUMAN, H-Dirksen; NELSON, Jennifer; ROSE, Heidi (org.). **Signing the Body Poetic**. California: University of California Press, 2006.

ROSE, Heidi. **A Critical Methodology for Analyzing American Sign Language Literature**. Tese. Arizona State University, 1992.

RUTHERFORD, Susan. **A Study of Deaf American Folklore**. Silver Spring, MD: Linstok Press, 1993.

RUTHERFORD, Susan. Funny in Deaf – Not in hearing. In: WILCOX, Sherman (org.). **American Deaf culture: An anthology**. Silver Spring, MD: Linstok Press, 1989. P. 65–82.

RYAN, Stephen. **‘Let’s Tell an ASL Story’ in Gallaudet University College for Continuing Education**. Conference Proceedings, April 22-25. Washington, D.C.: Gallaudet University Press, 1993.

SALES, Taísa Aparecida Carvalho (org.). **Onze histórias e um segredo, desvendando as lendas Amazônicas**. Manaus: Damir Pacheco de Souza, 2016.

SCHALLENBERGER, Augusto. **Ciberhumor nas comunidades surdas**. Dissertação (Mestrado em Educação) - UFRGS/FACED/PPGEDU. Porto Alegre, 2010.

SCOTT, Paul. Do Deaf children eat deaf carrots? In: MATHUR, Gaurav; NAPOLI, Donna Jo (org.). **Deaf around the World: the impact of language**. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 359-366.

SPOONER, Ruth Anna. 2016. **Languages, Literacies, and Translations: Examining Deaf Students’ Language Ideologies Through English-to-ASL Translations of Literature**. Tese de doutorado. Ann Arbor, MI, University of Michigan.

STRÖBEL, Karin Lilian. História dos surdos: representações “mascaradas” das identidades surdas. In: QUADROS, Ronice Muller de; PERLIN, Gladis (org.). **Estudos Surdos II**. Petrópolis: Editora Arara Azul. 2007. P. 18-37.

SUTTON-SPENCE Rachel. **Literatura surda feita por mulheres**. In: Silva, Arlene Batista da; DALVI, Maria Amélia; DUTRA, Paulo; SALGUEIRO, Wilberth (org.). **Literatura e artes, teoria e crítica feitas por mulheres**. Instituto Brasil Multicultural de Educação e Pesquisa – IBRAMEP: Campos dos Goytacazes, 2019. P. 142-166.

SUTTON-SPENCE, Rachel; MACHADO, Fernanda de Araújo; CAMPOS, Klícia de Araújo, FELÍCIO, Márcia; VIEIRA, Saulo; CARVALHO, Daltro; BOLDO, Jaqueline. Artistas surdos contam suas histórias: quais foram suas influências? **Revista Brasileira de Vídeo Registros em Libras**, nº 003, 2017. Disponível em: <http://revistabrasileiravrlibras.paginas.ufsc.br/publicacoes/edicao-no-0032017/>

SUTTON-SPENCE, Rachel; MACHADO, Fernanda de Araújo; CAMPOS, Klícia de Araújo, FELÍCIO, Márcia; VIEIRA, Saulo; CARVALHO, Daltro; BOLDO, Jaqueline. Os craques da Libras: a importância de um festival de folclore sinalizado. **Revista Sinalizar**, v.1, n.1, p. 78-92. 2016.

SUTTON-SPENCE, Rachel. Por que precisamos de poesia sinalizada em educação bilíngue?” Educar em Revista. O dossiê temático Educação Bilíngue para Surdos: políticas e práticas. FERNANDES, Sueli (org). **Educ. rev.** no.spe-2, p. 111-127, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.37009>

SUTTON-SPENCE, Rachel. Teaching Sign Language Literature in L2/Ln Classrooms. In: ROSEN Russel (org.) **Routledge handbook of sign language pedagogy**. Abingdon: Routledge. 2020. P. 233-246.

SUTTON-SPENCE, Rachel; NAPOLI Donna Jo. Deaf Jokes and Sign Language Humour. **International Journal of Humor Research**, 3, 311-338, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1515/humor-2012-0016>

SUTTON-SPENCE, Rachel; BOYES BRAEM, Penny. Comparing the products and the processes of creating sign language poetry and pantomimic improvisations. **Journal of Nonverbal Behavior**, 37(3), p. 245–280, 2013.

SUTTON-SPENCE, Rachel; KANEKO, Michiko. **Introducing Sign Language Literature: Creativity and Folklore**. Basingstoke: Palgrave Press, 2016.

SUTTON-SPENCE, Rachel; MACHADO, Fernanda de Araújo. Poetry in Libras. In: QUADROS, Ronice Muller de (org.). **Estudos da Língua Brasileira de Sinais**. Ishara Press, 2020.

SUTTON-SPENCE, Rachel; MACHADO, Fernanda de Araújo. Considerações sobre a criação de antologias de poemas em línguas de sinais. In: QUADROS, Ronice Muller de; STUMPF, Marianne Rossi (org.). **Brazilian Sign Language Studies**. Florianópolis, Editora Insular, Volume IV, p. 187-220, 2018.

SUTTON-SPENCE, Rachel; QUADROS, Ronice Müller de. Performance Poética em Sinais: o que a audiência precisa para entender a poesia em sinais. In: QUADROS, Ronice Muller de; STUMPF, Marianne; LEITE, Tarcísio de Arantes (org.). **Série Estudos de Língua de Sinais**, Volume II. Florianópolis: Editora Insular, 2014. P. 207-228.

SUTTON-SPENCE, Rachel; RAMSEY Claire. What we should teach Deaf Children: Deaf Teachers' Folk Models in Britain, the U.S. and Mexico. **Deafness and Education International**, 12/3, p. 149-176. 2010.

TAUB, Sarah. **Language from the Body: Iconicity and Metaphor in American Sign Language**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

TAUB, Sarah. Iconicity and metaphor. In: PFAU, R.; STEINBACH, M.; WOLL, B. (org.). **Sign language. An international handbook (HSK—Handbooks of Linguistics and Communication)**, Science 37. Berlin: Mouton de Gruyter. 2012. P. 400- 412.

TAYLOR, Debbie. **Agenda: Hearts and Minds**. MsLexia, Jun-Aug, p. 5- 9, 2018.

VALLI, Clayton. **Poetry in Motion**. Burtonsville, MD: Sign Media Inc, 1990.

VALLI, Clayton. **Poetics of American Sign Language Poetry**. Tese - Union Institute Graduate School, 1993.

VALLI, Clayton. **ASL Poetry: Selected Works of Clayton Valli**. [DVD] San Diego, CA: Dawn Sign Press, 1995.

VIEIRA, André Guirland. Do Conceito de Estrutura Narrativa à sua Crítica. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, 14(3), p. 599-608, 2001.

VIEIRA, Saulo Zulmar. **A produção narrativa em libras: uma análise dos vídeos em língua brasileira de sinais e da sua tradução intersemiótica a partir da linguagem cinematográfica**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Pós Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

VIEIRA-MACHADO Lucylene Matos da C. Narrar e pensar as narrativas surdas Capixabas: o outro surdo no processo de pensar uma pedagogia. In: QUADROS, Ronice Muller de (org.). **Estudos Surdos III**. Petrópolis, RJ: Editora Arara Azul, 2008. P. 208-257

WEININGER, M. J.; SUTTON-SPENCE, R. Quando múltiplos olhares geram diferentes experiências de tradução ao português de um poema em Libras: o caso de “Homenagem Santa Maria” de Godinho 2013. **Cadernos de Tradução** da Universidade Federal de Santa Catarina, vol.35, nº2, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175968.2015v35nesp2p458>

WEYL, Hermann. **Symmetry**. Princeton, N.J.: Princeton University Press. 1952.

WILCOX, Phyllis Perrin. **Metaphor in American Sign Language**. Washington, DC: Gallaudet University Press. 2000.

WILLIAMS, Jeffrey. Anthology Disdain. In: DI LEO, Jeffrey (org.). **On anthologies: Politics and Pedagogy**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. P. 207 – 221

ZIRALDO. **Flicts**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

26. LISTA DE VÍDEOS INDICADOS NO TEXTO



O Alienista, de Machado de Assis



Associação, de Fernanda Machado



Amar é Também Silenciar, de Rafael Lopes dos Santos (Rafael Lelo)



Ave 1 x 0 Minhoca, de Marcos Marquioto



Animais números, de Juliana Lohn



Bolinha de Ping-pong, de Rimar Segala



Anjo Caído, de Fernanda Machado



As Borboletas, de Wilson Santos Silva



Antônio Silvino o Rei dos Cangaceiros, (Leandro Gomes de Barros), de Klícia de Araujo Campos



As Brasileiras, de Klícia Campos e Anna Luiza Maciel



O Armário, de Juliana Lohn



Chapeuzinho Vermelho, de Heloise Grippe,



Arrumar, Passear... de A à Z Letras, de Jéssie Rezende



O Churrasco da Banana Surda, de Marina Teles.



Árvore, de André Luiz Conceição



Cinco Sentidos, de Nelson Pimenta,



Clóvis Albuquerque dos Santos, de Manaus



Farol da Barra, de Mauricio Barreto



Coleção de narrativas didáticas curtas, de Marina Teles



The Fastest Hand in the West, de Jake Schwall



Como Veio Alimentação, de Fernanda Machado



Fazenda: Vaca, de Rimar Segala



O Conto VV, de Lúcio Macedo



Feliz Natal, de Rosana Grasse



O Curupira, de Fábio de Sá



Five Senses, de Paul Scott



Doll (em português, A Boneca), de Paul Scott



A Formiga Indígena Surda, de Marina Teles



A Economia, de Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura



Fruit - em português "Frutas", renga



O Encontro, de Fabio de Sá



Golf Ball, de Stefan Goldschmidt



Eu x Rato, de Rodrigo Custodio da Silva



The Heart of the Hydrogen Jukebox, Nathan-Lerner e Feigel



Galinha Fantasma, de Bruno Ramos



Hino Nacional, de Bruno Ramos



*Homenagem Santa Maria/
RS, de Alan Henry Godinho*



*Jaguardarte, de
Aulio Norbrega*



*Julgar a Prostituta, de
Maurício Barreto*



*Lei de Libras, de Sara Theisen
Amorim e Anna Luiza Maciel*



Leoa Guerreira, de Vanessa Lima



O Lobinho Bom, de Carolina Hessel



Lutas Surdas, de Alan Henry Godinho



*O Macaco Surdo Fazendo
Música, de Marina Teles*



*Mãos Aventureiras,
de Carolina Hessel*



*Mãos do Mar, de Alan
Henry Godinho*



*Mãos em Fúrias, por
Eduardo Tótolli, Luciano
Canesso Dyniewicz, Elissane
Zimmerman Dyniewicz e
Carlos Alexandre Silvestri,
dirigido por Giuliano Robert*



*Meu Ser é Nordestino,
de Klicia Campos*



*Mirror (O Espelho),
de Richard Carter*



*O Modelo do Professor Surdo,
de Wilson Santos Silva*



*O Morcego Surdo no
Busão, de Marina Teles*



*A Morte de Minnehaha, de
Mary Williamson em 1913*



*O Negrinho do Pastoreio,
de Roger Prestes*



*Números em Libras, de
Maurício Barreto*



*Paraná, de Marcos
Marquioto*



Party, (em português A Festa) de Johanna Mesch



A Rainha das Abelhas, de Mariá de Rezende Araújo



O Passarinho Diferente, de Nelson Pimenta



Saci, de Fernanda Machado



Pássaro números, de Juliana Lohn



O Sapo e o Boi, de Nelson Pimenta



Passeio no Rio de Janeiro, de Leonardo Adonis de Almeida e Marcelo William da Silva



O Símbolo do Olodum, de Priscila Leonnor



A Pedra Rolante, de Sandro Pereira



Slow Motion Portrait (em português “Retrato em câmera lenta”), de Tony Bloem



Peixe, de Renato Nunes



Tinder, de Anna Luiza Maciel



O Pequeno Príncipe, Projeto Acessibilidade em Bibliotecas Pública



Tree, de Paul Scott



Um poema dueto curto, de Daltro Roque Carvalho da Silva Junior e Victória Hidalgo Pedroni



Unexpected Moment (“Momento inesperado”), de Amina Ouahid e Jamila Ouahid



Um poema maluco, de Daltro Roque Carvalho da Silva Junior



V & V, de Fernanda Machado



Príncipe Procurando Amor, (em inglês, Prince Looking for Love) de Richard Carter



A Vaca Surda de Salto Alto, de Marina Teles



Vagalume, de Tom Min Alves



World II - em português
“O Mundo II”, renga



O Vernáculo visual e o uso
de classificadores em línguas
de sinais, de Peter Cook



Voo Sobre Rio, de
Fernanda Machado

27. LISTA DE ARTISTAS DE LITERATURA EM LIBRAS (E OUTRAS LÍNGUAS DE SINAIS) INDICADOS NO TEXTO

Alan Henry Godinho *Homenagem Santa Maria/RS; Lutas surdas; Mãos do Mar*

Amina Ouahid e Jamila Ouahid *Unexpected moment* (“Momento inesperado”)

André Luiz Conceição *Árvore*

Ângela Eiko Okumura e Sara Theisen Amorim *A Economia*

Anna Luiza Maciel e Klícia Campos *As Brasileiras*

Anna Luiza Maciel e Sara Theisen Amorim *Lei de Libras,*

Anna Luiza Maciel *Tinder*

Jake Schwall *The Fastest Hand in the West*

Aulio Norbrega *Jaguadarte*

Bruno Ramos *Galinha Fantasma; Hino Nacional*

Carolina Hessel *Mãos Aventureiras; O Lobinho Bom*

Clóvis Albuquerque dos Santos, de Manaus

Daltro Roque Carvalho da Silva Junior e Victória Hidalgo Pedroni *Um poema dueto curto*

Daltro Roque Carvalho da Silva Junior *Um poema maluco*

Eduardo Tótolli, Luciano Canesso Dyniewicz, Elissane Zimmerman Dyniewicz e Carlos Alexandre Silvestri, dirigido por Giuliano Robert *Mãos em Fúrias*

Fábio de Sá *O Curupira; O Encontro*

Fernanda Machado *Anjo Caído; Associação; Como Veio Alimentação; Saci; V & V; Voo Sobre Rio*

Fruit - em português “Frutas”, renga

Heloise Grippe, *Chapeuzinho Vermelho*

Jéssie Rezende *Arrumar, Passear... de A à Z Letras*

Johanna Mesch *Party* (em português A Festa)

Juliana Lohn *Animais números; O Armário; Pássaro números*

Kácio Evangelista Lima Comunidade

Klícia Campos *Antônio Silvino o Rei dos Cangaceiros*, (Leandro Gomes de Barros); *Meu Ser é Nordestino*

Klícia Campos e Anna Luiza Maciel *As Brasileiras*

Leonardo Adonis de Almeida e Marcelo William da Silva *Passeio no Rio de Janeiro*

Lúcio Macedo *O Conto VV*

Machado de Assis *O Alienista*,

Marcelo William da Silva e Leonardo Adonis de Almeida *Passeio no Rio de Janeiro*

Marcos Marquioto *Ave 1 x 0 Minhoca*; *Paraná*

Mariá de Rezende Araújo *A Rainha das Abelhas*

Marina Teles *A Formiga Indígena surda*; *A Vaca surda de salto alto*; *O Churrasco da banana surda*;

O Macaco surdo fazendo música; *O Morcego surdo no busão*

Mary Williamson Erd *A Morte de Minnehaha*

Mauricio Barreto *Farol da Barra*; *Julgar a Prostituta*; *Números em Libras*

Nathan-Lerner e Feigel *The Heart of the Hydrogen Jukebox*

Nelson Pimenta *O Passarinho diferente*; *O Sapo e o Boi*; *Cinco Sentidos*

Paul Scott *Doll* (em português, A Boneca); *Five Senses*; *Tree*

Peter Cook *O Vernáculo visual e o uso de classificadores em línguas de sinais*

Priscila Leonnor *O Símbolo do Olodum*

Projeto Acessibilidade em Bibliotecas Pública *O Pequeno Príncipe*

Rafael Lopes dos Santos (Rafael Lelo) *Amar é também silenciar*

Renato Nunes *Peixe*

Richard Carter *O Espelho* (em inglês *Mirror*); *Príncipe Procurando Amor* (em inglês, *Prince Looking for Love*)

Rimar Segala *Bolinha de Ping-pong*; *Fazenda: Vaca*

Rodrigo Custódio da Silva *Eu x Rato*

Roger Prestes *O Negrinho do Pastoreio*

Rosana Grasse *Feliz Natal*

Sandro Pereira *A Pedra Rolante*

Sara Theisen Amorim e Ângela Eiko Okumura *A Economia*

Sara Theisen Amorim e Anna Luiza Maciel *Lei de Libras,*

Stefan Goldschmidt *Golf Ball*

Tom Min Alves *Vagalume*

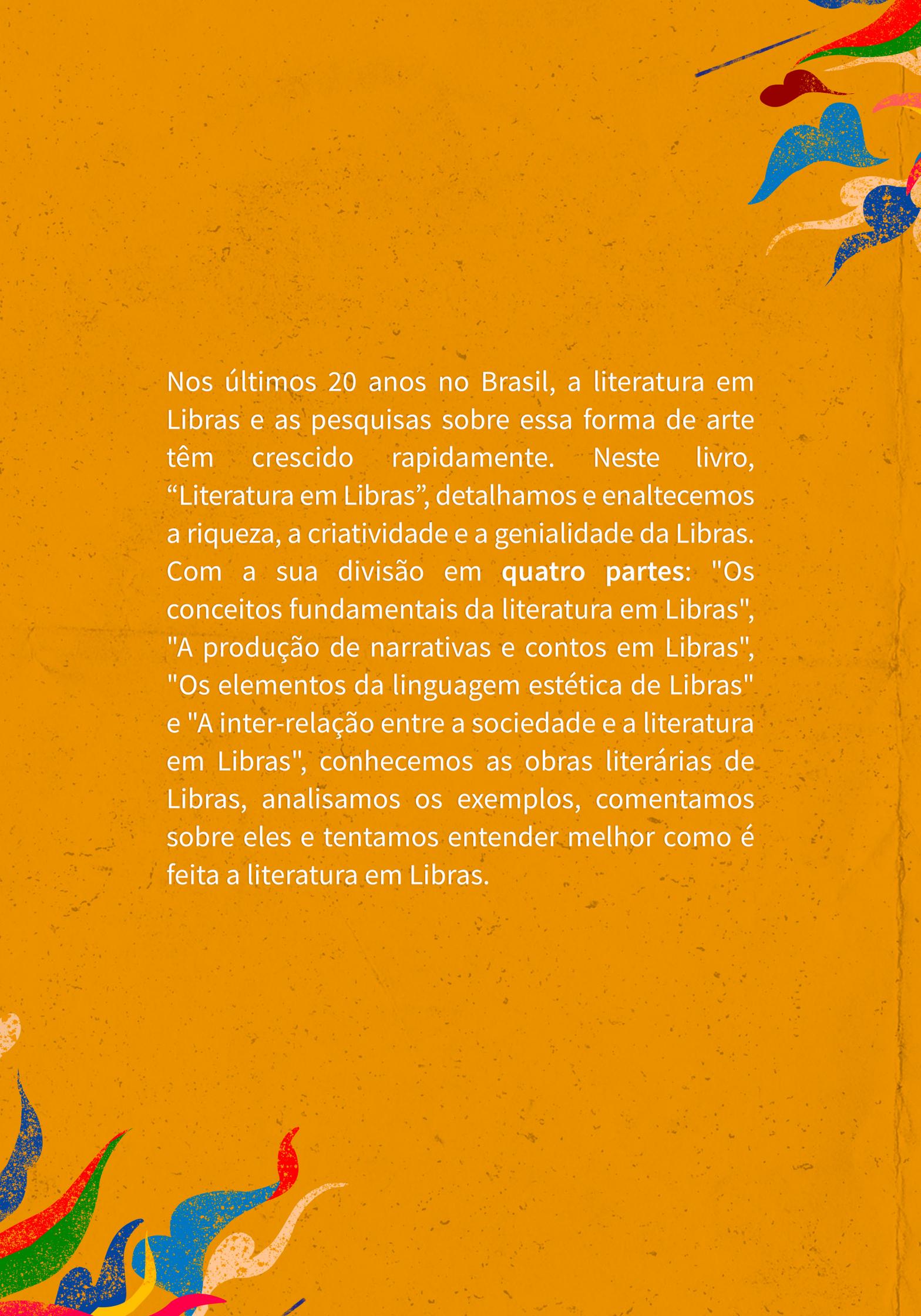
Tony Bloem *Slow Motion Portrait* (em português “Retrato em câmera lenta”)

Vanessa Lima *Leoa Guerreira*

Victória Hidalgo Pedroni e Daltro Roque Carvalho da Silva Junior *Um poema dueto curto*

Wilson Santos Silva *As Borboletas; O Modelo do Professor Surdo*

World II - em português “O mundo II”, renga

The page features a textured yellow background. In the top right and bottom left corners, there are decorative abstract shapes in various colors (blue, red, green, white) that resemble stylized leaves or petals. The text is centered in the middle of the page.

Nos últimos 20 anos no Brasil, a literatura em Libras e as pesquisas sobre essa forma de arte têm crescido rapidamente. Neste livro, “Literatura em Libras”, detalhamos e enaltecemos a riqueza, a criatividade e a genialidade da Libras. Com a sua divisão em **quatro partes**: "Os conceitos fundamentais da literatura em Libras", "A produção de narrativas e contos em Libras", "Os elementos da linguagem estética de Libras" e "A inter-relação entre a sociedade e a literatura em Libras", conhecemos as obras literárias de Libras, analisamos os exemplos, comentamos sobre eles e tentamos entender melhor como é feita a literatura em Libras.