

Marilyn Mafra Klamt

O RITMO NA POESIA EM LÍNGUA DE SINAIS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Linguística.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ronice Müller de Quadros

Coorientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

A ficha de identificação é elaborada pelo próprio autor

Maiores informações em:

<http://portalbu.ufsc.br/ficha>

Marilyn Mafra Klamt

O RITMO NA POESIA EM LÍNGUA DE SINAIS

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do título de “Mestre em Linguística”, e aprovada a em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística.

Florianópolis, 11 de março de 2014.

Prof. Dr. Heronides Maurílio de Melo Moura
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Ronice Müller de Quadros
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
Coorientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Markus Weininger
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Marianne Rossi Stumpf
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Rachel Sutton-Spence
University of Bristol

AGRADECIMENTOS

Dedico esta dissertação a algumas pessoas que me apoiaram e colaboraram com esta pesquisa:

- Aos meus pais Marília Ramos Mafra e Mauri Fernando Mafra, por toda a dedicação dispensada a mim;
- Ao meu marido Valdemir Klamt, por estar sempre ao meu lado e pelo grande incentivo para que fizesse o mestrado e o doutorado;
- À minha irmã Momyk Mafra Chaves, que me deu o impulso inicial para começar a trabalhar com crianças surdas;
- À minha orientadora Ronice Müller de Quadros, minha inspiração como pesquisadora, por todo auxílio durante a pesquisa e ao meu coorientador Alckmar Luiz dos Santos, por me ajudar a encontrar um caminho que unisse literatura e língua de sinais;
- À professora Rachel Sutton-Spence, por todos os ensinamentos na área da poesia em língua de sinais;
- Aos amigos e professores surdos, por me permitirem o contato e aprendizagem com a Língua Brasileira de Sinais e, em especial, a amiga e poetisa Fernanda Machado, pela contribuição e a Nelson Pimenta e Vanessa Lesser, por aceitarem participar da pesquisa;
- Aos professores da Pós-Graduação em Linguística e do curso de Letras Libras, pelo estímulo e compreensão;
- À amiga Giselle Araújo, pelo apoio, incentivo e amizade desde os tempos da Fcee;
- À Fundação Catarinense de Educação Especial, por abrir suas portas para uma oportunidade de trabalho que me fez ter contato com as pessoas surdas e com a Língua Brasileira de Sinais; e
- À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

O trabalho realizado nesta dissertação buscou identificar elementos na poesia em língua de sinais que pudessem responder se ela possui ritmo e de que forma o ritmo se constitui, partindo principalmente das pesquisas de Valli (1993), Blondel e Miller (2001), Sutton-Spence (2005) e Machado (2013). Com base nos aspectos elucidados por estes autores, foram criadas dez trilhas no *software* de análises linguísticas *Elan* para análise de poemas em Língua Brasileira de Sinais (Libras): glosas, repetição de sinais, rima, morfismo, pausas e suspensões, tamanho do movimento, ênfase no movimento, duração do movimento, sonoridade visual e simetria. O *corpus* desta dissertação compõe-se de dois poemas em Libras, “Bandeira Brasileira”, de Nelson Pimenta e “Voo sobre Rio”, de Fernanda Machado. Na análise dos poemas, percebeu-se que há um forte ritmo nestas produções e que sua composição aponta para a busca na criação de padrões rítmicos, explorando as características visuais próprias destas línguas.

Palavras-chave: Poesia. Libras. Ritmo.

ABSTRACT

This dissertation sought to identify elements in sign language poetry that would answer the question whether or not it possessed rhythm, and in which way this rhythm would be constituted, based primarily on the research of Valli (1993), Blondel and Miller (2001), Sutton-Spence (2005), and Machado (2013). With the aspects found in these authors, I created ten groups on Elan linguistic analysis software for the analysis of Brazilian Sign Language (Libras) poems. These were: glosses, sign repetition, rhyme, morphism, pauses and holds, movement size, movement emphasis, movement duration, visual sonority, and symmetry. The corpus of this dissertation is composed of two Libras poems, Nelson Pimenta's "Bandeira Brasileira", and Fernanda Machado's "Voo sobre Rio". With the analyses of the poems I found a strong rhythm in these productions and that their compositions point to an attempt of constructing rhythmic patterns, exploring the visual properties of these languages.

Keywords: Poetry. Libras. Rhythm.

LISTA DE FIGURAS


Figura 1 – Exemplo de efeito de câmera lenta na fábula “A Lebre e a Tartaruga”.....	28
Figura 2 – Tipos de contorno de movimento: straight (reto), seven (sete), circle (círculo) e arc (arco).....	45
Figura 3 – Sinal FARM no poema “Cow & Rosster” recitado por Annalee Laird.....	45
Figura 4 – Sinal FARM, em sua forma de citação.....	45
Figura 5 – Linhas do poema “Snowflake”.....	47
Figura 6 – Linhas do poema “Snowflake”, por Blondel e Miller (2001).....	47
Figura 7 – Linhas em “La Poule”.....	53
Figura 8 – Exemplo de rima no poema “Snowflake”, de Valli.....	56
Figura 9 – Caligrama de Apollinaire.....	57
Figura 10 – “Composição 8”, de Kandinsky.....	57
Figura 11 – Compartilhamento do parâmetro configuração de mão entre sinais em BSL e ASL.....	61
Figura 12 – Exemplo de rima de configuração de mão em “Homenagem Ines”.....	63
Figura 13 – Sinais DAY e PERPLEXED ilustrando diferentes graus de sonoridade.....	65
Figura 14 – PERPLEXED (acima, à esquerda), HAPPEN (acima, à direita) e WILLING (abaixo).....	66
Figura 15 – Realizações do sinal PERPLEXED.....	67
Figura 16 – Simetria e assimetria no poema “Homenagem Ines”.....	69
Figura 17 – Configuração de mão  utilizada no poema “Encontro de Amor”.....	70
Figura 18 – Os sinais REMEMBER e FORGET se opõem simetricamente.....	72
Figura 19 – Tela de transcrição do <i>Elan</i>	74
Figura 20 – Trilha glosas no <i>Elan</i>	76
Figura 21 – Trilha repetição de sinais no <i>Elan</i>	76
Figura 22 – Trilha rima no <i>Elan</i>	77
Figura 23 – Trilha morfismo no <i>Elan</i>	78
Figura 24 – Trilha pausas e suspensões no <i>Elan</i>	78
Figura 25 – Trilha tamanho do movimento no <i>Elan</i>	79
Figura 26 – Trilha ênfase no movimento no <i>Elan</i>	80
Figura 27 – Trilha duração do movimento no <i>Elan</i>	80
Figura 28 – Trilha sonoridade visual no <i>Elan</i>	81

Figura 29 – Trilha simetria no <i>Elan</i>	81
Figura 30 – Rima de CM e L entre os sinais SOL e QUENTE.....	86
Figura 31 – Rima de CM e L entre os sinais CALOR E CORES.....	87
Figura 32 – Rima de CM e L entre os sinais COLOCAR-ELES e CONGRESSO-NACIONAL.....	87
Figura 33 – Rima de CM e L entre os sinais PEGAR-TODOS-ELES e MOLDAR-ELES.....	88
Figura 34 – Rima de CM e L entre os sinais BRASÍLIA e FAZER-ESTRELA.....	88
Figura 35 – Rima de CM entre os sinais QUADRADO-ÁREA e COR-ÁREA.....	88
Figura 36 – Rima de CM entre os sinais ÁGUA e AZUL.....	89
Figura 37 – Rima de M entre os sinais CORES e VERDE.....	89
Figura 38 – Rima de M entre os sinais CORES e AMARELO.....	90
Figura 39 – Rima de CM e M entre os sinais FLORESTA e CAMPO.....	90
Figura 40 – Rima de M e L entre os sinais FAIXA-ATRAVESSAR, NOME e O-R-D-E-M-E-P-R-O-G-R-E-S-S-O.....	91
Figura 41 – Morfismo no início do poema “Bandeira Brasileira”.....	92
Figura 42 – Morfismo entre soletração manual e classificador.....	92
Figura 43 – Morfismo entre CONGRESSO-NACIONAL e MOLDAR-ELE.....	93
Figura 44 – Morfismo entre SATISFEITO e LEVANTAR-BANDEIRA.....	93
Figura 45 – Trecho do poema “Bandeira Brasileira” com pausa longa.....	94
Figura 46 – Sinal BANDEIRA, em sua forma de citação.....	95
Figura 47 – Sinal BANDEIRA, no poema “Bandeira Brasileira”.....	96
Figura 48 – Soletração manual de B-R-A-S-I-L com movimento de trajetória.....	96
Figura 49 – Sinal NOME, em sua forma de citação.....	96
Figura 50 – Sinal NOME no poema “Bandeira Brasileira”.....	97
Figura 51 – Soletração manual de L-S-B com movimento de trajetória.....	97
Figura 52 – Sinal COR, em sua forma de citação.....	97
Figura 53 – Sinal CORES no poema “Bandeira Brasileira”.....	98
Figura 54 – Ênfase no movimento.....	99
Figura 55 – Sinal com valor de sonoridade 6+5.....	101
Figura 56 – Sinal com valor de sonoridade 6+5+4.....	101
Figura 57 – Sinal com valor de sonoridade 6+5+3.....	101
Figura 58 – Sinal com valor de sonoridade 6+5+2.....	102
Figura 59 – Sinal com valor de sonoridade 6+5+1.....	102
Figura 60 – Soletração manual com valor de sonoridade 5+2.....	102

Figura 61 – PÁSSARO-VOAR-GRANDE e PÁSSARO-VOAR-PEQUENO no poema “Voo sobre Rio”.....	104
Figura 62 – Rima de configuração de mão motivada por antropomorfismo.....	106
Figura 63 – Rima de configuração de mão em “5”, neutra.....	106
Figura 64 – Rima de configuração de mão em “5”, com dedos tensionados.....	107
Figura 65 – Rima de locação e movimento.....	107
Figura 66 – Morfismo no poema “Voo sobre Rio”.....	109
Figura 67 – Boia no poema “Voo sobre Rio”.....	110
Figura 68 – Boia entre os sinais CRISTO-REDENTOR-MÉDIO e CRISTO-REDENTOR-PEQUENO.....	111
Figura 69 – Sinal TERRA em sua forma de citação.....	112
Figura 70 – Sinal PLANETA-TERRA-GRANDE no poema “Voo sobre Rio”.....	112
Figura 71 – Sinal PÁSSARO-VOAR-GRANDE no poema “Voo sobre Rio”.....	112
Figura 72 – Sinal APROXIMAR no poema “Voo sobre Rio”.....	113
Figura 73 – Sinal FALAR no poema “Voo sobre Rio”.....	113
Figura 74 – Classificador CRISTO-REDENTOR-PEQUENO no poema “Voo sobre Rio”.....	114
Figura 75 – Sinal não-manual [PÁSSARO-MACHO-OLHAR-DÚVIDA] no poema “Voo sobre Rio”.....	114
Figura 76 – Sinal NÓS no poema “Voo sobre Rio”.....	115
Figura 77 – Sinal NUVEM no poema “Voo sobre Rio”.....	115
Figura 78 – Sinal CARINHO no poema “Voo sobre Rio”.....	116
Figura 79 – Sinal não-manual [PÁSSAROS-SE-OLHAM] no poema “Voo sobre Rio”.....	116
Figura 80 – Sinal realizado com uma mão no poema “Voo sobre Rio”.....	119

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – <i>Movements</i> (movimentos) e <i>holds</i> (não-movimentos) no pé.....	41
Tabela 2 – Métrica no pé (sílabas <i>strong</i> “s” - fortes e <i>weak</i> “o” - fracas).....	44
Tabela 3 – Correlações estruturais e temáticas do poema “A Walk in the Woods”.....	49
Tabela 4 – Correlações estruturais e semânticas de linhas na rima infantil “La Poule”.....	54
Tabela 5 – Padrões poéticos repetitivos de vocais e consoantes no Inglês.	60
Tabela 6 – Parâmetros compartilhados nos sinais.....	60
Tabela 7 – Sonoridade hierárquica para sinais e fala.....	65
Tabela 8 – Descrição das trilhas do arquivo de transcrição do <i>Elan</i>	75
Tabela 9 – Número de repetições dos sinais no poema “Bandeira Brasileira”.....	85
Tabela 10 – Tipos de rima no poema “Bandeira Brasileira”.....	86
Tabela 11 – Pausas e suspensões do poema “Bandeira Brasileira”.....	94
Tabela 12 – Valores de sonoridade para sinais com movimentos simples do poema “Bandeira Brasileira”.....	100
Tabela 13 – Valores de sonoridade para sinais com movimentos complexos do poema “Bandeira Brasileira”.....	102
Tabela 14 – Repetições dos sinais manuais no poema “Voo sobre Rio”.....	104
Tabela 15 – Repetições dos sinais não-manuais no poema “Voo sobre Rio”.....	105
Tabela 16 – Tipos de rima no poema “Voo sobre Rio”.....	108
Tabela 17 – Pausas e suspensões do poema “Voo sobre Rio”.....	111
Tabela 18 – Valores de sonoridade para sinais com movimentos simples do poema “Voo sobre Rio”.....	118
Tabela 19 – Valores de sonoridade para sinais com movimentos complexos do poema “Voo sobre Rio”.....	118
Tabela 20 – Simetria temporal/espacial no poema “Voo sobre Rio”.....	120

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Ênfase no movimento – Poema “Bandeira Brasileira”.....	98
Gráfico 2 – Simetria e assimetria no poema “Bandeira Brasileira”.....	103
Gráfico 3 – Ênfase no movimento – Poema “Voo sobre Rio”.....	117
Gráfico 4 – Simetria e assimetria no poema “Voo sobre Rio”.....	119

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	21
2	POESIA EM LÍNGUA DE SINAIS	23
2.1	Literatura de tradição “oral”	23
2.2	<i>Performance</i>	26
2.3	Literatura surda	30
2.4	Primeiros registros da poesia em língua de sinais	32
3	O RITMO NA POESIA EM LÍNGUA DE SINAIS	37
3.1	Linha/verso em língua de sinais	51
3.1.1	Linha visual, de Bauman.....	55
3.2	Rima	59
3.3	Sonoridade visual	64
3.4	Simetria	67
4	METODOLOGIA	73
4.1	Aspectos de ética	82
5	ANÁLISE	85
5.1	Bandeira Brasileira, de Nelson Pimenta	85
5.1.1	Repetição de sinais.....	85
5.1.2	Rima.....	86
5.1.3	Morfismo.....	91
5.1.4	Pausas e suspensões.....	94
5.1.5	Tamanho do movimento.....	95
5.1.6	Ênfase no movimento.....	98
5.1.7	Duração do movimento.....	99
5.1.8	Sonoridade visual.....	100
5.1.9	Simetria.....	103
5.2	Voo sobre Rio, de Fernanda Machado	103
5.2.1	Repetição de sinais.....	104
5.2.2	Rima.....	105
5.2.3	Morfismo.....	108
5.2.4	Pausas e suspensões.....	109
5.2.5	Tamanho do movimento.....	111
5.2.6	Ênfase no movimento.....	112
5.2.7	Duração do movimento.....	117
5.2.8	Sonoridade visual.....	117
5.2.9	Simetria.....	118

5.3 Comparação do ritmo nos poemas.....	121
CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS.....	129
APÊNDICE.....	135
ANEXOS.....	139

1 INTRODUÇÃO

Estudar poesia pelo viés da Linguística é uma tarefa que implica transgredir certos limites, que foram sendo impostos pelo avanço das duas disciplinas. Implica, também, unir suas forças para explicar os fenômenos da língua e da literatura.

O uso da língua e suas regras influencia diretamente o trabalho dos poetas, contistas, romancistas, contadores de história, repentistas, cantores. Sem a experiência de uso, conhecimento e reflexão sobre a língua não se pode fazer literatura. Portanto, tem potencialidade para fazer literatura todo usuário da língua, mas têm mais propriedade para tal tarefa os *falantes* nativos, cuja língua materna é experienciada cotidianamente. Isso não basta. Um verdadeiro poeta ou prosador conhece os meandros da linguagem literária, o trabalho de outros autores, cria novas formas, desloca a língua de seu eixo natural.

A literatura também influencia diretamente no uso da língua. Aquele que produz ou frui esteticamente de textos literários enxerga sutilezas nas construções sintáticas, amplia seu repertório linguístico, joga com as possibilidades do significante e brinca com os sentidos da palavra.

O desafio maior que se apresenta nesta pesquisa é o de ver com um olhar estrangeiro, uma língua tão rica, complexa e plena de recursos como é a Língua Brasileira de Sinais. O olhar “estrangeiro” sobre a língua do outro, nesse caso, uma língua cuja comunidade luta para alcançar sua identidade, seu reconhecimento, sua cultura, é sempre um olhar parcial, que apresenta lacunas. Por outro lado, é justamente esse olhar de fora que talvez possa contribuir na comparação entre línguas, culturas e formas de arte tão distintas.

O objetivo principal desta pesquisa é responder se a poesia em língua de sinais possui ritmo e do que ele se constitui. Parte-se, contudo, da conceituação de literatura “oral” e de *performance* para entender quais os elementos estão fixados na literatura sinalizada. Neste sentido, os trabalhos de Zumthor (1993; 2010), Pavis (2008), Rose (2006) e Nelson (2006) foram essenciais para promover os estudos da *performance* nesta discussão. Após esta etapa, foi feito um breve histórico dos primeiros registros da poesia em língua de sinais. Para abordar o funcionamento do ritmo e das técnicas de versificação na poesia em línguas orais, foram utilizados textos de Norberg (2004) e Chociay (1971). Com relação às pesquisas que trabalham com os aspectos presentes na poesia em língua de sinais, os estudos pioneiros de Valli (1989; 1993) e posteriores como Blondel e Miller (2001), Sutton-

Spence (2005) e Machado (2013) fazem parte do referencial deste trabalho. Além disto, a inclusão da fonologia nesta dissertação – mais especificamente da sonoridade visual – teve como objetivo relacionar o ritmo a este fenômeno linguístico. Com base neste referencial, foi utilizado o *software* de análises linguísticas *Elan* para análise de dois poemas em Língua Brasileira de Sinais (Libras): “Bandeira Brasileira”, de Nelson Pimenta e “Voo sobre Rio”, de Fernanda Machado.

O trabalho foi dividido em uma introdução e quatro capítulos, organizados da seguinte forma: a presente introdução trata do objetivo e dos temas abordados na dissertação; o primeiro capítulo, da poesia em língua de sinais e como ela se insere na literatura de tradição “oral”, no terreno da *performance* e na literatura surda, bem como traz o registro dos primeiros poemas em língua de sinais; o segundo capítulo apresenta o conceito de ritmo e de linha na poesia em língua de sinais, bem como trata de aspectos inerentes aos poemas, como rima, sonoridade visual e simetria; o terceiro capítulo aborda a metodologia do trabalho, explicitando de que forma operou-se com o *corpus* nas etapas de análise e transcrição; o quarto capítulo apresenta a análise de dois poemas em Língua Brasileira de Sinais: “Bandeira Brasileira”, de Nelson Pimenta e “Voo sobre Rio”, de Fernanda Machado; por fim, a conclusão busca responder ao questionamento principal da pesquisa, ou seja, se o ritmo está presente na poesia em Libras.

Todas as questões implicadas nessa pesquisa são, também, pontos centrais nas discussões sobre a realidade das línguas de sinais, principalmente o olhar do ouvinte sobre a cultura e a língua da comunidade surda e o cuidado ao aplicar teorias e fenômenos próprios das línguas orais e da linguagem escrita no estudo das línguas de sinais.

Esta pesquisa não se esgota aqui, pois cada *corpus* poético pode mostrar mais recursos, e a visão de novos pesquisadores na área também contribuirá com o avanço do tema e consequentes mudanças nas produções poéticas posteriores.

2 POESIA EM LÍNGUA DE SINAIS

Para se discorrer sobre a poesia em língua de sinais e, sobretudo, seu ritmo, é necessário antes de tudo, situar as línguas de sinais e suas manifestações culturais dentro do universo da cultura oral. Isto porque a cultura oral preserva os textos orais e as condições de produção e transmissão destes textos são diferenciadas dos escritos, o que dificulta, senão impossibilita, a análise da poesia oral nos mesmos moldes da poesia escrita. Entende-se por oral, aqui, o texto baseado em uma comunicação face-a-face, em que as línguas de sinais das comunidades surdas estão incluídas.

A forma como a literatura oral é recebida, ou seja, por meio da *performance*, também é fruto de interesse, já que lança um novo olhar ao fenômeno poético que, hoje, está predominantemente atrelado a sua forma escrita. No entanto, a literatura em língua de sinais, recentemente, conta com o registro por meio de vídeo, que resulta em um cruzamento entre as características da oralidade e da escrita, como será visto adiante.

Importante é, também, tentar explicitar as características da poesia – em línguas orais ou línguas de sinais – que são a pedra de toque deste gênero literário. O ritmo, que está presente em todas as ações humanas, na poesia está presente de diversas formas.

Por fim, explicar o que é ritmo na poesia em língua de sinais é um grande desafio, principalmente pelo fato de haver pouca teoria sobre o assunto e o tema ser visto tradicionalmente como específico da poesia escrita. Para orientar este trabalho, coloco como pergunta principal de pesquisa: O que é ritmo para a poesia em língua de sinais?

2.1 Literatura de tradição “oral”

A poesia nasceu em uma cultura predominantemente oral e nem sempre se apresentou em formato escrito. A poesia medieval utilizava o corpo e a voz como meios de expressão e produção. Posteriormente, com a dissociação do teatro e da poesia, ela deslocou-se da voz e do corpo para o papel, uma vez que o registro escrito salvaguardaria sua existência.

A despeito dessa descorporalização, alguns poetas ou intérpretes de poesia utilizam, ainda hoje, a voz e o gesto para dar vivacidade ao texto escrito. Assim, “[...] por razões intrínsecas à sua arte, um número crescente de poetas que chegaram, parece, às últimas plagas da escrita, engaja-se numa busca, embora pouco anárquica, dos valores perdidos da voz viva [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 178).

As línguas de sinais e suas literaturas são de tradição oral, no sentido de que são repassadas por gerações, dentro das comunidades surdas e, apenas recentemente, a produção linguística e cultural destas comunidades começou a ser registrada em vídeo. Portanto, historicamente, a preservação da língua, da cultura, do folclore e da literatura em sinais se deve aos esforços dos membros da comunidade surda de cada país:

Isso soa paradoxal, mas a ASL [Língua Americana de Sinais] existe na cultura "oral", uma cultura baseada na interação face-a-face sinalizada, com a escrita e o letramento tendo pouco ou nenhum papel no seio da comunidade. Como em muitas outras culturas, ela tem uma tradição ativa de folclore e performance centrada na narrativa "oral" (sinalizada), inclui valores tradicionais e é passada de geração em geração (GEE, 1983 apud BAHAN, 2005, tradução nossa).

Em uma cultura oral como a existente nas comunidades surdas – o termo mais adequado para a cultura surda talvez fosse *visual* – circulam predominantemente textos orais, conceito que não se restringe à enunciação de textos sonoros pelo aparato vocal, característicos das línguas orais, e sim a textos que requerem a interação face-a-face, específica da cultura oral.

[...] o conceito de “oral” aqui usado não está restrito ao uso das línguas orais. Oralidade [...] está relacionada a toda a forma de comunicação viva, face-a-face, em tempo real, que existe entre as pessoas, inclusive nas comunidades surdas. Você pode pensar no conceito de oralidade como significando (corp)oralidade, pois, na verdade, a oralidade envolve não apenas o uso do aparato vocal e auditivo, mas também os gestos, as expressões faciais e corporais. (LEITE, 2009, p. 01)

Estes textos orais – que abrangem os mais variados tipos de textos, como os de comunicação cotidiana e também os textos com fins estéticos, como os literários, possuem características que os diferenciam dos textos escritos. Essas diferenças se baseiam, sobretudo, em suas condições de produção, conforme propõe Leite (2009): dependência

contextual *versus* independência contextual, evanescência *versus* permanência e espontaneidade *versus* planejamento.

Na interação face a face, os interlocutores compartilham a mesma situação em um evento de fala, ou seja, um mesmo tempo, espaço e todas as informações que possam estar contidas neste evento. Portanto, há dependência contextual. Nesse sentido, a escrita apresenta uma independência contextual no sentido de que o texto escrito pode ser lido por distintas pessoas, tempos, espaços. Assim, o escritor deve explicar o contexto, esclarecer certas informações que estariam explícitas na interação face-a-face.

Outra característica de produção dos textos orais é sua efemeridade, em comparação com os textos escritos, que possuem o caráter de permanência, de estabilidade. Sendo assim, o texto oral é produzido em pequenas porções – entoação – para que possa facilitar o entendimento e, na escrita, o leitor pode retornar ao início do texto para retomar uma informação que tenha perdido.

Os textos orais caracterizam-se, ainda, pela espontaneidade, gerando hesitações, pausas, o que não ocorre nos textos escritos, que possuem uma formulação prévia antes de serem apresentados ao leitor, ou seja, há planejamento.

No processo de criação do texto oral, literário ou não, estão intrínsecas a dependência contextual, a efemeridade e a espontaneidade, como já foi abordado anteriormente, uma vez que é necessário, por exemplo, introduzir dados que atualizem a situação comunicativa, utilizar certos recursos para suplementar a mensagem, dentre outros:

Diferentemente da escritura, o processo de criação do texto oral explora procedimentos que realçam a função da voz e os aspectos performáticos da comunicação, que suplementam a mensagem poética. Ainda é importante lembrar que em cada ato de recriação do texto memorizado, introduzem-se dados atualizadores da formação social que o recebe, garantindo-lhe sua funcionalidade como forma cultural de comunicação. (ALCOFORADO, 2008, p. 115)

Uma característica específica do texto literário oral é sua forma de apresentação. Quando apresentada a um público, a literatura oral também não é um texto puramente verbal, pois é necessário ativar aspectos próprios do texto oral, como

[...] os gestos, a dicção entonacional, as pausas, a mímica facial, os movimentos do corpo, até mesmo o estímulo da platéia, que não reduzem a oralidade à ação exclusiva da voz. (ALCOFORADO, 2008, p. 114)

A apresentação do texto literário oral ao público será tratada na próxima sessão, que relaciona a literatura oral – incluindo a literatura em língua de sinais – com a arte da *performance*.

Portanto, ao conhecer as particularidades da cultura oral, baseada na interação face-a-face, cujas produções são continuamente retransmitidas entre os membros da comunidade, pode-se dar um passo a mais em direção ao entendimento da cultura surda e da literatura em língua de sinais.

2.2 *Performance*

A literatura oral é criada, produzida e apresentada a um público, fazendo o uso da voz, do corpo e seus recursos expressivos, característicos da *performance*. Para Zumthor, a *performance* “é o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2007, p. 34). Assim, a literatura em língua de sinais é definida como uma arte da *performance*. Uma das condições para haver *performance* é locutor e destinatário encontrarem-se fisicamente confrontados e a voz que emana de um corpo ser o instrumento do jogo poético (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Quando se fala em literatura oral e *performance*, esquece-se que a literatura em língua de sinais também existe na cultura oral e, no entanto, não utiliza a voz como meio de expressão e produção. O uso dos sinais manuais, do corpo e das expressões nas *performances* em línguas de sinais, então, tem o poder de colocar em cheque o fonocentrismo, ou seja, a voz como presença, a identidade associada à voz (NELSON, 2006), pois é possível falar em *performance* e em literatura oral sem que se remeta à presença da voz.

Nas línguas de sinais, o texto literário mostra a relação entre o corpo, o eu (o poeta) e o texto. O texto não está no papel, está no corpo do sinalizador/*performer*, que o apresenta a um público. Desta forma,

As pessoas surdas têm um relacionamento inerentemente físico com o texto porque a língua

de sinais vive em seu corpo e se expressa por meio da face, do rosto, da cabeça, das mãos, do tronco. Criar e dar expressão a um poema requer que o poeta o sinalize, quer sozinho ou em frente a um público. [...] [Assim], uma pessoa que vê (lê) um poema em ASL¹ experimenta o poema por meio do corpo do poeta-*performer*. A língua de sinais literalmente fornece um novo espaço para a literatura existir. (NELSON, 2006, tradução nossa)

A Teoria do Verbo-Corpo, que Pavis (2008) utiliza ao analisar a trajetória da tradução do texto dramático até o momento de sua encenação/*performance*, remete a essa ligação específica que o texto produzido mantém com o gesto que acompanha sua enunciação, específicos de uma língua e uma cultura². Nas línguas de sinais, esta ligação entre texto e gesto (ou língua e gesto) é fortalecida, uma vez que os elementos verbais e não verbais não são produzidos somente pelas mãos, mas por todo o corpo, como tronco e expressões faciais (MCCLEARY; VIOTTI, 2011, p. 290).

Uma característica das *performances* de textos orais é o fato de que são únicas, no sentido de que nunca voltarão a ser repetidas da mesma forma. Isso se deve à sua efemeridade, pois após ser apresentado, “o texto recebido perde a sua substância corpórea” (ALCOFORADO, 2008, p. 113). Assim, o texto, ainda que memorizado, não volta a ser repetido da mesma forma, não se reproduz automaticamente:

Na *performance* poética, os movimentos do corpo nunca se repetem, mesmo sendo a mesma poesia. A cada declamação, o corpo toma uma dimensão diferente, fazendo com que a voz e os gestos revelem novos movimentos e entonações e dê uma nova amplitude à expressão, proporcionando inusitadas comunicações entre o poeta e o público presente. (FERREIRA, 2011, p. 137)

¹ O autor fala especificamente da língua que está analisando em seu trabalho, a ASL, Língua Americana de Sinais. Porém, pode-se estender esta afirmação às demais línguas de sinais.

² A relação entre o gesto e a voz já havia sido descrita como uma característica essencial do orador, na transmissão do texto ao público, nas obras da Retórica Clássica, em Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

Em língua de sinais, as *performances* possuem, por exemplo, variação na velocidade e no ritmo de sinalização, como nos efeitos de câmera lenta. Segundo Castro (2012, p. 79), isto ocorre em língua de sinais por meio de expressões faciais, movimentos do corpo associados a sinais, classificadores e gestos, para que o personagem ou a paisagem se desloque na velocidade desejada. Um exemplo fornecido por este autor é a fábula “A Lebre e a tartaruga”, de Nelson Pimenta de Castro, registrada pela LSB Vídeo, em que a personagem tartaruga, devido ao seu andar lento, se desloca com muito esforço pela estrada e, sendo assim, as árvores também passam demoradamente pela tartaruga, o que é acentuado pela expressão facial no deslocamento (figura 1).

Figura 1 – Exemplo de efeito de câmera lenta na fábula “A Lebre e a Tartaruga”

			
CÂMERA LENTA	CAMINHO CURVILÍNEO LENTO	ESTRADA ARBORIZADA A PASSAR DEVAGAR	TARTARUGA LENTA VENCER

Fonte: http://www.lsbvideo.com.br/product_info.php?products_id=194

Fonte: Castro, 2012, p. 80

Neste caso, pode-se dizer que a duração da sinalização está integrada ao texto e não está associada à duração de uma *performance* em especial. Mas, em alguns casos, não é possível distinguir se a variação na velocidade de sinalização e no ritmo são parte do texto ou da *performance*:

padrões de velocidade e ritmo podem ser criados a partir do movimento e tempo dos sinais no texto do poema, mas a velocidade e o ritmo adicional podem vir da *performance* do poema (SUTTON-SPENCE, 2005, tradução nossa)

Isto porque o tempo da obra se dá de duas formas: a duração da *performance*, ou seja o tempo de duração textual e seu tempo integrado. Este último comporta os

efeitos rítmicos, retardo ou aceleração do *tempo*, por parte do intérprete no “desempenho” do texto; aí cabiam os não menos necessários silêncios, dos quais nos é impossível apreciar a extensão, variável, sem dúvida, a cada *performance* e conforme o estilo pessoal de cada contador ou cantor (ZUMTHOR, 1993, p. 253)

Este fato é muito importante na análise de poesia, pois o ritmo de um poema oral pode advir tanto do trabalho do poeta, anterior à apresentação ao público, quanto das variáveis que surgem no momento de apresentá-lo a um público, pois, conforme foi verificado, os movimentos do corpo nunca se repetem em diferentes *performances* do mesmo poema. Este fato será visto mais adiante quando serão detalhadas as especificidades do ritmo na poesia em língua de sinais, levando em conta os preceitos de Valli (1993) e outros autores.

Outra questão recorrente na *performance*, como já foi dito, é a interpelação ao auditório. Na arte literária medieval, as intervenções eram fator essencial para seu funcionamento. Para se comunicar com o público, o *performer* faz uma troca de vozes ou papéis dentro da narração ou poema. Esta situação é típica na poesia medieval, “implicando uma pluralidade de leitores-recitantes” (ZUMTHOR, 1993, p. 235) próximos a sua audiência.

Aliás, Eliot (1953 apud Berardinelli, 2007, p. 18) já instituiu as três vozes da poesia:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários.

Em língua de sinais, relacionar o poeta com o *performer* é natural, já que é muito comum que o poeta apresente seu próprio poema,

pois “a associação do poeta com ‘eu’ é especialmente forte quando consideramos poemas apresentados pelo próprio poeta (lembrando que a poesia em língua de sinais deve ser apresentada para existir)”. (SUTTON-SPENCE, 2005, tradução nossa).

A interação do *performer* com o público também ocorre em língua de sinais, principalmente para explicar os sinais que ele irá utilizar no poema, quando na plateia há diferentes níveis de entendimento linguístico. O olhar também é essencial para manter o envolvimento com a plateia. Dorothy Miles, poetisa britânica, em notas não publicadas (SUTTON-SPENCE, 2005, p. 136), fala da importância de o *performer* olhar e se envolver com as próprias imagens que cria e assim, direcionar o olhar da plateia para enfatizar determinados sinais. Ao mesmo tempo, recomenda que não ignore a plateia e mantenha contato visual de tempos em tempos para marcar uma imagem e “e, especialmente, para transmitir uma emoção ou uma pergunta, ou fazer uma declaração direta” (SUTTON-SPENCE, 2005, tradução nossa).

Referente à terceira voz do poeta, aquela que cria uma personagem e dá voz a ela, a língua de sinais representa os referentes usando o corpo do sinalizador, por meio da incorporação, comunicando as ações e sentimentos da entidade,

[...] ou seja, ao se referir aos membros anteriores de uma entidade, um sinalizador pode usar os braços, quando se refere aos olhos de um animal, sinalizadores podem usar seus próprios olhos, e assim por diante (SUTTON-SPENCE; NAPOLI, 2010, tradução nossa).

Desta forma, pode-se perceber que conhecer as características da *performance* ajuda a compreender a relação que os poetas têm com sua identidade surda e sua identidade como poeta, além do relacionamento que mantém com seu público, afim de que possa cativá-los para a recepção dos seus poemas que carregam fortes traços de sua cultura.

2.3 Literatura surda

A literatura surda é a literatura produzida por pessoas surdas ou ouvintes, em língua de sinais, linguagem escrita das línguas orais ou *sign writing* (escrita de sinais), trazendo como tema principal a experiência das pessoas surdas. Ela inclui a literatura escrita sobre

surdos, a literatura escrita por surdos e a literatura em língua de sinais. A literatura em língua de sinais ainda se subdivide em: traduções literárias feitas a partir de textos escritos para a língua de sinais de um país; tradução de textos sinalizados da língua de sinais de um país para a língua de sinais de outro país; e produções literárias originalmente criadas em língua de sinais. Esta pesquisa se concentra na poesia criada por poetas surdos em Língua Brasileira de Sinais.

A literatura em língua de sinais está inserida no *signlore*, um conceito de Carmel (1996 apud SUTTON-SPENCE, 2007) para se referir ao folclore surdo, que usa explicitamente a língua de sinais na transmissão cultural dentro da comunidade surda. A literatura sinalizada inclui poemas, adivinhas, fábulas, piadas, narrativas de experiência pessoal, jogos linguísticos, lendas etc.

Além disso, Klima e Bellugi (1976; 1979), ao se referirem a sinais produzidos para fins estéticos, utilizam o conceito de sinal-arte. Para os autores, o sinal-arte possui estrutura poética interna e externa. A estrutura poética interna possui dois tipos: a estrutura poética convencional e a estrutura poética individual. A convencional é fornecida pela tradição, assim como os esquemas métricos na poesia escrita, e a individual se refere à estrutura de poemas em particular. Para os autores, na poesia em língua de sinais predomina a estrutura poética individual, mais que a convencional. (KLIMA; BELLUGI, 1976). Já a externa se divide em dois tipos: estrutura poética externa e superestrutura, detalhadas abaixo:

[...] descobrimos dois tipos de estrutura de código-externo, diferentes de estrutura poética na língua falada e especial para a poesia em língua de sinais. Em um tipo, *estrutura poética externa*, os dispositivos básicos incluem a criação de equilíbrio entre as duas mãos, a criação e manutenção da fluidez de movimento entre sinais, e a manipulação dos parâmetros dos sinais. O segundo tipo, também uma espécie de estrutura externa, é uma *superestrutura* imposta: um tipo de desenho no espaço e uma padronização rítmica e temporal sobreposta à seqüência de sinais, o que lhes dá uma dimensão adicional de forma, assim como em uma canção um estrutura melódica sobreposta dá um segundo nível de som às palavras. (KLIMA; BELLUGI, 1979, tradução nossa)

Esta pesquisa tem como foco a poesia em língua de sinais e, sendo assim, são utilizados diversos conceitos que fazem parte do esquema desses autores, como simetria (equilíbrio entre as mãos), morfismo (fluidez do movimento entre os sinais), repetição, ritmo, rima (que podem ser alcançados a partir da manipulação dos parâmetros dos sinais ou da padronização, ou seja, fazem parte da estrutura externa ou da superestrutura).

É possível notar que, pelo fato de os contadores de histórias desenvolverem-se na poesia muito recentemente, as fronteiras da poesia sejam abertas, pois alguns poemas têm fortes traços narrativos (SUTTON-SPENCE, 2005). Apesar disso, há um trabalho expressivo com a linguagem, fazendo com que as características principais da poesia, como a ênfase no significante e a circularidade (a poesia é um universo fechado em si mesmo), estejam entre as preocupações dos poetas surdos.

2.4 Primeiros registros da poesia em língua de sinais

O surgimento do vídeo foi essencial para o desenvolvimento das línguas de sinais de todo o mundo, já que possibilitou o registro, disseminação, reflexão sobre o seu uso. Para a poesia, que trabalha fundamentalmente com o refinamento da linguagem, o vídeo permite captar as produções iniciais do autor, para que este possa aprimorar o seu texto e não depender apenas de sua memória:

O poder de impressão e do vídeo de congelar performances e divulgá-las a milhares de pessoas necessariamente torna os artistas mais auto-conscientes ao compor seus trabalhos. [...]

Da mesma forma, os artistas de ASL³ agora podem desenvolver suas performances com o vídeo. Antes do vídeo, os artistas surdos não tinham como se ver sinalizando. Além disso, pode muitas vezes ser difícil lembrar dos textos. "É tão fácil escrever uma ideia no papel [em Inglês], mas esquecemos uma expressão ou sentimento", diz Kenny Lerner, do Flying Words Project. "O poema inteiro está lá, mas algo está faltando. Ter o vídeo permite-nos

³ Língua Americana de Sinais.

capturar essas coisas em nossos esboços"
(KRENTZ, 2006, tradução nossa)

Um dos trabalhos do poeta é o de polir o texto, de trabalhar profundamente a linguagem de forma criativa e deslocá-la de seu uso comum. Com o registro dos poemas sinalizados em vídeo, é possível alcançar esse refinamento em nível global, aprimorar os esboços de poemas, conforme afirma Krentz (2006).

Para Bahan, o advento do vídeo para o registro das produções em língua de sinais permitiu aos contadores/poetas não somente aprimorá-las, como também teve como consequência a discussão de autoridade:

Tal como na maior parte da tradição oral, a noção de que a "comunidade" possui a história persiste, em algum sentido. O contador pode ser dono só do seu estilo e, talvez, do processo de reconstrução da história depois de adquirir uma "história-esqueleto" da cultura. Mas desde a década de 1990, com a advento da tecnologia de vídeo, a questão da propriedade tem sido reavaliada. Quando uma performance está "impressa" em vídeo, é como ter uma obra escrita. Até mesmo os objetivos de escrever e gravar uma obra podem ser semelhantes: voltar e corrigir o trabalho, afinar algumas partes da história, até que um ponto de satisfação é atingido, e, em seguida, cria-se um documento permanente. (BAHAN, 2006, p. 43, tradução nossa).

A poetisa americana Ella Lentz, em seus poemas autobiográficos, usa seu corpo na construção da identidade (Rose, 2006). Para a autora, essa relação entre o corpo, a identidade e o texto na literatura em ASL vem sendo explorada fazendo com que, nem mesmo em uma interpretação, a presença física do autor desapareça completamente, pois o estilo e a personalidade do poeta darão integralidade ao poema.

Ou seja, a partir do registro, é possível que outra pessoa, que não o autor do texto, seja o seu *performer*, captando com detalhes a intenção e o estilo do autor. Antes do registro em vídeo, quem desejasse reproduzir uma história, poema, piada, ou qualquer produção em língua de sinais, contava apenas com sua memória, bem como a questão da autoria era discutível, uma vez que não havia possibilidade de assistir

outras vezes a uma versão considerada “original”, sinalizada pelo próprio autor.

Na área da poesia, os trabalhos pioneiros em poesia sinalizada são da poetisa britânica Dorothy Miles. Sua primeira publicação, no ano de 1976, foi a obra *Gestures: Poetry in Sign Language*, composta por quinze poemas em inglês, traduzidos à ASL – Língua Americana de Sinais –, pois Miles viveu durante anos nos Estados Unidos. Mas nos anos de 1967 e 1968, Dorothy já criava poemas originais em ASL e inglês simultaneamente (SUTTON-SPENCE, 2003). Dorothy foi pioneira, dentro da comunidade surda, ao criar poemas originalmente em língua de sinais e registrá-los. Os trabalhos anteriores eram traduções de poemas da linguagem escrita para língua de sinais.

Após Miles, surge uma nova geração de poetas em ASL:

Na década de 1980, uma nova geração de poetas de ASL, incluindo Ella Mae Lentz e Clayton Valli, começou a produzir poemas originais em ASL que fazem uso brilhante de configuração de mão, ritmo, movimento e espaço. Tais obras frequentemente abordam diretamente temas surdos, incluindo a eliminação da ASL ou atitudes dos pais ouvintes para com seus filhos surdos. Mais recentemente, artistas como Peter Cook e Kenny Lerner, a dupla surdo-ouvinte que compõe o Projeto Flying Words Project, desenvolveram poemas lúdicos, circulares que muitas vezes borram as fronteiras entre a ASL, a mímica e a performance. (KRENTZ, 2006, tradução nossa)

No Brasil, a primeira obra foi “Literatura em LSB”, de Nelson Pimenta, em 1999, pela Dawn Sign, em parceria com a LSB Vídeo, com quatro poemas de sua autoria: “Bandeira Brasileira”, “Natureza”, “Língua Sinalizada e Língua Falada” e “O Pintor de A a Z”, além de uma fábula e duas histórias infantis. Em 2005, também pela LSB Vídeo, foi lançado o DVD com o poema “Árvore de Natal”, da poetisa Fernanda Machado.

Outras produções continuam surgindo no site Youtube⁴, de poetas brasileiros contemporâneos, como Alan Henry, Vanessa Lesser

⁴ <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: 26 abr 2013.

etc., além de registros em vídeo, ainda sem publicação, como é o caso do *corpus* desse trabalho “Voo sobre Rio”, de Fernanda Machado.

O fato de que os poemas não tenham sido publicados formalmente não significa que não haja criação e sim que ainda não é comum, no Brasil, a comercialização destes trabalhos. Por isso, o acervo é restrito; há poucos *corpora* para a pesquisa de poesia em Libras.

Com o reconhecimento da Libras como Língua Oficial dos Surdos Brasileiros em 2002 – por meio da Lei 10.436 – a crescente produção literária e o avanço das pesquisas nos campos da Linguística, da Literatura e da Tradução, a tendência é que mais artistas surdos propaguem seu trabalho, com o intuito de preservar sua cultura e identidade e desenvolver sua língua.

3 O RITMO NA POESIA EM LÍNGUA DE SINAIS

Para abordar o ritmo na poesia em línguas de sinais, é necessário, antes, conceituar ritmo e ritmo na poesia. Há que se esclarecer, contudo, que a versificação da poesia em línguas orais – que explica, em partes, o ritmo na poesia escrita – apresenta limites teóricos na abordagem das peculiaridades da poesia em línguas de sinais, principalmente pelo fato de serem línguas de modalidades distintas (oral-auditiva x visuo-espacial). As línguas de sinais exploram, em suas *performances* poéticas, o universo visual do sujeito surdo e utilizam vários aspectos próprios destas línguas, tais como incorporação, simetria, classificadores, olhar, uso do espaço. Portanto, neste capítulo será abordado o ritmo na poesia em língua de sinais, buscando relacioná-lo, na medida do possível, ao ritmo na poesia em línguas orais.

Apesar de a noção de ritmo ser amplamente utilizada na literatura com a poesia de suporte escrito, desde Platão é entendida em relação ao corpo, isto é, o corpo humano é percebido como instrumento dotado de ritmo. Benveniste (1976), ao abordar a história da palavra *ῥυθμός*, atribui a Platão o conceito de ritmo, tal como é concebido atualmente:

[o ritmo] é a forma do movimento que o corpo humano executa na dança, e a disposição das figuras nas quais se resolve esse movimento [...]. E é a ordem no movimento, a todo o processo do arranjo harmonioso das atitudes corporais combinado com um metro, que se chama a partir daí *ῥυθμός*. Poderemos então falar do “ritmo” de uma dança, de u’a marcha, de um canto, da dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro em tempos alternados. (BENVENISTE, 1976, p. 369)

Nossas atitudes corporais são ritmadas, ou seja, realizadas com certa regularidade, constância e com um determinado padrão de repetição, sujeitas a uma ordem. Nossa memória corporal tende a repetir movimentos a intervalos regulares de tempo e estes movimentos possuem uma duração de execução e uma organização interna. Na movimentação cotidiana, na dança, na música, na prosa, no verso e no discurso o ritmo está presente. Como afirma Octavio Paz, em seu “O Arco e a Lira”, o ritmo está presente até mesmo em nosso pensamento.

A definição de Platão, do ritmo aliado ao corpo, auxilia no entendimento de como a poesia em língua de sinais pode possuir ritmo.

Se o ritmo é o movimento ordenado e decomposto por uma medida (o metro) em tempos alternados ou intervalos regulares de tempo, pode-se refletir na forma como o corpo em movimento se organiza na produção poética em língua de sinais.

O ritmo poético, especificamente, é alcançado pela repetição de estruturas dentro do universo circular do poema:

No verso, o poema [...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e vem, que cai e se levanta. (OLIVEIRA, 1984, p. 43).

Esta repetição de estruturas, na poesia escrita, é criada em parte pela extensão ou acentuação silábica, pois as línguas clássicas – latim e grego – eram baseadas na extensão de suas sílabas e mais, tarde, passaram a ser baseadas na acentuação. Outra forma de repetição é com relação à rima (repetição de fonemas) e à métrica (que cria regularidade no número de versos e acentos do poema). Ou seja, a concretização de um poema passa por diversas escolhas no que se refere ao andamento dos versos, à cadência das estrofes, ao metro, à rima etc. A junção de todos esses fatores contribui para o ritmo global do poema.

Em relação à métrica, a sílaba poética do verso quantitativo, nas poesias de línguas clássicas, era baseada na extensão das vogais, já que as sílabas eram classificadas como longas e breves. No entanto, na era imperial, uma variante falada do latim passou a ter ênfase no acento, ou seja, em um ritmo prosódico baseado na intensidade da sílaba, que rege as línguas românicas atuais, dividindo as sílabas acentuadas e não acentuadas, ou tônicas e átonas.

A primeira e mais notável distinção que se estabelece, do ponto de vista métrico, entre o Grego antigo e as línguas românicas atuais diz respeito ao uso de um método quantitativo de análise das sílabas poéticas. Em vez do modelo com que estamos familiarizados e no qual se diferenciam as sílabas poéticas de um texto levando em consideração seu grau de tonicidade, o Grego tinha como critério, para diferenciar sílabas poéticas de um verso entre si, o tempo que

se levava para pronunciá-las, que podia ser maior ou menor.

Essa característica da metrificação grega, naturalmente, reflete uma particularidade da própria língua helênica antiga, uma vez que nela não havia uma distinção entre sílabas tônicas e átonas e sim entre sílabas longas e breves. (ANTUNES, 2009, p. 21)

A nomenclatura da poesia quantitativa é derivada das combinações de vogais breves ou longas: pé iâmbico (breve, longa), troqueu (longa, breve), espondeu (longa, longa), díbraco (breve, breve), dactílico (longa, breve, breve) etc. Já a poesia baseada na acentuação, possui o andamento intensivo das sílabas tônicas e átonas (fraquíssima, fraca e forte, segundo CHOCIAJ, 1974, p. 61), de alternâncias binária, ternária, quaternária, mista e, inclusive, apenas uma sílaba tônica.

No fim da antiguidade e início da Idade Média, os poetas ainda escreviam versos quantitativos, mas, sem base na linguagem falada, tinham dificuldade na composição dos poemas. (NORBERG, 2004, p. 81).

Durante a transição,

[...] o poeta lia os modelos quantitativos, enquanto percebia não a quantidade ou a batida, mas o acento da prosa e a distribuição dos diferentes tipos de palavras; na poesia nova, ele tentou processar esses acentos e esta estrutura de uma forma mais ou menos exata, sem se importar com a quantidade ou a batida. (NORBERG, 2004, tradução nossa)

Na primeira fase, os versos eram quantitativos. Numa segunda fase, o poema imitava parcial ou totalmente a alternância regular de acentos do verso trocaico (verso composto de uma sílaba longa e uma breve). Assim surgiu a poesia rítmica, baseada na acentuação de sílabas métricas em tônicas e átonas que, no entanto, era considerada inferior à poesia quantitativa.

Segundo Sutton-Spence (2005, p. 44), na poesia em língua de sinais, ao se considerar o padrão rítmico da poesia, é necessário lançar um olhar sobre o ritmo da língua e a métrica do verso tradicional. Ainda não há uma tradição de métrica do verso sinalizado, mas o ritmo tem um papel importante. A ideia de métrica, segundo a autora, vem do fato de

que as diferentes palavras têm acentos diferentes e os sinais têm durações diferentes (especialmente a duração dos seus movimentos) e se repetem, em relação ao ritmo.

Para Clayton Valli (1987; 1993) poeta e pesquisador surdo, o ritmo é definido como

um movimento métrico determinado por várias relações de sílabas longas e curtas ou acentuadas e não acentuadas, que tem seu fluxo medido em palavras ou frases na poesia ou prosa. Acentos e pausas são parte do movimento rítmico (VALLI, 1987, tradução nossa).

E ainda:

O ritmo é percebido em uma sequência de eventos, quando se repetem regularmente de tal modo que os intervalos de tempo que eles ocupam são sentidos por serem quase iguais uns aos outros ou simétricos. A experiência está ligada à emoção e muitas vezes dá uma sensação de equilíbrio. A rima e a métrica também organizam o ritmo em alguns padrões específicos e formais para auxiliar no fluxo. O ritmo na poesia em ASL usa o corpo e o espaço e é criado de várias formas: alguns contornos do movimento, assimilação, movimentos alternados, mudança de um sinal, lateralidade, duração do movimento e tamanho do movimento. (VALLI, 1993, tradução nossa)

Sutton-Spence diz que o ritmo na poesia em língua de sinais, “pode ser descrito em termos de mudanças que ocorrem dentro dos sinais ou na transição entre sinais (‘movimentos’) e períodos de não mudanças (‘suspensões’)”. (SUTTON-SPENCE, 2005, tradução nossa).

Essas mudanças nos sinais, na transição entre eles e nas suspensões são também exploradas por Valli (1993). Para Valli (1993, p. 60), os sinais em ASL – Língua Americana de Sinais – são segmentáveis em movimentos (M, *movements*) e suspensões (H, *holds*), seguindo a teoria de Liddell & Johnson (1989), ou seja, um H é produzido quando não ocorre nenhuma mudança em qualquer dos principais traços descritivos de um segmento. O sistema *Movement-Hold* define *hold* “como um período de tempo durante o qual a configuração de mão, a locação, a orientação e os sinais não manuais

são mantidos constantes” (KELSALL, 2006). Se há mudança na locação ou na orientação da mão, o segmento é chamado de M.

Clayton Valli utiliza o sistema *Movement-Hold*, pois acredita que ajuda a identificar a métrica e a rima na poesia em ASL (como mostra a tabela 1), por usar formas subjacentes que tendem a corresponder a sílabas nas línguas de sinais.

Tabela 1 – *Movements* (movimentos) e *holds* (não-movimentos) no pé

Line			
1		MMM	H
2		MH	MH
3		MH	MH
4		MMH	
5		MMH	
6		MMH	MMH
7		MHM	H
8		MMH	
9	MMH	MMH	
10	MMH	MMH	
11		MMM	H

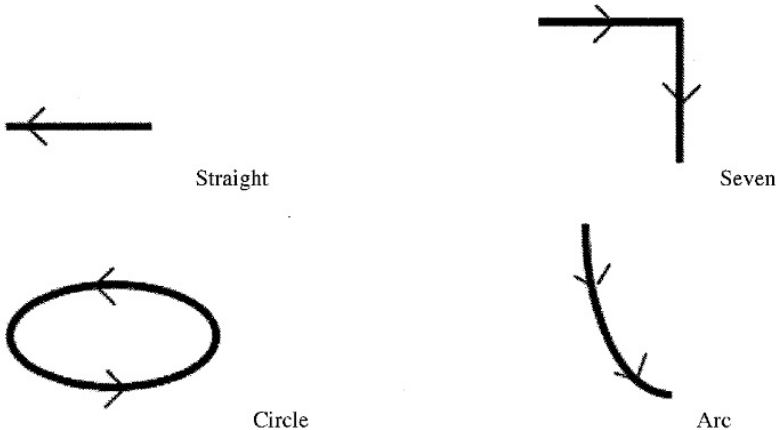
Fonte: Valli, 1993, p. 71

Na tabela 1, o poema “Cow & Rooster” divide-se em onze linhas e, com exceção das linhas 9 e 10, que possuem três pés poéticos, todas as linhas possuem dois. A alternância entre M e H nos sinais aponta para uma organização na estrutura do poema.

Além disso, Valli cria categorias de análise da métrica e da rima: métrica do pé (diferenciando as sílabas leves e pesadas); número de sinais no pé; *holds* e *movements* no pé; configurações de mão no pé; contornos de movimento no pé (arco/ círculo (com a diferença de que o círculo começa e termina na mesma locação), reto, contorno em “7” – ver figura 2); duração do movimento no pé (regular, prolongado, acelerado, lento); tamanho do movimento no pé (ampliado, encurtado); sinais não-manuais no pé (sobrancelha, olhar, boca, mudança na cabeça;

locação no pé; lateralidade no pé. O termo “pé” é a unidade métrica básica utilizada na poesia e contém um certo número de sílabas, bem como é verificada a tonicidade.

Figura 2 – Tipos de contorno de movimento: straight (reto), seven (sete), circle (círculo) e arc (arco)



Fonte: Kelsall, 2006, p. 20

Valli (1993, p. 68) cria também quatro categorias de movimentos e suspensões que podem ser manipuladas para criar o acento e, por consequência, o ritmo:

1. ênfase na suspensão (pausa longa, pausa sutil, parada brusca)
2. ênfase no movimento (longo, curto, alternado, repetido)
3. tamanho do movimento (trajeto do movimento ampliado, movimento encurtado, trajeto do movimento reduzido, movimento acelerado)
4. duração do movimento (regular, lento ou rápido) (VALLI, 1993, tradução nossa).

A forma como Valli (1993) aborda os pés poéticos mostra similaridade com a poesia escrita. Na poesia escrita em português, a escansão dos versos se faz com base na sílaba métrica e não na sílaba gramatical, pois ocorrem diversos fenômenos fonológicos, como a

sinalefa (transformação de duas sílabas intervocábulares em uma), observada abaixo:

Tu | cho | ras | **te em** | pre | sen | ça | da | mor | te?
 Na | pre | sen | ça | **de es** | tra | nhos | cho | ras | te?
 Não | de | scen | **de o** | co | bar | de | do | for | te;
 Pois | cho | ras | te, | meu | fi | lho | não | és!
 Po | ssas | tu, | de | scen | den | te | mal | di | to
De u | ma | tri | bo | de | no | bres | gue | rrei | ros,
 Im | plo | ran | do | cru | éis | fô | ras | tei | ros,
 Se | res | pre | sa | de | vis | Ai | mo | rés.[...]
 (Gonçalves Dias)

Este poema é um eneassílabo tripartido, pois possui nove sílabas formados de três anapestos (pés poéticos que contêm duas sílabas fracas – ou curtas – seguidas de uma forte – ou longa), como pode ser constatado no primeiro verso e nos demais:

Tu | cho | RAS (1) te em | pre | SEN (2) ça | da | MOR (te) (3)

Comparando com a análise feita por Valli (1993) para um poema em ASL (tabela 2), o autor divide o poema em onze linhas (versos), com dois pés em cada, com exceção dos versos nove e dez, que apresentam três pés. A primeira e a última linha mostram similaridade rítmica: o primeiro pé em ambas é iâmbico (uma sílaba fraca seguida por uma forte) e o segundo espondeu (duas sílabas fortes). A segunda, terceira e oitava linhas têm dois pés iâmbicos. Na quarta e na quinta linhas, há dois troqueus (um pé troqueu é formado por uma sílaba forte seguida por uma fraca). A sexta e a sétima linhas são formadas por dois espondeus. A nona e a décima linhas compartilham o mesmo ritmo: um pé iâmbico e dois espondeus (VALLI, 1993, p. 70).

Tabela 2 – Métrica no pé (sílabas *strong* “s” - fortes e *weak* “o” - fracas)

Line			
1		OS	SS
2		OS	OS
3		OS	OS
4		SO	SO
5		SO	SO
6		SS	SS
7		SS	SS
8		OS	OS
9	OS	SS	SS
10	OS	SS	SS
11		OS	SS

Fonte: Valli, 1993, p. 69

Para a análise métrica – divisão de linha, distribuição dos acentos e número de pés em cada linha – é essencial utilizar o conceito de sílaba, pois, a partir da segmentação dos sinais em movimentos e não-movimentos (tabela 1), pode ser constatada a acentuação. Por exemplo: o sinal FARM, no poema COW & ROOSTER, produz MHMH, pois há dois movimentos e suspensões. MHMH gera um pé iâmbico (OS), já que o primeiro MH é uma sílaba fraca e o segundo é uma sílaba forte. Assim, MHMH produz uma forma fonética MMMH, já que o primeiro H é ofuscado por um longo movimento e o último H é enfatizado. (VALLI, 1993, p. 72)

Na falta do material original que compõe a análise de Valli (1993), foram utilizados, a título de exemplificação do sinal FARM em ASL, as figuras abaixo. Na figura 3, foram capturados três *frames* que compõem o sinal FARM no poema “Cow & Rooster”, coletado do site *Deaf Culture Centre*. Nota-se que o sinal não se repete como no poema original analisado por Valli (1993), o que comporia a forma fonética MMMH, conforme foi mencionado no parágrafo anterior.

Figura 3 – Sinal FARM no poema “Cow & Rooster” recitado por Annalee Laird



Fonte: Deaf Culture Centre⁵

Já o sinal em sua forma de citação mostra essa repetição mencionada por Valli (1993), porém é realizado com apenas uma mão:

Figura 4 – Sinal FARM, em sua forma de citação



Fonte: Dictionary ASL Pro⁶

⁵ Disponível em:

<http://www.deafculturecentre.ca/Public/Language/Item_Details.aspx?ID=29&mID=18>. Acesso em: 20 jan 2014.

⁶ Disponível em: < <http://www.aslpro.com/cgi-bin/aslpro/aslpro.cgi>>. Acesso em: 20 jan 2014.

A partir do entendimento de sílaba de Valli (1993) e da análise que faz dos movimentos e suspensões, que geram pés poéticos, pode-se concluir que a teoria fonológica tem relevância no entendimento da poesia em língua de sinais, já que é a partir da sílaba que se pode chegar a conceitos como o de métrica.

Com relação ao conceito de sílaba utilizado, conforme já foi discutido, Valli (1993) defende – seguindo Liddell & Johnson (1989) – que, em língua de sinais, a sílaba é composta de movimentos (M, *movements*) e não-movimentos/suspensões (H, *holds*). Porém, outros autores afirmam que a sílaba em língua de sinais baseia-se, sobretudo nos segmentos básicos L (locação) e M (movimento) (PERLMUTTER, 1992; SANDLER, 1993).

Sandler (1993) e Perlmutter (1992) argumentam que os segmentos básicos da sílaba em ASL são locação e movimento, sendo que o movimento é mais sonoro que a locação, por ocupar o núcleo da sílaba. Assim, o movimento constitui-se como pico na hierarquia de sonoridade. Já Brentari (1993, p. 291), especifica ainda mais os valores de sonoridade entre os segmentos de movimento já que o trajeto do movimento pode ser mais sonoro que a mudança na configuração de mão. Ao comparar, por exemplo, duas variantes para um mesmo sinal, o trajeto do movimento permanece, enquanto a mudança na configuração de mão é eliminada em uma das variantes.

Para Kooij e Crasborn (2007, p. 1310), os segmentos H de Liddell e Johnson diferem dos segmentos L propostos por Sandler, por receber uma interpretação temporal. Os segmentos H não são apenas posições do esqueleto, mas têm algum tipo de peso temporal prosódico. Ao eleger o sistema *Movement-Hold* de Liddell & Johnson (1989) na análise da métrica, pode-se pensar que as suspensões são acentuadas ou não acentuadas, ou seja, podem ou não receber ênfase, enquanto que o uso do segmento L (locação), proposto por outros autores, não traria essa carga prosódica, por apenas ser um ponto no espaço de sinalização em que o movimento tenha sido suspenso. Analisar a sílaba em língua de sinais, propondo que seus movimentos e suspensões são acentuados ou não, implica que se possa explicar o funcionamento da métrica na poesia em língua de sinais.

Outra visão do fenômeno rítmico é examinada a partir do estudo sobre movimento e ritmo em rimas infantis em LSF – Língua de Sinais

Francesa – por Blondel e Miller (2001)⁷. Os autores criticam a análise feita por Valli (1987), quando o autor baseou suas conclusões apenas na oposição, dentro da poesia, de movimentos e suspensões para dar conta de explicar a estrutura da linha. Para Blondel e Miller (2001, p. 27), a estrutura temporal dos sinais realizada como segmentos M e H “não distingue suficientemente a variedade de estruturas rítmicas nos movimentos do sinal” e então pretendem mostrar que unidades de padrão prosódico tais como a mora, a sílaba e o pé são mais úteis para entender a estrutura rítmica da poesia sinalizada. O exemplo de Valli (1987) criticado por Blondel e Miller (2001), que mostra as linhas de um poema sendo divididas apenas com base na oposição H e M e suas rimas é o que segue:

Figura 5 – Linhas do poema “Snowflake”

TREE	FULL-OF-LEAVES-IN-TREETOP	LEAVES-FALL
H	H M H	H M H
GRASS	SLENDER-GRASS-WAVE	GRASS-WITHER
H M H M H	H M H M H	H M H

Fonte: Blondel e Miller, 2001, p. 54

Portanto, os autores propõem uma nova análise, baseada na oposição de sílabas longas e curtas:

Figura 6 – Linhas do poema “Snowflake”, por Blondel e Miller (2001)

[—	—	—	(— — — —)]
TREE	FULL-OF-LEAVES-IN-TREETOP	LEAVES-FALL			
(1 long contact)	(2 long arcs with smooth transition)	¹⁶			
(6 long movements)					
[—	—	—]	
GRASS	‘SLENDER-GRASS-WAVE’	‘GRASS-WITHER’			
(2 long movements)	(2 long movements)	(1 long movement)			

Fonte: Blondel e Miller, 2001, p. 55

⁷ Este artigo de Blondel e Miller (2001) está disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/sls/summary/v002/2.1blondel.html>>. Acesso em: 14 dez. 2014.

O entendimento dos autores sobre o que são sílabas longas e curtas – oposição que, como foi visto, também é utilizada na poesia escrita, sobretudo a poesia dita quantitativa – baseia-se na explicação de que: os movimentos de trajetória (movimentos principais) são relativamente longos em duração e tipicamente não são repetidos, a menos que lexicalmente esta repetição seja especificada; os movimentos sem trajetória ou movimentos locais (movimentos secundários) têm múltiplas repetições e cada ciclo de movimento é curto em duração⁸ (BLONDEL e MILLER, 2001, p. 37). Para os autores, as sílabas curtas e longas no poema “A Walk in the Woods”⁹ jogam um papel significante em dois níveis: contraste e similaridades entre pares de linhas dentro da estrofe; e paralelismo entre estrofes. Foram encontradas também estruturas similares com ordem inversa (espelhamento).

No entanto, ao restringir as sílabas a apenas dois tipos, exclui-se o fato de que alguns sinais realizam simultaneamente movimentos com trajetória e movimentos locais, como no sinal em Libras “VIAJAR”. Neste caso, os autores priorizam um tipo de movimento para a análise da sílaba? Sabendo que o movimento é o núcleo da sílaba em língua de sinais, qual o movimento seria priorizado para que se pudesse chegar à conclusão de que um sinal que utiliza movimento primário e secundário possui sílabas curtas ou longas? No caso de VIAJAR, haveria um movimento em linha reta, longo, e um movimento local de abertura e fechamento da mão, ou seja, movimentos curtos. Sendo assim, não parece cauteloso escolher se o sinal é composto de sílabas longas ou curtas e ignorar que o sinal é composto por dois tipos de movimento.

Outra questão deve ser mencionada. Há um entendimento, por estes autores, que nos sinais com sílabas curtas, cada ciclo de repetição forma uma sílaba fonológica curta, apesar de reconhecerem que “outros modelos não isolam os múltiplos ciclos de movimentos secundários como unidades fonológicas autônomas” e que a visão consensual afirma que “o número de repetições do ciclo de base é incontável, ou, pelo

⁸ Blondel e Miller (2001) utilizam o sistema de notação abaixo para sílabas longas ou curtas, acentuadas ou não acentuadas: longa átona _ / longa tônica _ , / breve átona ~ / breve tônica ~ . .

⁹ Infelizmente, não tivemos acesso a nenhum registro em vídeo deste poema que pudesse auxiliar na leitura da análise feita por Blondel e Miller (2001). No artigo, constam poucas imagens e o fato de o poema ter sido sinalizado em Língua de Sinais Francesa (LSF) e glosado em inglês dificulta a busca pelos sinais do poema em dicionários de LSF, levando em conta ainda que, na poesia, os sinais podem ter uma forma de realização diferenciada da forma de citação.

menos, se contável, sem qualquer significado fonológico”. (BLONDEL; MILLER, 2001, p. 37). Ainda assim, os autores adotam um modelo em que cada ciclo de movimento é tratado como uma sílaba curta que “contribui independentemente para a estrutura rítmica do verso no qual ocorre” (BLONDEL; MILLER, 2001, p. 39). Um exemplo disto é o sinal FOREST, do poema “A Walk in the Woods”, que foi descrito como [~ , ~] [~ , ~] [~ , ~]. Levando em conta a repetição de cada ciclo de movimento curto, o sinal forma três pés silábicos. Cada pé silábico corresponde à repetição do item lexical e divide-se em uma parte acentuada (~ ,) e uma contraparte não acentuada (~).

Outra questão abordada pelos autores é quanto às correlações estruturais e temáticas entre as estrofes de um poema, analisando os tipos de sílaba (curtas - C ou longas - L), número de mãos envolvidas (1h/2h) e partes do poema (divisão em estrofes, divisão em linhas, bem como divisão temática em introdução, definição da cena, conflito, coda e conclusão):

Tabela 3 – Correlações estruturais e temáticas do poema “A Walk in the Woods”

TABLE 3. Structural and Thematic Correlations in “A Walk in the Woods”

Stanza 1				Stanza 2			Stanza 3				Stanza 4		Stanza 5			
							L L	L L	L L	L L						
							L			L						
											S S					
													L L			
				L L											L S	
																L L
																L S
																L L
L L																L L
2h	2h	2h	2h	1h	2h	2h	1h	2h	2h	1h	2h	2h	2h	2h	2h	2h
Introduction WALK + sign				Scene-setting l/r alternations			Storm neutral + emphatic				Coda ll/r		Conclusion ENJOY + sign			

Fonte: Blondel; Miller, 2001, p. 56

Esta tabela é significativa, pois a partir dela é possível observar relações em um nível macroestrutural no poema, percebendo que cada segmentação feita encontra correspondentes em outros níveis do poema. Destaca-se, sobretudo, a que diz respeito à quantidade de mãos utilizadas, pois a simetria bilateral (espelhamento de mãos) relaciona-se com o ritmo, já que os sinais realizados com duas mãos possuem mais sonoridade ou seja, são mais salientes visualmente do que os sinais feitos com apenas uma mão. Desta forma, a sonoridade – conceito tratado por Brentari (1999) – também possui relação com o ritmo, uma vez que as diferenças na amplitude dos movimentos contribuem para criar um padrão rítmico no poema, conforme aborda Valli (1993, p. 68), ao estabelecer ligação entre o tamanho dos movimentos e o ritmo.

Ainda segundo Blondel e Miller (2011, tradução nossa),

Valli [...] sugere que é necessário um estudo mais aprofundado do ritmo, mencionando os elementos que contribuem para a estrutura rítmica, como ‘várias relações de sílabas longas e curtas ou acentuadas e não acentuadas, medindo o fluxo de palavras e frases ... acentos e pausas ...’

Em certo sentido, Blondel e Miller (2001) tentaram fazer este estudo mais aprofundado do ritmo, conforme propôs Valli (1987) em seu estudo sobre a natureza da linha nos poemas em ASL, porém, o próprio Valli, seis anos mais tarde, retomou estas ideias, em seu trabalho “Poetics of American Sign Language Poetry”, no qual aborda principalmente a métrica e a rima nos poemas em ASL e, como consequência, aprimora sua abordagem sobre a estrutura rítmica e métrica dos poemas, já que a partir do termo acento cria diversos critérios para se estabelecer o ritmo poético e a acentuação, conforme já foi discutido anteriormente.

Portanto, levando-se em consideração as diferentes visões sobre o ritmo, pode-se concluir que o ritmo na poesia em língua de sinais é definido por um padrão de repetições que ocorrem a intervalos regulares de tempo durante a sinalização, levando-se em conta os períodos de movimento (duração, tamanho e ênfase) e não-movimento (suspensões ou pausas), a rima, a repetição de sinais e o movimento métrico (em que as sílabas formam pés acentuados e não acentuados). Há que se explorar, ainda, a simetria e a sonoridade como conceitos aliados ao ritmo, estudo que será realizado nesta dissertação.

Apesar de a teoria de Valli (1993), no que tange à métrica e à divisão de movimentos e suspensões no pé poético ser válida para o estudo da métrica, um dos temas principais de sua pesquisa, ela não será abordada neste trabalho. Contudo, será incorporada à presente pesquisa sua visão sobre o ritmo e postas em prática, na análise, suas considerações com relação às categorias de movimentos e pausas que são responsáveis pela criação do ritmo (VALLI, 1993, p. 68).

Antes, contudo, cabe conceituar linha, a partir da visão de autores como Valli (1987; 1993), Blondel e Miller (2001) e Sutton-Spence (2005), pois estas visões poderão auxiliar pesquisas futuras, que relacionem a linha e as investigações sobre o ritmo.

3.1 Linha/verso em língua de sinais

O primeiro autor a propor um estudo sobre o verso na poesia em língua de sinais foi Valli, em 1987. Seu trabalho “The Nature of the Line in ASL Poetry” utiliza o termo “linha” para se referir ao verso poético. Antes, contudo, de trazer à tona o verso em língua de sinais, é necessário abordar o verso na poesia escrita.

Segundo Stalloni (2007, p. 141), um critério para reconhecer a forma poética é a estrutura versificada. A utilização do verso supõe dois níveis de organização: a métrica e o ritmo, porém afirma que

[...] o tempo, o bom senso e a história literária ensinaram que a poesia não se confunde com a arte de fazer versos e que o talento do versificador não é suficiente para fazer um bom poeta (STALLONI, 2007, p. 158).

Segundo o autor, houve uma revolução poética em torno do questionamento das formas literárias e das exigências rígidas, que Mallarmé chamou, em 1895, de “crise do verso”. Foram compostos, por exemplo, poemas sem rima e com versos de comprimento desigual.

Assim, surge o verso branco. No entanto, ele continua segmentado e disposto na página da mesma forma que um verso tradicional:

O verso, não medido e não ritmado, permanece sendo um verso, tipograficamente. Começando ou não por uma maiúscula, não preenchendo o comprimento da página, ele constitui um segmento sempre isolável. A disposição vertical

torna visível a igualdade ou desigualdade dos segmentos, bem com as posições de certas palavras do texto. A mudança de linha chama a atenção sobre o próprio corte dos versos, e o desenho do poema pode também ser portador de um sentido. (SANDRAS, 1995 apud STALLONI, 2007, p. 161)

Voltando à poesia em língua de sinais, o primeiro autor a lançar um olhar para a linha (ou verso) nas poesias sinalizadas foi Valli (1987). Para Valli (1987), a divisão de linha pode ser identificada ao olhar para padrões de repetição da configuração de mão, do trajeto do movimento ou de sinais não manuais por meio de vários sinais em uma sequência, ou seja, para as rimas. Essas repetições indicam a terminação de linha e criam a “rima de divisão de linha” (VALLI, 1987, p. 174), análoga à rima de final de linha na poesia em línguas orais. Quando há uma quebra desse padrão, é gerada uma nova linha. Sutton-Spence (2005, p. 44) diz que esse é um argumento circular, pois as linhas são definidas em decorrência da existência de rima e a rima ocorre no final da linha.

Para Blondel e Miller,

A linha é caracterizada por homogeneidade ou regularidade (ou seja, algum motivo unificador interno), enquanto o limite entre duas linhas é caracterizado por uma quebra ou contraste ou, pelo menos, por uma âncora que permita a detecção de uma estrutura paralela com outra linha. Esta quebra pode ser de qualquer tipo: ritmo na sinalização, sintaxe, orientação do corpo, alternância das mãos e assim por diante; [...] (BLONDEL; MILLER, 2001, tradução nossa)

Esta afirmação é ilustrada por “La poule”, uma rima infantil francesa que inicia com a seguinte sequência:

Figura 7 – Linhas em “La Poule”



WALL

BREAD LOCATED ON WALL



BIRD LANDS ON WALL



BIRD PECKS AT BREAD ON WALL

Fonte: Blondel; Miller, 2001, p. 33

Cada linha (ou sentença, como denominam Blondel e Miller) corresponde a uma proposição semântica e também a um segmento da estrutura temática ou narrativa. Assim, a primeira sequência, feita com movimentos longos, corresponde a uma construção locativa (são determinadas a locação e o objeto locado), sua estrutura temática pertence ao plano de fundo da cena e a informação estrutural se divide em tópico e comentário, ou seja, apresenta-se o tópico (*WALL*, muro) e um comentário (*BREAD LOCATED ON WALL*, um pão é localizado no muro). A segunda sequência é ritmicamente feita de movimentos longos, correspondem a um evento (*BIRD LANDS ON WALL*, o pássaro pousa no muro), sua estrutura temática pertence ao primeiro plano e a informação estrutural é um tópico (o local). A terceira sequência é feita de movimentos curtos, corresponde a um evento (*BIRD PECKS AT BREAD ON WALL*, o pássaro bica o pão no muro), sua estrutura temática está em primeiro plano e a informação estrutural equivale a um comentário (o que ocorre após a localização).

Este paralelismo pode ser observado em uma tabela de correlações estruturais e semânticas de linhas na rima infantil “La poule”:

Tabela 4 – Correlações estruturais e semânticas de linhas na rima infantil “La Poule”

TABLE I. Structural and Semantic Correlates of Lines in the Nursery Rhyme “La poule”

Line Number	Rhythm	Syntax	Proposition Type	Thematic Structure	Information Structure
first	long sequences	sentence	Locative	background	topic + comment
second	long sequences	sentence	event	foreground	topic
third	short sequences	sentence	event	foreground	comment

Fonte: Blondel; Miller, 2001, p. 34

No entanto, para Sutton-Spence (2005, p. 44), a âncora que permite encontrar uma estrutura paralela com outra linha descrita por Blondel e Miller (2001) também se baseia na repetição de elementos, criando rimas que podem ocorrer em qualquer ponto do poema e não apenas no final das linhas. Ou seja, novamente percebe-se que o

conceito de linha deve ser aprimorado, porém já se tem avançado na busca por respostas para esta questão.

3.1.1 Linha visual, de Bauman

Indo em outra direção, o texto de Bauman (2006) “Getting out of Line: Toward a Visual and Cinematic Poetics of ASL” não apenas procura demonstrar que a linha não é discutida por Valli em si mesma, como afirma que sua análise não avança para uma poética visual e possui implicações ideológicas, já que caminha em direção ao fonocentrismo:

Dado que a linha fonética é a personificação estrutural do fonocentrismo, por que as poéticas em ASL a adotam como único modelo para explorar a natureza da poesia em ASL? [...] Além de a rima de divisão de linha ser menos estratégica para orientar as poéticas em ASL em direção a uma compreensão mais profunda da natureza da poesia em ASL do que Valli esperava, é precisamente o modelo mais normativo, que perpetua a exclusão das línguas manuais do domínio da literatura (BAUMAN, 2006, tradução nossa).

O autor afirma que apenas submetendo o poema ao papel é possível identificar um padrão de rima que geraria a quebra de linha. Ao demonstrar as duas linhas do poema “Snowflake”, de Valli, – que haviam servido para o poeta exemplificar a quebra de linha em seu trabalho (1987) – a uma audiência surda fluente, ninguém conseguiu identificar “LEAVES-FALL” e “GRASS-WITHER” como quebras de linha do poema.

A figura 8 mostra as duas linhas do poema de “Snowflake”, em discussão:

Figura 8 – Exemplo de rima no poema “Snowflake”, de Valli

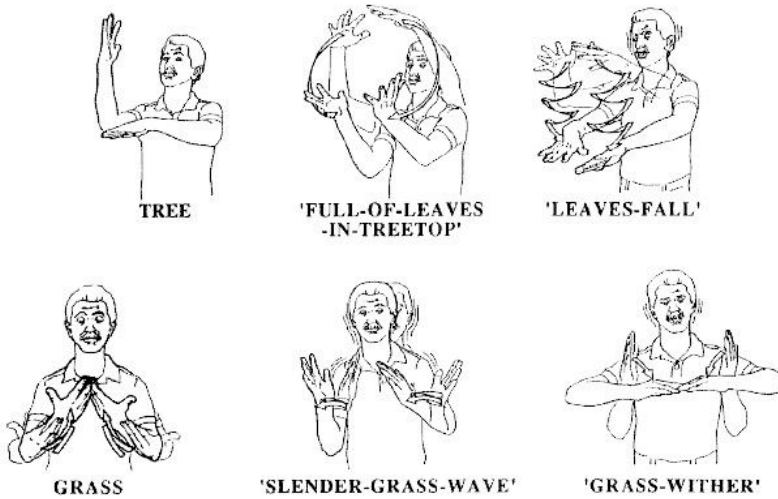


FIGURE 5.1. Excerpt from “Snowflake,” by Clayton Valli, showing visual rhymes. Reprinted by permission of the illustrator, Paul Setzer.

Fonte: Bauman, 2006, p. 97

A rima de LEAVES-FALL com GRASS-WITHER seria, segundo Bauman, com relação à configuração de mão em “5”, a orientação da palma que, em ambos os sinais, termina para baixo e o movimento descendente dos sinais. Sendo assim, o autor diz que a análise de Valli é precisa linguisticamente, porém não perceptualmente.

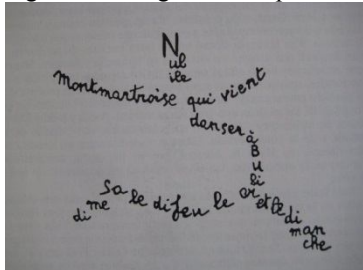
A expressão *Getting-out of Line* (Sair da Linha) utilizada no título de seu texto refere-se precisamente à quebra da visão hegemônica que se tem de linha, gerando a “crise do verso”, já discutida no início desta seção. Sendo assim, afirma que

Enquanto a linha pode ser a fibra de verso, a fibra linear de poesia pode ser cortada a partir de uma ampla variedade de tecidos diferentes e é capaz de criar um conjunto de textos poéticos que vêm em todos os tipos, tamanhos e formas. No século que explorou esses tipos diferentes de linhas como encontradas no verso livre, na poesia concreta, na prosa poética, na *beat poetry*, na *slam poetry*, na *L = A = N = G = U = A = G = E poetry*, na

performance poética, na poesia caligráfica chinesa, na etnopoética, temos de ter cuidado com a identificação de um único modelo de linha que representa tudo. (BAUMAN, 2006, tradução nossa)

Sendo assim, o autor propõe que a poesia em língua de sinais se aproxime de outras linguagens como a pintura, a arquitetura, a escultura, a música, a dança e o teatro, pois todas elas têm conceitos próprios de linha que podem se aproximar da poética visual das línguas de sinais. Isto porque toda composição visual, para ele, é composta de linhas visuais, como as linhas no caligrama de Apollinaire (figura 9), em uma tela de Kandinsky (figura 10) ou “linhas sinalizadas forjando um desenho no espaço, fornecendo um impacto estético sem igual no espectador” (BAUMAN, 2006, p. 105).

Figura 9 – Caligrama de Apollinaire



Fonte: taringa.net¹⁰



Figura 10 – “Composição 8”, de Kandinsky

Fonte: ibiblio.org¹¹

¹⁰ Disponível em: <<http://www.taringa.net/posts/arte/6095052/Caligramas---Guillaume-Apollinaire.html>>. Acesso em: 23 jan 2014.

Nas línguas de sinais, Bauman (2006, p. 104) diz que, antes de a repetição do trajeto do movimento criar uma rima de divisão de linha, o próprio trajeto já é uma linha, no sentido perceptual, pois a ASL é composta por linhas invisíveis e cinéticas. Neste sentido, Klima e Bellugi, em 1979, já haviam identificado essas linhas visuais dentro de uma superestrutura cinética.

Como exemplo, cita novamente o poema de Valli “Snowflake”, que “possui fortes linhas diagonais produzidas pelo movimento de dois flocos de neve e que se destacam do resto do poema” (BAUMAN, 2006, p. 106). Para ele, a imagem que se move talvez seja a linha essencial nas poéticas em ASL.

Neste sentido, Bauman aproxima duas linguagens – a gramática das línguas de sinais e a linguagem cinematográfica – por serem muito semelhantes, com relação às suas propriedades básicas: câmera, sequência e edição. O sinalizador é como uma câmera, que produz imagens de diferentes ângulos; a câmera pode capturar, ainda, uma enorme variedade de sequências. Em uma sequência, muitas composições, movimentos e perspectivas podem ocorrer, bem como a sequência possuir variabilidade na velocidade¹². Existem também várias técnicas de edição na ASL, como em um filme: edição paralela (corte entre dois eventos simultâneos em diferentes lugares); diálogo editado (como a mudança de papéis nas línguas de sinais); cortes entre duas sequências aparentemente não relacionadas; e a montagem, que é a edição de imagens junto com a produção de uma história visual. (BAUMAN, 2006, p. 111).

Para exemplificar esta relação entre língua de sinais e cinema, Bauman glosa todo o poema “Snowflake”¹³, dividindo-o em 23 sequências/linhas e detalhando as técnicas utilizadas¹⁴.

¹¹ Disponível em: <

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/kandinsky.comp-8.jpg>.

Acesso em: 23 jan 2014.

¹² O efeito de câmera lenta foi exemplificado na figura 1, do capítulo 1, retirado do trabalho de Castro (2012).

¹³ No *youtube*, pode ser vista uma *performance* deste poema realizada por Barbara Brewer, estudante de ASL. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qbhNOfmKivs>>. Acesso em: 22 jan 2014.

¹⁴ As glosas de “Snowflake” propostas por Bauman (2006) e traduzidas para o português podem ser conferidas nos anexos desta dissertação.

Apesar de a proposta ser interessante do ponto de vista perceptual, ela parece se afastar de uma proposta linguística, que leve em conta as peculiaridades destas línguas, de forma a explicar como o poeta explora os recursos das línguas sinalizadas na criação de seus poemas. Desta forma, entende-se que são necessárias mais investigações específicas sobre a linha em língua de sinais, a partir de uma abordagem linguística, testando as teorias a partir de diferentes poemas.

3.2 Rima

A rima está aliada ao ritmo, uma vez que o ritmo remete à regularidade, ou seja, a repetições dentro da estrutura do poema sujeitas a uma ordem. Ao repetir determinados elementos, a rima permite relacionar palavras/sinais, versos e estrofes.

Sutton-Spence (2005), na obra “Analysing Sign Language Poetry”, afirma que a rima e a métrica – tão comuns na poesia escrita tradicional – na poesia em língua de sinais são feitas por meio da repetição de elementos dos sinais e criação de novos sinais, a partir de desvios fonológicos, resultando em neologismos. Alguns poemas têm rima clara, outros não.

Tradicionalmente, a rima é definida como

(...) ‘a repetição dos mesmos ou de semelhantes movimentos sonoros, se forem vogais, consoantes ou combinações destas em duas ou mais palavras ou frases’ (Dentsch, 1969) e consiste de aliteração e assonância.

Aliteração é a repetição do mesmo som consonantal em sucessivas palavras em uma linha (Kennedy, 1978) (...)

Assonância ocorre na repetição do mesmo ou de semelhante som da vogal no início de palavras sucessivas ou dentro das palavras. (Kennedy, 1978) (VALLI, 1987, tradução nossa)

Traçando um paralelo entre a poesia escrita e a poesia sinalizada, Sutton-Spence (2005) apresenta uma tabela de padrões de repetição de vogais e consoantes no inglês, a partir dos quais são distinguidas aliteração, assonância, consonância, rima reversa, pararima e rima.

Tabela 5 – Padrões poéticos repetitivos de vocais e consoantes no Inglês

Aliteração	deaf/dome	CVC
Assonância	greet/lean	CVC
Consonância	steel/pearl	CVC
Rima reversa	bread/break	CVC
Pararima	shine/shun	CVC
Rima	pat/mat	CVC

Fonte: Sutton-Spence, 2005, tradução nossa

A autora compara essa tabela aos padrões de repetição de três parâmetros das línguas de sinais (configuração de mão, movimento, locação), excluindo a orientação, cujos sinais compartilham um, dois ou três parâmetros.

Tabela 6 – Parâmetros compartilhados nos sinais

O que é compartilhado pelos dois sinais	<i>Exemplos BSL</i>	<i>Exemplos ASL</i>
Config. de mão Locação Movimento	TREE WIND	COFFEE WORK
Config. de mão Locação Movimento	KNOW CONSIDER	MOTHER TRUE
Config. de mão Locação Movimento	WANT WOMAN	CORRECT SIT
Config. de mão Locação Movimento	THINK CRAZY	TRUE RED
Config. de mão Locação Movimento	THINK KNOW	CANDY APPLE
Config. de mão Locação Movimento	READY DEER	LUCKY SMART

Fonte: Sutton-Spence, 2005, tradução nossa

Abaixo, na figura 11, é apresentado o primeiro exemplo listado na tabela 6, com o compartilhamento de um parâmetro. Os sinais TREE e WIND em BSL (Língua Britânica de Sinais), bem como COFFEE e WORD em ASL (Língua Americana de Sinais) compartilham o parâmetro configuração de mão.

Figura 11 – Compartilhamento do parâmetro configuração de mão entre sinais em BSL e ASL



Fonte: Signstation e ASL Pro¹⁵

Comparando as tabelas 5 e 6, a autora afirma que os sinais que compartilham dois dos três parâmetros se parecem com rimas, pararimas ou rimas reversas e os sinais que compartilham um parâmetro são como a aliteração, a consonância e a assonância. (SUTTON-SPENCE, 2005, p. 43)

Ainda com relação à tabela 1, Sutton-Spence (2005, p. 42) afirma que as distinções de rima, assonância, aliteração, consonância e outros parecem não ser diretamente aplicáveis à poesia em língua de sinais, porque os parâmetros das línguas de sinais ocorrem simultaneamente e nas línguas faladas são sequenciais. Valli (1987, p. 174) compartilha da mesma opinião, afirmando que as analogias com aliteração e assonância não são exatas em razão das diferenças estruturais entre sinais e fala.

No que diz respeito a dois ou mais sinais compartilharem os mesmos parâmetros para criar a rima, Sutton-Spence (2005, p. 38) afirma que a repetição do movimento pode ser do movimento interno da configuração de mão (ou movimento secundário) ou do trajeto do

¹⁵ Signstation. Disponível em: <<http://www.signstation.org/index.php/bsl-dictionary/desktop-dictionary>>. Acesso em: 21 jan 2014.

ASL Pro. Disponível em: <<http://www.aslpro.com/cgi-bin/aslpro/aslpro.cgi>>. Acesso em: 21 jan 2014.

movimento (e aceleração do movimento). Também pode ocorrer a repetição da velocidade e cronometragem (ou tempo) dos movimentos ou contraste de movimentos rápidos e fortes com movimentos mais lentos:

Ambos os tipos de movimento [movimento secundário ou trajeto do movimento] podem contribuir para o ritmo geral do poema, em que os sinais com movimentos rápidos, lentos, suaves ou cortantes podem ser selecionados para criar contraste ou padrões de regularidade. (SUTTON-SPENCE, 2005, tradução nossa).

A repetição da locação ocorre por meio da mudança na locação de alguns sinais para que estes se ajustem a um padrão, ou seja, à mesma locação de outros sinais. Há que se considerar, no entanto, as locações de sinais que são modificadas por um fator contextual, como os referentes do discurso.

Outro tipo de repetição identificado por Sutton-Spence (2005) é a dos sinais (sinais individuais ou estruturas gramaticais). A repetição de estruturas gramaticais lida com o que chamamos de estrofes ou versos. O poema-história *Cowboy*¹⁶ e os poemas de Dorothy Miles usam a repetição de sinais para criar ritmo e fortes imagens visuais.

Segundo Valli (1989), a rima na poesia em língua de sinais pode ser de quatro tipos: rima de configuração de mão, rima do trajeto do movimento, rima de sinais não-manuais e rima de divisão da linha (semelhante à rima de final de verso).

No poema “Homenagem Ines”, de autoria de Vanessa Lesser, podemos constatar rimas de configuração de mão que criam neologismos. Os sinais CONSTRUIR, AUMENTAR, UNIÃO e SURDO (figura 12) são realizados com a mesma configuração do sinal do Instituto Nacional de Educação de Surdos (Ines), já que se trata de uma homenagem a esta instituição. Assim, os quatro sinais receberam novos sentidos, uma vez que CONSTRUIR (que iniciou com a configuração de mão fechada e mudou gradativamente para a configuração de mão do sinal INES) passa a significar construir o prédio do Instituto; AUMENTAR significa que o Ines cresceu e se desenvolveu; UNIÃO remete à união dos surdos pelo uso da língua de sinais dentro da instituição; e o sinal SURDO sendo realizado com a

¹⁶ Este poema pode ser visualizado no *youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=pvGbMxFHwUw>.

mesma configuração de mão de INES mostra que se trata especificamente dos surdos que fizeram parte da história do Ines.

Os desvios fonológicos na construção do poema, como a mudança de configuração de mão dos sinais observada na figura 12, ocorrem por três motivos principais, segundo Sutton-Spence (2001): apelo estético, significação extra e construção do clímax.

Com esse objetivo, segundo a autora, é recorrente a seleção de um ou mais parâmetros linguísticos, como configuração de mão, movimento, locação, orientação ou sinais não-manuais para serem repetidos ao longo do poema, ou de um trecho do poema, ainda que um ou mais destes sinais não possuam tais parâmetros. Também pode ser repetida uma construção gramatical. Este tipo de desvio fonológico é considerado regular (LEECH, 1969 apud SUTTON-SPENCE, 2001, p. 63). Outro tipo de desvio fonológico é o desvio irregular, ou seja, quando ocorre um traço incomum ou inesperado no nível da língua (uso incomum da gramática ou do léxico) ou do significado (criando metáfora ou simbolismo).

O compartilhamento de parâmetros entre os sinais, que gera rima, a rima de sinais não-manuais e a repetição de sinais serão analisados nos poemas que compõem o *corpus* desta pesquisa, uma vez que a repetição constitui um dado importante na verificação do ritmo, que tem como um dos principais atributos a regularidade.

Figura 12 – Exemplo de rima de configuração de mão em “Homenagem Ines”



Fonte: Youtube¹⁷

¹⁷ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ehxElpjyKZA>>. Acesso em: 23 jan. 2014.

3.3 Sonoridade visual

A noção de sonoridade foi amplamente desenvolvida por Brentari, em sua publicação “A Prosodic Model of Sign Language Phonology”. Para Brentari (1999, p. 216), a sonoridade pode ser pensada foneticamente como uma saliência multidimensional, correlacionando-se, nas línguas orais, com o grau de abertura da cavidade oral do trato vocal, o que faz com que a letra a seja mais sonora que a letra i, por exemplo. O grau de abertura da cavidade relaciona-se, por sua vez, com a amplitude do som, tornando-o mais perceptível a grandes distâncias. Em língua de sinais, um correspondente fonético articulatório é a proximidade da junta envolvida na produção do movimento à linha média do corpo. Os movimentos realizados com a junta próxima da linha média do corpo seriam mais visíveis a grandes distâncias. Assim, um movimento produzido pelo cotovelo é mais sonoro que um produzido pelo punho, pois a junta do cotovelo está mais próxima da linha média do corpo. Um resumo desta discussão encontra-se em Brentari (1999, tradução nossa):

Definição de sonoridade em língua falada e sinalizada

- a. Língua falada: O grau de sonoridade é correlacionado com a relativa abertura da cavidade oral do trato vocal; quanto mais aberto o trato vocal for, maior o grau de sonoridade.
 - i. Correlação articulatória: grau de abertura do trato vocal durante a fonação
 - ii. Consequência perceptual: maior audibilidade
- b. Língua de sinais: O grau de sonoridade é correlacionado com a proximidade do corpo da junta de articulação do sinal; quanto mais próximo o movimento da junta de articulação estiver da linha média do corpo, maior o grau de sonoridade.
 - i. Correlação articulatória: proximidade da junta envolvida na produção de um movimento da linha média do corpo
 - ii. Consequência perceptual: maior visibilidade

Desta forma, em ASL um sinal como DAY, que utiliza o cotovelo, tem um grau maior de sonoridade do que PERPLEXED, que contém apenas uma flexão da junta distal do dedo (figura 13).

Figura 13 – Sinais DAY e PERPLEXED ilustrando diferentes graus de sonoridade



Fonte: Brentari, 1999, p. 218

A tabela utilizada por Brentari, contendo os diferentes graus de sonoridade para os sinais e a fala esclarece mais estas questões. Além dos valores de sonoridade listados abaixo para sinais, há o valor 1 para o movimento *trilled*, ou vibrante, porém, como ele não é um movimento simples, não está listado na tabela.

Tabela 7 – Sonoridade hierárquica para sinais e fala

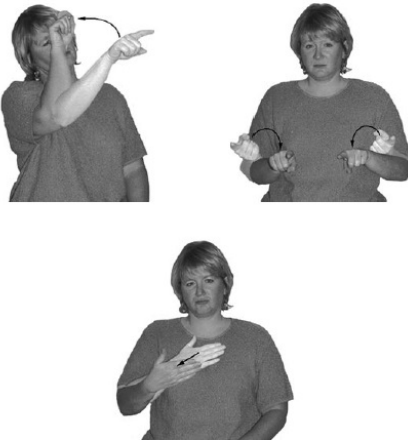
Para sinais com movimento único			Para a fala (Kenstowicz 1994)	
Traços	Articuladores	Valor de sonoridade	Traço	Valor de sonoridade
Locação	Ombro	6	vogais	5
Trajetó	Cotovelo	5	glides	4
Orientação	Punho	4	líquidas	3
Abertura	Metacarpo	3	nasais	2
	Interfalangeana	2	obstruintes	1

Fonte: Brentari, 1999, tradução nossa

Segundo Brentari (1999), existem dois tipos de sonoridade: a sonoridade inerente e a sonoridade derivada. A sonoridade inerente é baseada nos dados de entrada e nos valores padrão dos articuladores relacionados a eles. Já a sonoridade derivada é baseada nos valores de sonoridade da junta utilizada na forma de saída, na articulação de um sinal (Brentari, 1999, p. 219). Assim, o sinal PERPLEXED tem o valor de sonoridade inerente 2, pois baseia-se no dado de entrada, de que o sinal é feito com a articulação interfalangeana; o sinal HAPPEN tem o valor de sonoridade inerente 4, pois *a priori* é articulado com o punho; e o sinal

WILLING tem o valor de sonoridade inerente 5, pois baseia-se no dado de entrada de que o sinal é articulado com o cotovelo. No entanto, todos têm sonoridade derivada 5, pois usam, como resultado de um aprimoramento fonético, o cotovelo como articulador (figura 14).

Figura 14 – PERPLEXED (acima, à esquerda), HAPPEN (acima, à direita) e WILLING (abaixo)



Fonte: Brentari, 1999, p. 221

Interessa-nos, principalmente, em relação à sonoridade derivada, que quanto mais traços houver na forma de saída, maior é sua sonoridade visual derivada. Assim, o sinal PERPLEXED, em sua forma de citação, é realizado apenas com uma mudança na abertura, portanto possui o menor valor de sonoridade derivada. Na figura 15, pode-se notar que o valor de sonoridade aumenta à medida que são acrescentados traços com maior sonoridade como o punho (acima, à direita), o movimento de trajetória (abaixo, à esquerda) e, por fim, o movimento do corpo (abaixo, à direita), que possui o maior grau de sonoridade derivada.

Trazendo estas contribuições para a presente pesquisa, é interessante observar as formas de saída dos sinais poéticos, que acrescentam determinados traços que não haviam na forma de citação. Isto torna os sinais mais sonoros, uns em relação a outros ou em relação à sua forma de citação. A sonoridade visual presente em cada tipo de articulador auxilia na percepção do ritmo, já que é sabido que uma das formas de criar o ritmo na poesia sinalizada é manipular o tamanho dos movimentos dos sinais, encurtando-os, alongando-os ou, ainda, utilizar sinais com o mesmo padrão de movimento.

Sendo assim, os estudos de fonologia auxiliam no entendimento do fenômeno poético, já que ao atentar para os fenômenos linguísticos, é possível atribuir à poesia significados extras para os sinais, resultados das manipulações feitas pelo poeta.

Figura 15 – Realizações do sinal PERPLEXED



Fonte: Brentari, 1999, p. 223

3.4 Simetria

A relação entre ritmo e simetria pode ser estabelecida, inicialmente, pelo fato de que quando o poeta faz uso de sinais espelhados com as duas mãos, estes são mais perceptíveis visualmente do que os sinais feitos com apenas uma mão ou sinais assimétricos (sinais com duas mãos não espelhadas). O conceito de espelhamento é explorado em Machado¹⁸: “[o espelhamento é] uma criação de simetria

¹⁸ Em 2013, foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, a dissertação de mestrado de Fernanda de Araújo Machado, poetisa surda brasileira, sobre a simetria poética na Língua Brasileira de Sinais. A dissertação pode ser acessada na íntegra, no endereço:

bilateral onde os sinais e seus movimentos são construídos de forma proporcional, tanto verticalmente quanto horizontalmente” (MACHADO, 2013, p. 69)

Machado diferencia os conceitos de simetria e assimetria, de acordo com a filosofia ocidental:

o conceito de simetria possui, em sua estrutura, regras que determinam sua qualidade estética de beleza e perfeição. Já a assimetria pode ser entendida como tudo aquilo que não é combinado entre si, isto é, desarmônico e desigual [...] a simetria, por fim, possui um caráter de beleza, perfeição e formalidade. Já a assimetria, ao contrário, é constituída por irregularidades onde os sinais são construídos aleatoriamente e sem a preocupação de combinação. (MACHADO, 2013, p. 72)

O trecho do poema “Homenagem Ines”, de Vanessa Lesser, (figura 16) apresenta os sinais ABRIR-LIVRO, LEMBRAR, IMAGINAR e MUITOS-ANOS-ATRÁS, que têm espelhamento entre as duas mãos, ou seja, simetria bilateral. Portanto, são mais salientes visualmente que os sinais LER e HISTÓRIA, que são assimétricos. Contudo, se for levada em conta a saliência visual dos sinais realizados com os articuladores, a sequência de cima (que usa basicamente o punho e um dos cotovelos e ombro) é menos saliente que a sequência de baixo (sinais articulados com ambos os cotovelos, ombros e movimento local). A esta saliência já se denominou, aqui, sonoridade visual, no item anterior.

Outra forma de aliar ritmo e simetria em poemas sinalizados poderia ser, hipoteticamente, criar um padrão rítmico de sinalização baseado na oposição de sinais realizados com uma ou duas mãos. Enfim, quando cria um poema,


[...] o autor sabe os momentos em que vai usar simetria ou não. Essa decisão é tomada no momento que se opta por fazer um sinal com apenas uma mão ou não fazê-lo, de forma clara e explícita. (MACHADO, 2013, p. 78).

Figura 16 – Simetria e assimetria no poema “Homenagem Ines”




Fonte: Youtube¹⁹

A simetria também está aliada à rima. Segundo Machado (2013, p. 108), as rimas estão relacionadas à simetria “e tal fato ocorre pela repetição de movimentos e pela configuração de mão, podendo gerar também a assimetria.”. A autora comenta um trecho do poema “Encontro de Amor”, de Nelson Pimenta, que faz uso de simetria equilibrada e rima de configuração de mão, locação e movimento. O poema é produzido

com a configuração de mão  no início, com apenas uma mão. Depois troca-se de mão, havendo assim uma repetição desse movimento com alternância de mãos em tempo repetitivo, tornando assim a rima, produzida no mesmo espaço e mesmo movimento, com repetição de tempo uniforme. (MACHADO, 2013, p. 65).

¹⁹ Ver nota de rodapé n. 15.

Figura 17 – Configuração de mão  utilizada no poema “Encontro de Amor”



Fonte: Figura adaptada de Machado, 2013, p. 63

Sobre o uso do espaço e a simetria, a autora assevera que os sinais podem ser realizados de forma tridimensional (profundidade, altura e largura), ou seja, combinados e articulados utilizando efeitos de proporção e dimensão, aspecto também explorado no trabalho de Bauman (2006), sobre a relação entre as línguas de sinais e o cinema.

A simetria, quando presente nas línguas de sinais, é construída no espaço de sinalização de forma tridimensional, sendo possível articular facilmente os sinais ao mesmo tempo e combiná-los em diferentes proporções e dimensões. (MACHADO, 2013, p. 69).

No entanto, o tipo de simetria que talvez mais interesse a este trabalho, por criar um forte ritmo na poesia, é a simetria temporal e espacial, explorada por Sutton-Spence e Kaneko (2007). Segundo as autoras, o tempo e o ritmo de um poema podem ser simétricos, conforme descrevem Blondel e Miller²⁰. Além disso, o poema pode criar

²⁰ A estrutura simétrica do poema em língua francesa de sinais “A Walk in the Woods” pode ser vista no início deste capítulo (tabela 3), observando-se a relação entre as estrofes e as sequências de sílabas curtas (S) e longas (L) descritas no poema.

um padrão simétrico de velocidade (palavras ou sinais sendo ditas de forma rápida ou devagar criando um padrão simétrico no tempo) e as palavras podem ser arrançadas simetricamente no texto.

As ideias ou temas também podem ser simétricos, o que, para Dundes (1965 apud Sutton-Spence; Kaneko, 2007, p. 296) é uma tendência do folclore, que se termine por onde começou, como pode ser observado nas danças tradicionais, em jogos etc. As autoras observam, então, que alguns poemas são simétricos justamente por começarem e terminarem com os mesmos elementos (SUTTON-SPENCE; KANEKO, 2007, p. 296).

A articulação dos sinais também pode ser simétrica tanto no nível fonológico como no nível morfológico. Quanto a este último tipo de simetria, no nível fonológico as autoras citam o par de sinais em Língua Britânica de Sinais (BSL) REMEMBER e FORGET que têm sequências internas reversas de abertura da configuração de mão e trajeto de movimento, como pode ser visto na figura 18. No sinal REMEMBER, a configuração passa de aberta a fechada e o trajeto do movimento é feito de fora para dentro no espaço de sinalização; já no sinal FORGET ocorre o reverso, pois a configuração inicia fechada e se abre e o trajeto de movimento faz o percurso contrário, ou seja, de dentro para fora.

Um tipo especial de simetria ocorre em poemas palíndromos, segundo Sutton-Spence e Kaneko (2007, p. 297). Um exemplo utilizado pelas autoras é com relação ao poema “Flash”, de Valli, que utiliza configurações de mão relacionadas a cada letra do alfabeto, produzindo vários palíndromos: HSALFFLASHHSALFFLASHHSALF. Os palíndromos podem ser produzidos, ainda, utilizando-se sequências numéricas.

Conclui-se, então, que a simetria – tanto a simetria bilateral que cria sinais mais sonoros visualmente quanto a simetria temporal e espacial, fonológica, morfológica e de velocidade – traz efeitos para o ritmo do poema, já que é responsável, junto a outros fatores, por criar padrões de regularidade e estética dentro do poema.

Figura 18 – Os sinais REMEMBER e FORGET se opõem simetricamente



Fonte: Signstation²¹

Finalizando este capítulo, a partir da análise das categorias rítmicas que propôs Valli (1993), é possível perceber os elementos presentes no poema e discutir sua importância para a análise do ritmo. A análise de Blondel e Miller (2001) também é válida no sentido de estabelecer correlações estruturais e temáticas na identificação da linha do poema. Neste sentido, foram demonstradas diferentes visões sobre a linha, a partir dos trabalhos de Valli (1993), Blondel e Miller (2001) e Bauman (2006), pois assume-se que estas discussões são importantes para avançar, futuramente, na proposta de análise e percepção do ritmo. Neste mesmo capítulo, foram debatidos outros fatores que contribuem com o ritmo: rima e repetição, sonoridade visual e simetria.

Pode-se concluir, previamente, que o ritmo forma-se pela regularidade e pela repetição, contribuindo para isto a duração, o tamanho e a ênfase dos movimentos, as pausas e suspensões, a rima e a repetição de sinais, bem como a simetria e a sonoridade visual. Estes preceitos serão exemplificados na análise de dois poemas, que será realizada no quinto capítulo desta dissertação.

²¹ Disponível em: <<http://www.signstation.org/index.php/bsl-dictionary/desktop-dictionary>>. Acesso em: 27 jan 2014.

4 METODOLOGIA

Na coleta de dados, foram selecionados para o *corpus* de pesquisa dois poemas em Língua Brasileira de Sinais (Libras): “Bandeira Brasileira”, de Nelson Pimenta e “Voo sobre Rio”, de Fernanda Machado.

Apesar de haver crescente produção de poemas no Brasil, ainda há pouca publicação, o que restringiu a escolha dos dados para análise. No Brasil, a primeira obra foi “Literatura em LSB”, de Nelson Pimenta, em 1999, pela *Dawn Sign*, com quatro poemas de sua autoria: “Bandeira Brasileira”, “Natureza”, “Língua Sinalizada e Língua Falada” e “O Pintor de A a Z”, além de uma fábula e duas histórias infantis. Em 2005, também pela LSB Vídeo, foi lançado o DVD com o poema “Árvore de Natal”, da poetisa Fernanda Machado. Outras produções continuam surgindo no site *Youtube*²², dos poetas brasileiros Nelson Pimenta, Alan Henry, Vanessa Lesser etc., além de registros em vídeo, ainda sem publicação.

“Bandeira Brasileira”, com duração de 2min5s, foi selecionado por fazer parte da primeira obra literária em Libras lançada no Brasil por Nelson Pimenta, um dos mais importantes autores e pesquisadores da literatura em Libras. Esse poema foi convertido para o formato .mov, suportado pelo *software Elan*²³. A escolha do poema “Voo sobre Rio”, com registro em vídeo na extensão .mov e duração total de 3m44s, se deu pelo fato de que a poetisa e pesquisadora Fernanda Machado representa a geração atual de poetisas da Libras. Apesar de a autora ter outra produção poética comercializada, optou-se pelo poema “Voo sobre Rio” principalmente por ser um dado privado, do arquivo pessoal da autora, para contrapor ao dado público do outro autor selecionado. Ambos os poemas parecem apresentar aspectos rítmicos que serão corroborados na análise.

O tamanho da amostra justifica-se pelo tempo de pesquisa do mestrado e pelo fato de que os dois poemas parecem utilizar elementos que caracterizam o ritmo na poesia em língua de sinais. Cada poema em língua de sinais apresenta características tão particulares e criativas que

²² <<http://www.youtube.com>>. Acesso em: 10 jul 2013.

²³ *Elan* é um *software* para análises linguísticas, desenvolvido pelo Max Planck Institute, que auxilia o pesquisador na transcrição, organização e análise de dados, e permitem pausar o vídeo, contar o número de *frames* etc. Ver: <<http://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/>>. Acesso em: 11 ago 2013.

aumentar o *corpus* revelaria novas possibilidades de se explorar os mesmos e outros aspectos.

No princípio da pesquisa, o método de análise dos dados escolhido foi qualitativo, já que não se utilizaria instrumental estatístico para análise, o que mantinha os parâmetros de investigação abertos. Porém, a produção do relatório da análise do projeto piloto, com exemplos do *corpus* apontou para a necessidade de verificar o número de ocorrências dos fenômenos existentes, partindo-se então, para um método quantitativo. Sabe-se, no entanto, que o método quantitativo na análise de dados literários pode não revelar todos os efeitos criados por um poema, pois não é a quantidade de ocorrências de um determinado fenômeno que irá comprovar se o poema tem ou não ritmo. Apenas uma ocorrência pode ser a chave do poema. Optou-se, então, por mesclar os métodos quantitativo e qualitativo, em diferentes estágios da análise, de acordo com a necessidade de especificar o número de ocorrências para explicar a ocorrência de um fenômeno ou apenas descrevê-la.

As categorias criadas a partir da observação e análise dos dados – que se constituíram como trilhas do *Elan* – foram: glosas, repetição de sinais, rima, morfismo, pausas e suspensões, tamanho do movimento, ênfase no movimento, duração do movimento, sonoridade visual e simetria. Em cada trilha, é possível fazer anotações, utilizando um vocabulário controlado (VC), ou seja, repertórios de entrada, criados previamente pelo pesquisador, que facilitam o processo de transcrição.

Figura 19 – Tela de transcrição do *Elan*

The screenshot shows the ELAN software interface. At the top, there is a menu bar with options: Arquivo, Editar, Anotação, Trilha, Tipo, Buscar, Visualizar, Opções, Janela, Ajuda. Below the menu is a toolbar with icons for navigation and editing. The main area is divided into several sections:

- Video Player:** Shows a man in a blue shirt with his arms outstretched.
- Segment List:** A table with columns for Grade, Texto, Legenda, Lexicon, Reconhecedor de Áudio, Vídeo Recognizer, Metadados, and Controles. The segments are:

Grade	Texto	Legenda	Lexicon	Reconhecedor de Áudio	Vídeo Recognizer	Metadados	Controles
1	TÍTULO						
2	BANDEIRA						
3	BRASIL						
4	B-R-a-S-I-L						
5	L-S-B						
6	FLORESTA						
7	CAMPO						
8	CORSES						
9	VERDE						
- Transcription Area:** A timeline from 00:00:00 to 00:00:10.000. Below the timeline are several tracks for linguistic analysis:
 - glosas:** TÍTULO, BANDEIRA, BRASIL, B-R-a-S-I-L, L-S-B, FLORESTA.
 - repetição de sinais:** r, r, r, r.
 - morfismo:** mor, mor, mor, mor.
 - pausas e suspensões:** pa, pa.
 - tamanho do movimento:** cur, bin + cur, bin + cur, bin + cur, bin + cur.
 - ênfase no movimento:** reg, reg, reg, reg.
 - duração do movimento:** 2ms, 1m, 1m, 1m, 1m, 2ms.
 - sonoridade visual:** 2, 6 + 4, 5 + 3, 5 + 2, 5 + 2, 6 + 1.

Fonte: Desenvolvida pela autora

Tabela 8 – Descrição das trilhas do arquivo de transcrição do *Elan*

Trilha	Descrição	VC
Glosas	Registro de glosas, em português brasileiro, referente aos sinais manuais	-
Repetição de sinais	Registro de sinais repetidos	r
Rima	Registro das rimas	cm (configuração de mão) l (locação) m (movimento)
Morfismo	Registro da união de sinais	mor
Pausas e suspensões	Registro das pausas e suspensões durante a sinalização	pl (pausa longa) ps (pausa sutil) pb (parada brusca) b (boia) ²⁴
Tamanho do movimento	Registro dos sinais ampliados ou encurtados/reduzidos	ala (alargado) enc (encurtado)
Ênfase no movimento	Registro do tipo de movimento realizado pelo sinal	lon (longo) cur (curto) alt (alternado) rep (repetido)
Duração do movimento	Registro da duração do movimento no sinal	reg (regular) rap (rápido) len (lento)
Sonoridade visual	Registro dos valores de sonoridade	1 (movimento vibrante) 2 (interfalangeana) 3 (metacarpo) 4 (punho) 5 (cotovelo)

²⁴ Bóias nas línguas de sinais “são sinais produzidos com a mão passiva que são mantidos parados no ar, numa dada configuração, enquanto a mão ativa continua a produzir outros sinais [...] (Liddell, 2003 apud LEITE, 2005, p. 225). Para Sutton-Spence e Kaneko (2007, p. 288, tradução minha), essa simetria no uso das mãos, na poesia, permite aumentar a eficácia visual das imagens criadas, mostrando que “um certo equilíbrio pode ser mantido em poemas sinalizados mesmo quando uma das mãos não está ativamente envolvida em um sinal novo. Uma das mãos suspende a parte final do sinal, enquanto a outra mão articula um novo sinal”.

		6 (ombro)
Simetria	Registro da simetria bilateral, assimetria, uso de apenas uma mão para sinalizar e simetria temporal/espacial	2ms (duas mãos simétricas) 2ma (duas mãos assimétricas) 1m (1 mão)

Fonte: Desenvolvida pela autora

Glosas

A glosa facilita o trabalho de pesquisa, pois permite visualizar globalmente os sinais utilizados no poema, as repetições dos sinais, bem como auxilia em uma possível estruturação lógica de ideias dentro do poema, ou seja, correlações entre estrutura e tema.

Cada sinal foi glosado usando uma palavra em português, em caixa alta. As glosas multi-palavras são conectadas por meio de hífen, como pode ser visto na figura 20. Já os sinais não-manuais com significado para os poemas – movimentos de cabeça, tronco, olhar etc. – foram registrados entre colchetes []. Todas as glosas dos poemas são apresentadas nos anexos deste trabalho.

Para delimitar o fim de um sinal e o início de outro, foi utilizado como referência o trabalho de Leite (2008), cujo esforço é feito no sentido de segmentação de unidades na Língua Brasileira de Sinais. Um dos conceitos utilizados por Leite é o de unidade gestual, que se desdobra em uma sequência gestual²⁵. A unidade gestual, unida a pistas prosódicas como direção do olhar, piscadas, movimento do tronco, mudança na expressão, movimentação da boca, dentre outras, auxilia na delimitação dos sinais do poema, registrados por meio das glosas.

Figura 20 – Trilha glosas no *Elan*



Fonte: Desenvolvida pela autora

²⁵ A unidade gestual, para Leite, envolve a atividade das mãos, desde que saem do repouso até o momento em que elas retornam. Durante este período, as mãos realizam, no mínimo, uma sequência gestual formada por três frases: a fase de preparação, em que os braços e mãos se prepararam para a fase expressiva; a fase expressiva, que carrega o significado do sinal e podem ficar suspensas no ar ou realizar um golpe (pico de esforço gestual); e fase de retração, em que as mãos retornam à posição de repouso. (LEITE, 2008, p. 147).

Repetição de sinais

A trilha repetição de sinais registra os sinais repetidos ao longo do poema que, como foi visto, contribuem para o ritmo. Cada sinal repetido ao longo do poema é registrado na trilha da seguinte forma:

Figura 21 – Trilha repetição de sinais no *Elan*

	00:00:57.000	00:00:58.000	00:00:59.000	00:01:00.000	00:01:01.000	00:01:02.000
glosas [7:1]	A PORTO-AL	PEGAR-EL	MOLDAR-ELE	FAZER-ESTRELA	COLOCAR-A-ESTRELA	
repetição de sinais [3:4]	r	r	r	r	r	

Fonte: Desenvolvida pela autora

Rima

A rima registra de que forma a rima foi produzida, se por meio da configuração de mão, locação ou movimento dos sinais, permitindo relacionar sinais quanto aos mesmos elementos. O trecho selecionado na figura 22 indica que os sinais SOL e QUENTE compartilham a mesma configuração de mão e locação e os sinais CALOR, CORES e AMARELO têm rima de configuração de mão, como poderá ser visto nos exemplos do próximo capítulo.

Para este trabalho, foram preliminarmente consideradas as rimas entre sinais próximos, de dois a três sinais. Contudo, faz-se necessário, em análises futuras, utilizar outro critério que defina quais as repetições caracterizam rimas, pois o da proximidade não dá conta de explicar as ocorrências de rima entre sinais distantes.

Figura 22 – Trilha rima no *Elan*

glosas [7:1]	SOL	QUENTE	CALOR	CORES
rima [2:5]	cm + l	cm + l	cm	cm

Fonte: Desenvolvida pela autora

Morfismo²⁶

²⁶ “A expressão artística em sinais não é apenas uma licença para distorções dos próprios sinais, mas também dos movimentos de transição que os unem. Quando um sinal é concluído, as mãos devem fazer ajustes muitas vezes – por exemplo, em uma configuração de mão ou locação – antes do próximo sinal começar. Esses ajustes, que não desempenham nenhuma função gramatical ou semântica na comunicação sinalizada preenchem uma função mecânica necessária, uma vez que o início de um determinado sinal na maioria das vezes

O morfismo diz respeito à junção de sinais durante a sinalização, preenchendo uma função mecânica na transição entre os sinais. O trecho selecionado na figura 23 mostra o morfismo entre os sinais CONGRESSO-NACIONAL e MOLDAR-ELE e entre os sinais BRASÍLIA e FAZER-ESTRELA, exemplificados nas figuras 43 e 34 do capítulo de análise.

Figura 23 – Trilha morfismo no *Elan*

glosas (7.1)	CONGRES	MOLDA	BRASILIA	FAZER-ESTRELA
morfismo (11.1)	mor	mor	mor	mor

Fonte: Desenvolvida pela autora

Pausas e suspensões

O registro de pausas e suspensões permite visualizar os momentos no poema em que um sinal é suspenso no ar ou quando há uma pausa na sinalização, que podem ser: pausa longa, sutil, parada brusca e ainda boias, ou seja, quando a mão passiva suspende um sinal e a mão ativa produz outros sinais.

Para delimitar o que seria uma pausa sutil ou uma pausa longa, foi estabelecido o máximo de 15 *frames* para a pausa sutil e mais de 15 *frames* para a pausa longa. O critério utilizado, para este trabalho, foi definido com base na recorrência de número de *frames* das pausas contidas nos dois poemas. Estes valores são relativos e dependem do *corpus* que irá se analisar, pois foi feita uma distribuição média com base no número mínimo e máximo de *frames* das pausas.

O trecho abaixo (figura 24) ilustra que no final do sinal FAZER-ESTRELAS há uma pausa sutil, no fim do sinal COLOCAR-ELES há uma pausa longa e há uma boia no sinal CONGRESSO-NACIONAL, que surge da suspensão do sinal anterior COLOCAR-ELES.

Figura 24 – Trilha pausas e suspensões no *Elan*

glosas (7.1)	FAZER-ESTRELAS	COLOCAR-ELES	CONGRESSO-NACIONAL
pausas e suspensões (3.1)		ps	pl b

Fonte: Desenvolvida pela autora

não tem as mesmas características do final do sinal anterior”. (ORMSBY, 1995, tradução nossa).

Tamanho do movimento

A trilha tamanho do movimento registra os sinais que foram ampliados ou reduzidos de acordo com sua forma de citação. Na imagem abaixo, é possível visualizar dois sinais que tiveram o movimento alargado (ala), ou seja, em sua forma de citação, o movimento do sinal era menor e no poema passou a ser ampliado.

Figura 25 – Trilha tamanho do movimento no *Elan*

glosas (7.1)	NOME	O-R-D-E-M-E-P-R-O-G-R-E-S-S-O
tamanho do movimento (5)	ala	ala

Fonte: Desenvolvida pela autora

Ênfase no movimento

A trilha ênfase no movimento aponta para o tipo de movimento realizado pelo sinal, que pode ser: longo, curto, alternado e repetido.

Os movimentos foram categorizados de acordo com Valli (1993), porém o autor apenas listou dentro da categoria ênfase no movimento quatro tipos: longo, curto, alternado e repetido. Pela necessidade de analisar os sinais mais detidamente e percebendo que alguns sinais possuem, ao mesmo tempo, movimentos longos (de trajetória) e curtos (locais, por ex. abertura da mão, movimento do punho etc.), optou-se por criar um vocabulário controlado no *Elan* que contemplasse tanto os sinais com movimento longo, curto, quanto os que possuem ambos. Além disto, também estão no vocabulário controlado o movimento alternado – que registra a alternância de mãos dentro do sinal – e o repetido, para quando houver repetição do movimento interno ao sinal. Esta categoria de movimento repetido difere-se da repetição total do sinal, para a qual foi criada uma trilha em separado (repetição de sinais), e da repetição de parâmetros (rima). Também foi necessário criar diferentes combinações entre as categorias no vocabulário controlado, pois um mesmo sinal pode, por exemplo, conter movimentos longos, curtos e alternados, o que gera: lon + cur + alt.

A figura 26 mostra um trecho da trilha em que os sinais PORTO-ALEGRE e PEGAR-ELE têm movimentos curtos, MOLDAR-ELE e FAZER-ESTRELA curtos e repetidos e COLOCAR-A-ESTRELA possui movimentos longos.

Figura 26 – Trilha ênfase no movimento no *Elan*

	PORTO-AL	PEGAR-EL	MOLDAR-ELE	FAZER-ESTRELA	COLOCAR-A-ESTRELA
glosas (7.1)					
ênfase no movimento (6.7)	cur	cur	cur + rep	cur + rep	lon

Fonte: Desenvolvida pela autora

Duração do movimento

A trilha duração do movimento registra a duração do movimento do sinal: regular (velocidade normal), rápido ou lento. Nesta categoria, entram também os efeitos de câmera lenta.

Na ilustração da trilha abaixo, é possível ver a mudança na velocidade de sinalização. Enquanto os sinais FAZER-ESTRELA, COLOCAR-A-ESTRELA e AQUI mantinham velocidade regular, os sinais subsequentes foram acelerados.

Figura 27 – Trilha duração do movimento no *Elan*

	FAZER-ESTRELA	COLOCAR-A-ESTRELA	AQ	RIO	PEGAR	SAO-PA	PEGA	MINAS-GER
glosas (7.1)								
duração do movimento (7.1)	reg	reg	reg	rap	rap	rap	rap	rap

Fonte: Desenvolvida pela autora

Sonoridade visual

Esta trilha registra a sonoridade inerente aos articuladores. Assim, atribui-se, segundo Brentari (1999), o valor 1 para movimento vibrante, 2 para o uso da articulação interfalangeana, 3 para o uso do metacarpo, 4 para o punho, 5 para o cotovelo e 6 para o ombro. Brentari classificou os valores de sonoridade hierárquica em sinais com movimento único. A autora ainda afirma que há movimentos simples (ou seja, movimentos envolvendo um movimento local ou um movimento de trajetória) e movimentos complexos (que apresentam ambos os tipos de movimento simultaneamente) (BRENTARI, 1999, p. 237).

A poesia apresenta, como já mencionado anteriormente, sinais com movimentos simples e complexos. Sendo assim, nos sinais com movimentos simples foi atribuído um valor de sonoridade de acordo com o articulador envolvido no sinal. Já nos sinais com movimentos complexos, os valores de sonoridade procuraram abranger os movimentos com trajetória (longos) e os movimentos locais (curtos), de acordo, também, com o articulador envolvido, conforme exemplificado

aqui na figura 28. Apesar de a análise ter considerado detidamente cada sinal do poema, será apresentada uma conclusão dos principais articuladores envolvidos nos sinais e como a sonoridade visual influenciou no ritmo de cada poema.

Na trilha ilustrada abaixo, o sinal MOLDAR-ELES tem valor de sonoridade 6+5+2, pois o sinal combina a utilização do ombro (6), cotovelo (5) e articulação interfalangeana (2), FAZER-ESTRELA possui valor 6+5+3, pois resulta da junção do ombro, do cotovelo e do metacarpo (3), COLOCAR-ELES agrega o movimento do ombro, do cotovelo e um movimento vibrante dos dedos (1).

Figura 28 – Trilha sonoridade visual no *Elan*

glosas (71)	MOLDAR-ELES	FAZER-ESTRELAS	COLOCAR-ELES
sonoridade visual (71)	6 + 5 + 2	6 + 5 + 3	6 + 5 + 4

Fonte: Desenvolvida pela autora

Simetria

A trilha simetria registra: a simetria bilateral, ou seja, quando duas mãos são simétricas, possuem os mesmos parâmetros de forma espelhada; a assimetria, ou seja, são usadas duas mãos na sinalização, porém, elas não são espelhadas e têm parâmetros diferentes; e o uso de apenas uma mão para sinalizar. Também são analisadas, em um nível macroestrutural, a simetria temporal/espacial, que pode mostrar paralelismos entre o início e o fim do poema e as simetrias em nível fonológico e o padrão simétrico de velocidade (SUTTON-SPENCE; KANEKO, 2007).

A figura 29 indica que o sinal ESFERA é realizado com 2 mãos simétricas (2ms), ÁGUA e AZUL com duas mãos assimétricas (2ma) e ESFERA-GIRAR com apenas uma mão (1m).

Figura 29 – Trilha simetria no *Elan*

glosas (71)	ESFERA	AGUA	AZUL	ESFERA-GIRAR
simetria (72)	2ms	2ma	2ma	1m

Fonte: Desenvolvida pela autora

A transcrição dos dados nas trilhas do *Elan* permitiu fazer uma descrição dos poemas, evitando tirar conclusões prematuras a respeito

do *corpus*, com base apenas na observação do poema em um *software* de visualização comum de vídeo.

O *Elan* possibilitou observar mais atentamente os dados, criar categorias e descrever mais precisamente os fenômenos presentes nos poemas em Libras. A escolha das trilhas levou a determinados resultados buscados, porém os dados revelados por vezes superaram as expectativas da pesquisadora.

Enfim, as informações advindas do processo de transcrição e as repetições dos fenômenos apresentados fizeram refletir sobre as relações estabelecidas entre as pesquisas anteriores e os dados do *corpus* e levantar hipóteses sobre o ritmo na poesia em língua de sinais, contribuindo para pesquisas futuras.

4.1 Aspectos de ética

As pesquisas em língua de sinais, ao se utilizarem de métodos visuais, têm implicações éticas, uma vez que o anonimato/confidencialidade não pode ser mantido, já que o registro das produções linguístico-literárias se utiliza da imagem dos envolvidos.

No caso da presente pesquisa, os dados foram coletados de vídeos. Com esse objetivo, os poetas envolvidos na pesquisa assinaram termo de consentimento, autorizando uso e publicação de sua imagem e obra somente para fins de pesquisa. Declararam, após convenientemente esclarecido pela pesquisadora responsável e tendo ciência do que lhes foi explicado, que participariam como colaboradores, cedendo sua imagem e autorizando o estudo de sua produção poética durante a referida pesquisa. O termo de consentimento esclareceu os objetivos da pesquisa e a utilização das imagens no processo de transcrição de dados, em artigos sobre a pesquisa, dissertação, apresentações em eventos científicos e publicação dos dados na página do sítio eletrônico do Projeto *Corpus de Libras*, que é coordenado pela pesquisadora e professora Ronice Müller de Quadros.

Um dos problemas que tem possibilidade de ocorrer durante uma pesquisa com a comunidade surda, segundo Baker-Shenk & Kyle (1990), é o conflito entre um pesquisador ouvinte e os participantes surdos da pesquisa, quando os objetivos da pesquisa não são corretamente esclarecidos. O uso de materiais escritos como base teórica para a pesquisa também pode ser um problema, pois

[...] a pesquisa é baseada em leituras acadêmicas e formas de pensar/compreensão que são escritos em uma linguagem que é, historicamente, um problema para surdos. A forma dessa linguagem é usada para discutir aspectos da investigação que podem ser ainda mais opressivos e imprecisos para a pessoa surda. Isso reforça a sentida da pessoa surda de inferioridade. (BAKER-SHENK; KYLE, 1990, tradução nossa)

As pesquisas sobre o ritmo na poesia são, em sua maioria, produzidas pela comunidade ouvinte sobre a literatura feita em suporte escrito. Isso pode ser um tema conflituoso para a comunidade surda, já que são línguas de modalidade diferente (oral/visual) e muitos conceitos estudados na poesia de tradição oral/escrita não se aplicam à poesia em língua de sinais.

Para que esse possível embate seja minimizado, são utilizadas categorias de análise que contemplam a diferença entre as modalidades linguísticas e a especificidade da poesia em língua de sinais, fazendo uso, também, de categorias e estudos teóricos já realizados na poesia de tradição escrita.

5 ANÁLISE

5.1 Bandeira Brasileira, de Nelson Pimenta

No poema Bandeira Brasileira, foram adaptadas as glosas do trabalho de Sutton-Spence e Quadros (2006). No total, o poema apresenta 71 sinais, sendo que há uma glosa correspondente para cada um deles. Após glosar todos os sinais, passou-se à transcrição e análise das trilhas.

5.1.1 Repetição de sinais

Ao longo do poema, 9 sinais foram repetidos, conforme aponta a tabela 9. Os sinais BANDEIRA, BRASIL e a soletração manual B-R-A-S-I-L são realizados no início e fim do poema, mostrando uma relação entre a repetição de sinais e a simetria temporal-espacial. Já os sinais AQUI, PEGAR-ELE, MOLDAR-ELE, FAZER-ESTRELA, COLOCAR-A-ESTRELA fazem parte de um [trecho do poema](#) em que estes sinais são repetidos diversas vezes, o que causa um forte impacto visual e rítmico, ao representar cada cidade ou estado brasileiro sendo moldado, transformado em estrela e colocado na esfera azul da bandeira. O sinal CONGRESSO-NACIONAL é realizado duas vezes na descrição da cidade de Brasília e do classificador ALTOS-PRÉDIOS que representa os edifícios localizados entre as duas semiesferas do Congresso Nacional.

Tabela 9 – Número de repetições dos sinais no poema “Bandeira Brasileira”

Nº de sinais	Glosa do sinal	Nº de repetições
1	BANDEIRA	2
2	BRASIL	2
3	B-R-A-S-I-L	2
4	AQUI	5
5	PEGAR	7
6	MOLDAR-ELE	5
7	FAZER-ESTRELA	5
8	COLOCAR-A-ESTRELA	4
9	CONGRESSO-NACIONAL	2

Fonte: Desenvolvida pela autora

5.1.2 Rima

A maioria das rimas presentes no poema “Bandeira Brasileira” são de configuração de mão e locação. A tabela 10 sintetiza as ocorrências de rima no poema.

Tabela 10 – Tipos de rima no poema “Bandeira Brasileira”

Tipo de rima	Nº de repetições
Configuração de mão e locação	5
Configuração de mão	2
Movimento	2
Configuração de mão e movimento	1
Movimento e locação	1

Fonte: Desenvolvida pela autora

As rimas de configuração de mão (CM) e locação (L) aparecem cinco vezes durante o poema. Os sinais SOL e QUENTE compartilham a configuração de mão em “C” e a locação em frente ao rosto (figura 30).

Figura 30 – Rima de CM e L entre os sinais SOL e QUENTE



Fonte: Desenvolvida pela autora

Os sinais CALOR e CORES usam a configuração de mão aberta e a locação próxima ao rosto, diferenciando-se apenas pelo movimento entre as duas mãos, que no primeiro sinal é simultâneo e, no segundo, é alternado (figura 31).

Figura 31 – Rima de CM e L entre os sinais CALOR E CORES



Fonte: Desenvolvida pela autora

Os sinais COLOCAR-ELES e CONGRESSO-NACIONAL são feitos no espaço neutro em frente ao corpo do sinalizador e usam configuração de mão em arco (figura 32).

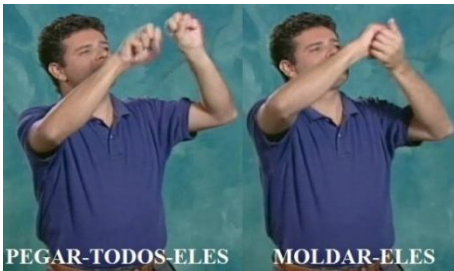
Figura 32 – Rima de CM e L entre os sinais COLOCAR-ELES e CONGRESSO-NACIONAL



Fonte: Desenvolvida pela autora

Os sinais PEGAR-TODOS-ELES e MOLDAR-ELES localizam-se também em um espaço neutro e usam a mesma configuração de mão, demonstrada na figura 33.

Figura 33 – Rima de CM e L entre os sinais PEGAR-TODOS-ELES e MOLDAR-ELES



Fonte: Desenvolvida pela autora

Os sinais BRASÍLIA e FAZER-ESTRELA diferenciam-se somente quanto ao movimento, pois possuem a mesma configuração de mão em “L” e a mesma locação, que podem ser vistas na figura 34.

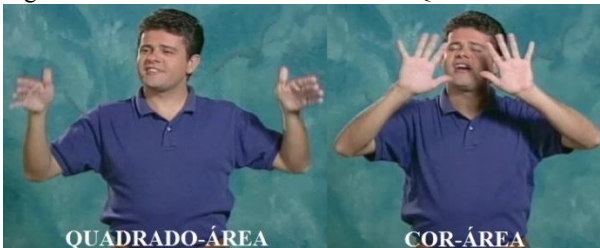
Figura 34 – Rima de CM e L entre os sinais BRASÍLIA e FAZER-ESTRELA



Fonte: Desenvolvida pela autora

Quanto às rimas de CM, estão presentes duas no poema: entre os sinais QUADRADO-ÁREA e COR-ÁREA, com a mão aberta (figura 35) e nos sinais ÁGUA e AZUL, com a mão em “L” (figura 36).

Figura 35 – Rima de CM entre os sinais QUADRADO-ÁREA e COR-ÁREA



Fonte: Desenvolvida pela autora

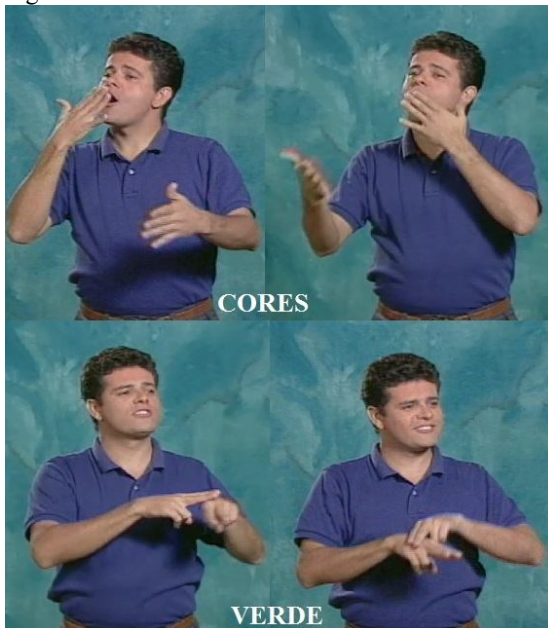
Figura 36 – Rima de CM entre os sinais ÁGUA e AZUL



Fonte: Desenvolvida pela autora

Com relação às rimas de movimento, foram encontradas duas: os sinais CORES e VERDE (figura 37) e, adiante, CORES e AMARELO (figura 38) utilizam movimento alternado entre as mãos.

Figura 37 – Rima de M entre os sinais CORES e VERDE



Fonte: Desenvolvida pela autora

Figura 38 – Rima de M entre os sinais CORES e AMARELO



Fonte: Desenvolvida pela autora

Outras rimas localizadas foram de configuração de mão e movimento (M) entre os sinais FLORESTA e CAMPO, pois ambos têm mão aberta e movimento vibrante dos dedos (figura 39) e uma rima de movimento e locação na sequência FAIXA-ATRAVESSAR, NOME e O-R-D-E-M-E-P-R-O-G-R-E-S-S-O (figura 40). A rima de movimento ocorre neste trecho, pois os sinais deslocam-se da esquerda para a direita.

Figura 39 – Rima de CM e M entre os sinais FLORESTA e CAMPO



Fonte: Desenvolvida pela autora

Figura 40 – Rima de M e L entre os sinais FAIXA-ATRAVESSAR-MEIO, NOME e O-R-D-E-M-E-P-R-O-G-R-E-S-S-O



Fonte: Desenvolvida pela autora

5.1.3 Morfismo

O morfismo está presente no início do poema “Bandeira Brasileira” na sequência de sinais BANDEIRA, BRASIL e as datilologias B-R-A-S-I-L e L-S-B (figura 41), pois a configuração de mão da mão ativa do sinal BANDEIRA se transforma na configuração em “B” do sinal BRASIL e se mantém para a datilologia B-R-A-S-I-L. O “L” do final une-se ao L de L-S-B. A mão passiva mantém-se apontando para a mão ativa durante todo esse conjunto de sinais.

Figura 41 – Morfismo no início do poema “Bandeira Brasileira”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Os sinais SOL e QUENTE unem-se pela mesma configuração de mão, mesma locação e mesmo movimento (figura 30, na análise da rima). Aliás, o sinal SOL, em sua forma dicionarizada, abre-se da configuração de mão em “A” para a configuração em “L” e no poema começa em “O” e abre-se para “C”, fazendo rima de configuração de mão e locação com o sinal QUENTE.

O morfismo também ocorre entre a soletração manual de O-R-D-E-M-E-P-R-O-G-R-E-S-S-O e o classificador DESENROLAR-MAPA-BRASIL. A soletração finaliza com a configuração em O, com as mãos simétricas bilateralmente. Esta simetria se mantém para o classificador DESENROLAR-MAPA-BRASIL, em que as mãos espelhadas em “O” transformam-se no mapa enrolado que irá se abrir (figura 42).

Figura 42 – Morfismo entre soletração manual e classificador



Fonte: Desenvolvida pela autora

Da mesma forma, o sinal PEGAR-TODOS-ELES une-se ao sinal MOLDAR-ELES pelo movimento de abrir e fechar de mãos, que é bastante similar, pois é feito com simetria bilateral. Além disso, eles rimam pela configuração de mão e locação. Assim, o fim de um sinal se mescla ao início de outro (figura 33, na trilha rima).

O sinal CONGRESSO-NACIONAL, que é realizado com simetria horizontal, com as mãos espelhadas em arco, une-se ao sinal MOLDAR-ELE quando as mãos se aproximam, mantendo espelhamento e simetria (figura 43).

Figura 43 – Morfismo entre CONGRESSO-NACIONAL e MOLDAR-ELE



Fonte: Desenvolvida pela autora

O sinal BRASÍLIA funde-se ao sinal FAZER-ESTRELA, pois mantém a mesma configuração de mão em “L” e a mesma locação, mudando apenas o movimento, como visto na análise da trilha de rimas (figura 34).

O sinal SATISFEITO, que é realizado com as duas mãos sobre o peito em movimentos circulares une-se ao sinal LEVANTAR-BANDEIRA (figura 44). Neste sinal, uma das mãos segue sobre o peito como sinal de respeito pela bandeira, enquanto a outra realiza o sinal LEVANTAR-BANDEIRA. Esta boia é mantida para os sinais subsequentes BANDEIRA-TRÊMULA, BRASIL, B-R-A-S-I-L, com a mão esquerda sobre o peito, enquanto a mão direita, ativa, realiza os sinais e a datilologia. Isto permite que os sinais unam-se de forma significativa e representem, juntos, o patriotismo, o sentimento de orgulho pela pátria.

Figura 44 – Morfismo entre SATISFEITO e LEVANTAR-BANDEIRA



Fonte: Desenvolvida pela autora

5.1.4 Pausas e suspensões

As boias presentes no poema unem de dois a quatro sinais por meio da suspensão, com uma das mãos, de um sinal e realização de outro(s) sinal (is) com a outra mão. Foram encontradas 14 ocorrências de boias ao longo do poema.

Quanto às pausas, não foram encontradas paradas bruscas, mas sim pausas longas e sutis. Os *frames*, que representam a duração das pausas, variam de 4 a 40. Foram registradas 5 pausas longas e 6 pausas sutis. A maior pausa foi registrada no fim do sinal COLOCAR-ELES, com a duração de 40 *frames*. Esta pausa ocorre no fim de uma [longa sequência, de 14 sinais](#) (AQUI, RIO, PEGAR, SÃO-PAULO, PEGAR-ELE, MINAS-GERAIS-BELO-HORIZONTE, PEGAR-ELE, VITÓRIA, PEGAR-ELE, AMAZONAS, PEGAR-TODOS-ELES, MOLDAR-ELES, FAZER-ESTRELAS, COLOCAR-ELES), que tem a velocidade acelerada e várias alternâncias de mãos entre os sinais. Toda esta sequência possui um forte sentido rítmico, pois possui velocidade acelerada, repetição de sinais, alternância de mãos, boia e simetria. Porém, também há um significado extra, pois cada estado/cidade que é pegado e moldado em estrela está representado na esfera azul da bandeira nacional, mostrando um forte sentido de união entre eles, que culmina com o trecho PEGAR-TODOS-ELES, MOLDAR-ELES, FAZER-ESTRELAS, COLOCAR-ELES (figura 45).

Figura 45 – Trecho do poema “Bandeira Brasileira” com pausa longa



Fonte: Desenvolvida pela autora

A tabela 11 resume as ocorrências de pausas e suspensões ao longo do poema:

Tabela 11 – Pausas e suspensões do poema “Bandeira Brasileira”

Tipo	Nº de ocorrências	Nº de <i>frames</i>
Boia	14	-
Pausa longa	5	40 <i>frames</i>

		36 <i>frames</i>
		21 <i>frames</i>
		19 <i>frames</i>
		16 <i>frames</i>
Pausa sutil	6	13 <i>frames</i>
		11 <i>frames</i>
		10 <i>frames</i>
		9 <i>frames</i>
		5 <i>frames</i>
		4 <i>frames</i>

Fonte: Desenvolvida pela autora

5.1.5 Tamanho do movimento

Quanto ao tamanho dos movimentos nos sinais, não foram encontrados sinais com movimento encurtado, apenas com movimento alargado.

O sinal BANDEIRA, em sua forma de citação, não possui movimento de trajetória, apenas movimento local da mão, que simula a bandeira tremulando (figura 46). No entanto, no poema, além do movimento local, [o sinal BANDEIRA, seguido do sinal BRASIL e da soletração manual B-R-A-S-I-L](#), deslocam-se para a direita, como pode ser notado pelo afastamento gradativo do cotovelo da linha média do corpo (figuras 47 e 48). No final do poema, quando esta soletração é repetida, ocorre o mesmo.

Figura 46: Sinal BANDEIRA, em sua forma de citação



Fonte: Dicionário da Língua Brasileira de Sinais²⁷

²⁷ Disponível em: <<http://www.acessobrasil.org.br/libras/>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

Figura 47: Sinal BANDEIRA, no poema “Bandeira Brasileira”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Figura 48: Soletração manual de B-R-A-S-I-L com movimento de trajetória



Fonte: Desenvolvida pela autora

O sinal NOME, em sua forma de citação, já possui um deslocamento da esquerda para direita no espaço de sinalização (figura 49). Porém, no poema, este deslocamento é feito de uma forma especial, acrescentando um [movimento arredondado](#), que acompanha o formato da faixa acima da esfera da bandeira. Nota-se que o movimento do sinal foi modificado para efeito estético (figura 50). Acompanhando este movimento da faixa inserida acima da esfera azul da bandeira, a soletração O-R-D-E-M-E-P-R-O-G-R-E-S-S-O também tem deslocamento para a direita.

Figura 49: Sinal NOME, em sua forma de citação



Fonte: Identificador de Sinais

Figura 50: Sinal NOME no poema “Bandeira Brasileira”



Fonte: Desenvolvida pela autora

A soletração de B-R-A-S-I-L une-se com a soletração L-S-B pela letra L com um movimento alargado, de deslocamento, para baixo e depois, desloca-se para a direita nas outras letras (figura 51).

Figura 51: Soletração manual de L-S-B com movimento de trajetória



Fonte: Desenvolvida pela autora

O sinal COR, em sua forma dicionarizada, apresenta apenas um movimento local da mão, com movimento vibrante dos dedos (figura 52). No poema, o sinal CORES ganhou alternância das mãos e movimento de trajetória, deslocando-se de fora para dentro, em suas duas ocorrências (figura 53).

Figura 52: Sinal COR, em sua forma de citação



Fonte: Identificador de Sinais²⁸

²⁸ Disponível em: <<http://idsinais.libras.ufsc.br>>. Acesso em: 20 jan 2014.

Figura 53: Sinal CORES no poema “Bandeira Brasileira”



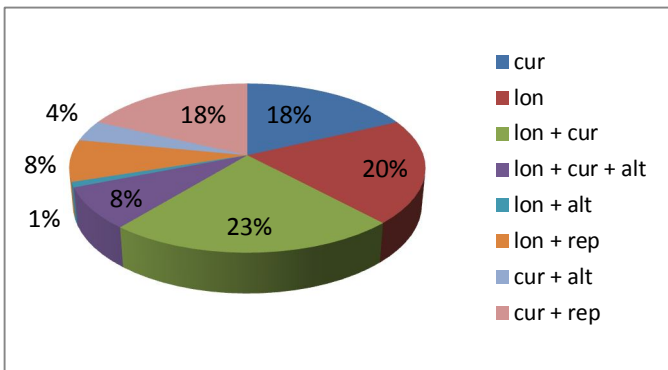
Fonte: Desenvolvida pela autora

Todos estes deslocamentos agregados a sinais que não tinham movimento de trajetória ou na soletração manual são incomuns se comparados com o uso cotidiano da linguagem. No entanto, na poesia, eles conferem um novo sentido estético ou novo significado aos sinais.

5.1.6 Ênfase no movimento

O poema apresenta um total de 71 sinais, sendo que as quatro ocorrências de AQUI, por representarem apenas apontamento, não foram consideradas. Sendo assim, este sinal e suas recorrências foram excluídos do gráfico abaixo.

Gráfico 1 – Ênfase no movimento – Poema “Bandeira Brasileira”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Este gráfico mostra que, dos 67 sinais considerados, 15 (23%) apresentam apenas movimentos longos e curtos simultaneamente (lon + cur), ou seja, sinais de movimento primário combinado com movimento

secundário, como em COR-ÁREA. Outros 14 sinais (20%) apresentam movimentos longos (lon), como o classificador LOSANGO-FORMA-ÁREA. 12 (18%) ainda mostram movimentos curtos (cur), como o sinal PEGAR e outros 12 (18%) curtos e repetidos simultaneamente (cur + rep), a exemplo do sinal FAZER-ESTRELA. 5 sinais (8%) apresentam apenas movimentos longos e repetidos (lon + rep), como ALTOS-PRÉDIOS; 5 (8%) com movimentos longos, curtos e alternados (lon + cur + alt), como FLORESTA; 1 sinal (1%) tem simultaneamente movimentos longos e alternados (lon + alt), em AMARELO; outros 3 (4%) têm curtos e alternados (cur + alt), como AZUL (figura 54).

Figura 54 – Ênfase no movimento



Fonte: Desenvolvida pela autora

5.1.7 Duração do movimento

A maioria dos sinais possui duração regular. Na sequência de 14 sinais que termina com uma pausa longa (AQUI, RIO, PEGAR-ELE, SÃO PAULO, PEGAR-ELE, MINAS-GERAIS-BELO-HORIZONTE, PEGAR-ELE, VITÓRIA, PEGAR-ELE, AMAZONAS, PEGAR-TODOS-ELES, MOLDAR-ELES, FAZER-ESTRELAS, COLOCAR-ELES), a velocidade de sinalização se torna rápida, diferenciando-se do restante do poema. Conforme pode ser visto [neste trecho](#), a segunda ocorrência do sinal CONGRESSO-NACIONAL com 21 *frames* (velocidade rápida), também se diferencia da primeira, que possui 45

frames (velocidade regular), pela forma de realização deste sinal, que tem as mãos espelhadas em simetria horizontal: na primeira, as mãos são colocadas no sinal consecutivamente e, na segunda ocorrência, ambas são posicionadas simultaneamente. Comparando as [ocorrências de MOLDAR-ELE](#), na quinta vez em que é produzido, o sinal não possui repetição, como as demais, por isso, ele possui duração menor. O mesmo ocorre com o [sinal FAZER-ESTRELA](#), em sua quinta realização, que tem duração lenta, apesar de ter menos repetições. O sinal BANDEIRA-TRÊMULA, em [comparação](#) com o sinal BANDEIRA do início do poema, é também realizado de forma lenta, mostrando que o poema está finalizando.

5.1.8 Sonoridade visual

Dos 71 sinais do poema, 15 possuem movimentos simples (21%) e 56 movimentos complexos (79%), conforme sintetizam as tabelas 12 e 13. Os 15 sinais com movimentos simples foram articulados com o cotovelo, o que resultou um valor de sonoridade 5, conforme pode ser conferido na tabela 12. Um exemplo de sinal deste tipo seria o sinal VERDE.

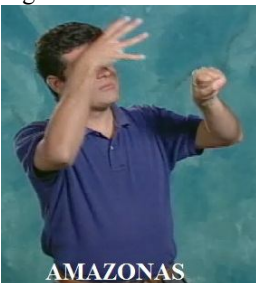
Tabela 12: Valores de sonoridade para sinais com movimentos simples do poema “Bandeira Brasileira”

Valor de sonoridade	Nº de sinais
5 (cotovelo)	15

Fonte: Desenvolvida pela autora

Os 56 sinais com movimentos complexos tiveram diversas combinações, como ombro e cotovelo (14 sinais), no sinal AMAZONAS, articulado com a mão direita.

Figura 55 – Sinal com valor de sonoridade 6+5



Fonte: Desenvolvida pela autora

PORTO-ALEGRE é um exemplo de sinal que articula ombro, cotovelo e punho. Houve um total de 5 sinais com essa combinação.

Figura 56 – Sinal com valor de sonoridade 6+5+4



Fonte: Desenvolvida pela autora

O sinal BRASÍLIA representa o grupo de sinais realizados com ombro, cotovelo e metacarpo (6 sinais).

Figura 57 – Sinal com valor de sonoridade 6+5+3



Fonte: Desenvolvida pela autora

Foram detectados 14 sinais que articulam ombro, cotovelo e articulação interfalangeana, como MOLDAR-ELES.

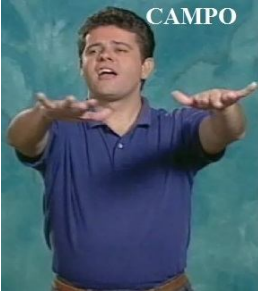
Figura 58 – Sinal com valor de sonoridade 6+5+2



Fonte: Desenvolvida pela autora

O sinal CAMPO é feito com ombro, cotovelo e movimento vibrante dos dedos e 6 sinais do poema enquadram-se neste tipo.

Figura 59 – Sinal com valor de sonoridade 6+5+1



Fonte: Desenvolvida pela autora

A análise ainda registrou 10 sinais que usam o cotovelo e articulação interfalangeana, como na soletração L-S-B (figura 60) e um sinal – CORES – que utiliza o cotovelo e o movimento vibrante dos dedos (5+1).

Figura 60 – Soletração manual com valor de sonoridade 5+2



Fonte: Desenvolvida pela autora

Tabela 13: Valores de sonoridade para sinais com movimentos complexos do poema “Bandeira Brasileira”

Valor de sonoridade	Nº de sinais
6 (ombro) + 5 (cotovelo)	14
6 (ombro) + 5 (cotovelo) + 4 (punho)	5
6 (ombro) + 5 (cotovelo) + 3 (metacarpo)	6
6 (ombro) + 5 (cotovelo) + 2 (interfalangeana)	14
6 (ombro) + 5 (cotovelo) + 1 (vibrante)	6
5 (cotovelo) + 2 (interfalangeana)	10
5 (cotovelo) + 1 (vibrante)	1

Fonte: Desenvolvida pela autora

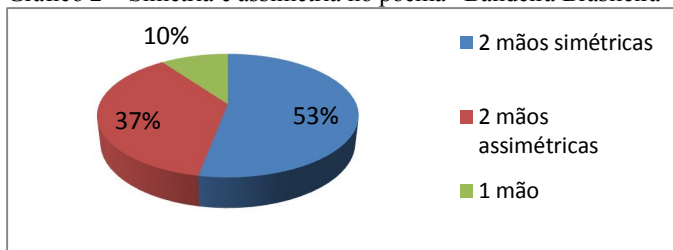
5.1.9 Simetria

A trilha simetria revelou que, dos 71 sinais do poema, 38 são simétricos, ou seja, a maioria (53%) possui simetria bilateral com espelhamento das mãos; 26 sinais (37%) são realizados com apenas uma mão; e 7 sinais (10%) são feitos com duas mãos assimétricas, ou seja, cada mão possui parâmetros diferentes.

Além disto, o poema também apresenta [simetria temporal-espacial nos sinais de início e fim](#), pois o poema encerra com os mesmos sinais que inicia, ou seja, BANDEIRA, BRASIL, B-R-A-S-I-L e, no lugar de repetir a soletração manual L-S-B do início do poema, o “L” de B-R-A-S-I-L se transforma em um pêndulo, balançando de um a outro lado. Desta forma, pode-se perceber a diferença da soletração utilizada na linguagem cotidiana daquela utilizada na poesia, ou na literatura em geral, que permite explorar o espaço, o movimento, os sinais não-manuais etc.

A simetria, como foi visto, é um componente importante para o ritmo do poema, pois confere maior harmonia e sonoridade para os sinais.

Gráfico 2 – Simetria e assimetria no poema “Bandeira Brasileira”



Fonte: Desenvolvida pela autora

5.2 Voo sobre Rio, de Fernanda Machado

O poema exibe 100 sinais, dentre os quais há sinais manuais e não manuais. Os sinais não manuais foram glosados entre colchetes, como em [PÁSSARO-OLHAR], ou seja, a trilha glosa do *Elan* foi utilizada para glosar todos os tipos de sinais, usando este símbolo [] para diferenciar as duas categorias mencionadas.

5.2.1 Repetição de sinais

Ao longo do poema, 19 sinais manuais e 6 não-manuais foram repetidos, conforme apontam as tabelas 14 e 15. Os 12 primeiros sinais da tabela 14 são repetidos no início e no fim do poema, como será visto na análise da simetria temporal-espacial. Os sinais PÁSSARO-VOAR-GRANDE (8 repetições) e PÁSSARO-VOAR-PEQUENO (12 repetições), na figura 61, possuem tantas recorrências pois eles funcionam como conectores entre as partes do poema e o voo dos pássaros, simulado nestes dois sinais, vai desvendando, aos poucos, a paisagem do Rio de Janeiro. Já os sinais 13 a 15 da tabela 14 repetem-se, pois eles constroem uma espécie de coesão entre as mãos direita (pássaro-fêmea) e a mão esquerda (pássaro-macho), isto é, os sinais realizados com uma mão, na sequência são feitos com a outra. Os sinais 16 a 19 também se enquadram nesta coesão, pois eles são feitos, primeiramente, no encontro entre os pássaros e, depois, na despedida. Os sinais não-manuais são repetidos durante toda a conversação entre os pássaros nos momentos de ação entre as personagens ou não.

Figura 61 – PÁSSARO-VOAR-GRANDE e PÁSSARO-VOAR-PEQUENO no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Tabela 14: Repetições dos sinais manuais no poema “Voo sobre Rio”

Nº de sinais	Glosa do sinal	Nº de repetições
1	PLANETA-TERRA-PEQUENO	2
2	PLANETA-TERRA-MÉDIO	2
3	PLANETA-TERRA-GRANDE	2
4	NUVEM	2

5	PÁSSARO-VOAR-GRANDE	8
6	PÁSSARO-VOAR-PEQUENO	12
7	CRISTO-REDENTOR-PEQUENO	2
8	CRISTO-REDENTOR-MÉDIO	2
9	CRISTO-REDENTOR-GRANDE	2
10	PÃO-DE-AÇÚCAR	2
11	CALÇADÃO-COPACABANA	2
12	CAMINHAR-PESSOAS	2
13	FALAR	4
14	SURD@	2
15	SIM	4
16	APROXIMAR	2
17	BEIJAR	3
18	ESPERAR	2
19	CARINHO	2

Fonte: Desenvolvida pela autora

Tabela 15: Repetições dos sinais não-manuais no poema “Voo sobre Rio”

Nº de sinais	Glosa do sinal	Nº de repetições
1	[PÁSSARO-MACHO-OLHAR-DÚVIDA]	3
2	[PÁSSARO-OLHAR]	3
3	[PASSAROS-SE-OLHAM]	7
4	[PÁSSARO-PEGAR]	2
5	[PÁSSARO-OFERECER-COMIDA]	2
6	[MASTIGAR]	2

Fonte: Desenvolvida pela autora

5.2.2 Rima

Dentre os 100 sinais manuais e não-manuais, 58 sinais (58% do total de sinais do poema) mantêm uma [configuração de mão que representa, ao mesmo tempo, a cabeça e a asa de dois pássaros](#) (figura

62). Este é um exemplo de rima de configuração de mão, em que vários sinais do poema foram manipulados fonologicamente para que pudessem ter a mesma configuração de mão. Esta mudança em um dos parâmetros gerando neologismos é motivada, neste caso, pelo antropomorfismo, já que a forma das mãos mudou para que pudesse representar as partes do corpo de um animal, no caso, a asa e a cabeça de dois pássaros.

Figura 62: Rima de configuração de mão motivada por antropomorfismo



Fonte: Desenvolvida pela autora

Além desta rima de configuração de mão, observou-se, também, a rima entre os sinais NUVEM e PÁSSARO-VOAR-GRANDE (figura 63), que repetiram a configuração de mão em “5”, neutra. Outra rima é entre os sinais PÁSSARO-VOAR-PEQUENO e CRISTO-REDENTOR-GRANDE, nos quais se nota a utilização da mão em “5” (figura 64), com dedos tensionados.

Figura 63: Rima de configuração de mão em “5”, neutra



Fonte: Desenvolvida pela autora

Figura 64: Rima de configuração de mão em “5”, com dedos tensionados



Fonte: Desenvolvida pela autora

Além das rimas de configuração de mão, há também uma rima de locação e movimento, entre os sinais PLANETA-TERRA-PEQUENO, PLANETA-TERRA-MÉDIO e PLANETA-TERRA-GRANDE. Durante a [realização dos sinais](#), ocorre um deslocamento do corpo para os lados direito e esquerdo e para além do espaço de sinalização, realizando um movimento em arco (figura 65). Este mesmo trajeto se refaz no fim do poema, porém invertendo a ordem dos sinais, o que resulta a sequência: PLANETA-TERRA-GRANDE, PLANETA-TERRA-MÉDIO e PLANETA-TERRA-PEQUENO.

Figura 65: Rima de locação e movimento



Fonte: Desenvolvida pela autora

Sendo assim, as três rimas de configuração de mão e a rima de locação de mão e movimento estão distribuídas da seguinte forma: 58 sinais apresentam a rima de CM que representa o pássaro; 2 sinais mostram a rima de CM em “5”, neutra; 2 sinais têm a rima de CM em “5”, dedos tensionados); e 3 sinais apresentam rima de locação e movimento. Os demais sinais do poema não apresentam rima.

Tabela 16: Tipos de rima no poema “Voo sobre Rio”

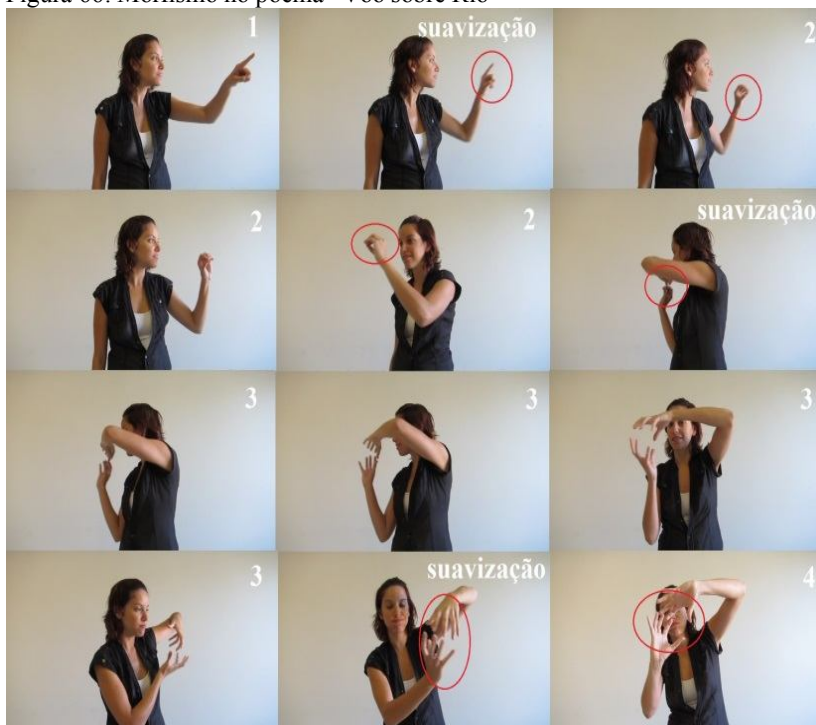
Tipo de rima	Nº de sinais
Configuração de mão – pássaro	58
Configuração de mão – “5”, neutra	2
Configuração de mão – “5”, dedos tensionados	2
Locação e movimento	3

Fonte: Desenvolvida pela autora

5.2.3 Morfismo

O poema “Voo sobre Rio” apresenta uso recorrente deste recurso em todo o poema, de forma que os sinais unem-se não apenas pela configuração de mão, mas pelo movimento, locação e, ainda, pelos sinais não-manuais, principalmente a direção do olhar, que acompanha a mão na fusão entre os sinais, e a movimentação do tronco que não muda na junção entre os sinais, apenas durante a realização de um sinal específico. O único trecho em que não foi encontrado morfismo neste poema foi a passagem de 58 sinais em que a configuração de mão se mantém a mesma, representando os dois pássaros. Todos os outros sinais apresentam união entre o final de um sinal e o início de outro, como está exemplificado [no trecho dos primeiros 19 sinais](#) do início do poema. Note-se que as configurações de mão, principalmente, unem-se de forma a não ter quebra entre um sinal e outro. Os círculos em vermelho na figura 66 ilustram as passagens de um sinal a outro, no início do poema.

Figura 66: Morfismo no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

5.2.4 Pausas e suspensões

As boias no poema acontecem principalmente durante o diálogo entre os dois pássaros: a mão direita sempre representa o pássaro-fêmea e a mão esquerda o pássaro-macho. Uma mão é suspensa, sem movimento, representando um dos pássaros que é o receptor da mensagem, enquanto a outra representa o pássaro produtor da mensagem, que realiza uma ação ou fala por meio do movimento e dos sinais não-manuais. Na figura 67, o pássaro-fêmea pergunta ao pássaro-macho “Você é surdo?”. O sinal, mostrado na figura, é SURDO e tanto a pergunta quanto o direcionamento da mesma são explicitados pelos sinais não-manuais (direção do tronco e expressão de dúvida no franzir de sobrancelhas). Durante a realização desta pergunta, a mão esquerda (pássaro-macho) é suspensa sem movimento.

Ou seja, vemos que a boia une os sinais neste trecho, pois enquanto uma mão é suspensa, a outra realiza um sinal e os pássaros/mãos se alternam nesta tarefa. Há momentos, no entanto, que os pássaros/mãos realizam uma ação conjunta, quando se olham reciprocamente, se abraçam, se beijam e, então, não há presença de boias.

Figura 67: Boia no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Além disto, uma boia foi encontrada no final do poema, entre os sinais CRISTO-REDENTOR-MÉDIO e CRISTO-REDENTOR-PEQUENO (figura 68). O sinal CRISTO-REDENTOR-MÉDIO é feito com uma cruz entre os dedos indicadores das mãos esquerda e direita. No entanto, ao realizar o sinal CRISTO-REDENTOR-PEQUENO, a sinalizadora mantém a mão esquerda representando a linha vertical da cruz, enquanto a mão direita desliza para baixo até que a configuração de mão se torne arredondada, representando a pedra sobre a qual está construída a estátua do cristo-redentor. Outra questão interessante durante a realização destes sinais é o efeito de close-up, pois o primeiro sinal é realizado em um plano mais afastado e à medida que é feita a boia e também o morfismo entre os sinais, as mãos se aproximam mais da câmera.

Figura 68: Boia entre os sinais CRISTO-REDENTOR-MÉDIO e CRISTO-REDENTOR-PEQUENO



Fonte: Desenvolvida pela autora

Quanto às pausas, foram encontradas no poema apenas duas pausas sutis, nas duas realizações do sinal CRISTO-REDENTOR-GRANDE. A primeira ocorrência apresenta 14 *frames* e a segunda apenas 5 *frames*. Esta pausa representa a imobilidade da estátua do cristo-redentor. Não foram encontrados registros de pausa longa e parada brusca.

Sendo assim, resume-se esta trilha na tabela 17:

Tabela 17 – Pausas e suspensões do poema “Voo sobre Rio”

Tipo	Nº de ocorrências	Nº de frames
Boia	45	-
Pausa sutil	2	14 <i>frames</i>
		5 <i>frames</i>

Fonte: Desenvolvida pela autora

5.2.5 Tamanho do movimento

Dentre as duas categorias para esta trilha – movimento alargado e movimento encurtado – não foram encontrados, neste poema, sinais com movimentos encurtados, apenas um sinal com movimento alargado: PLANETA-TERRA-GRANDE. Em sua forma de citação, o sinal não possui trajetória, apenas movimento local. Porém, no poema, o sinal desloca-se de um lado a outro no espaço de sinalização. Isto provavelmente ocorre para designar o movimento da terra girando em torno do sol.

Figura 69 – Sinal TERRA em sua forma de citação



Fonte: Dicionário da Língua Brasileira de Sinais

Figura 70 – Sinal PLANETA-TERRA-GRANDE no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

5.2.6 Ênfase no movimento

O poema apresenta as quatro categorias de movimento – longo, curto, alternado e repetido – e suas combinações. Dos 100 sinais, 22 têm movimentos longos, curtos e repetidos (22%), a exemplo do sinal PÁSSARO-VOAR-GRANDE (figura 71), com um movimento de trajetória, um movimento local da mão e repetição. Neste sinal, por exemplo, além de os braços e mãos se deslocarem no espaço, a mão apresenta um movimento de estiramento e flexão do punho, ou seja, um movimento local que representa o bater de asas e, ainda, a repetição destes movimentos.

Figura 71 – Sinal PÁSSARO-VOAR-GRANDE no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Outros 22 sinais têm movimentos longos (22%), como o sinal APROXIMAR (figura 72), que apresenta apenas um movimento de deslocamento, no qual as mãos/pássaros se aproximam.

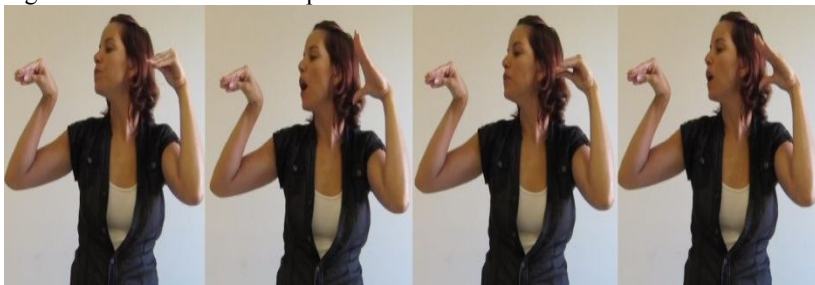
Figura 72 – Sinal APROXIMAR no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Além destes, 14 sinais têm movimentos curtos e repetidos (14%), como em FALAR (figura 73), que apresenta um movimento local e repetido de uma das mãos.

Figura 73 – Sinal FALAR no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

A categoria de movimentos longos e curtos é representada por 12 sinais (12%) que possuem movimento de trajetória e movimento local, como no classificador CRISTO-REDENTOR-PEQUENO (figura 74), que desliza de um ponto a outro no espaço de sinalização e após, percorrer este trajeto, realiza uma movimento local, de mudança na configuração de mão.

Figura 74 – Classificador CRISTO-REDENTOR-PEQUENO no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Com movimentos curtos, ou seja, aqueles apenas com movimento local, foram encontrados 11 sinais (11%), a exemplo do sinal [PÁSSARO-MACHO-OLHAR-DÚVIDA] (figura 75). Este sinal foi considerado não-manual pois a configuração de mão não foi modificada e, apesar de haver mudança local, na orientação da palma, que volta-se para o lado ou para a frente, o significado principal do sinal está na movimentação da cabeça e na expressão facial da sinalizadora.

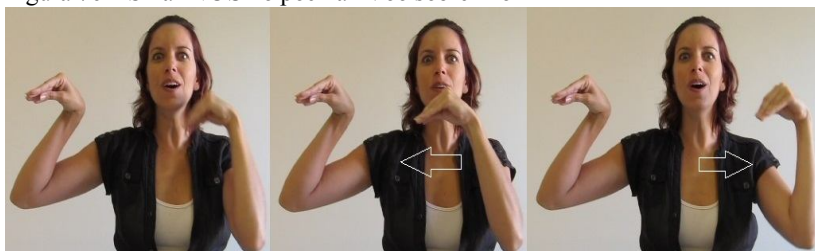
Figura 75 – Sinal não-manual [PÁSSARO-MACHO-OLHAR-DÚVIDA] no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Quanto aos movimentos longos e repetidos, ou seja, movimentos de trajetória com repetição, 8 sinais os exibiram (8%) e um exemplo é o sinal NÓS, que tem um deslocamento de uma das mãos de dentro para fora repetidas vezes. (figura 76).

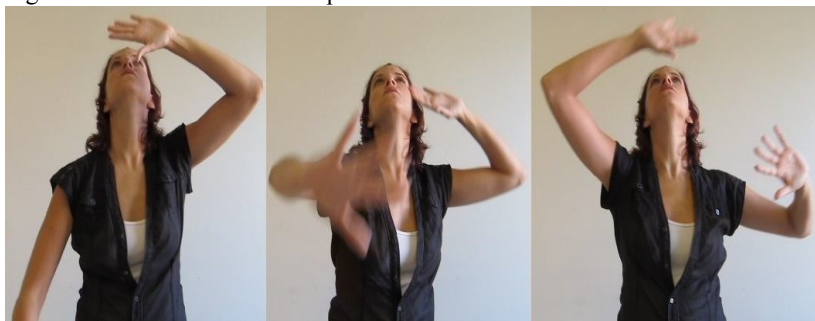
Figura 76 – Sinal NÓS no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Os movimentos longos e alternados foram localizados em 3 sinais (3%), como no exemplo NUVEM (figura 77), que possui um movimento de deslocamento das mãos no espaço de sinalização de forma alternada.

Figura 77 – Sinal NUVEM no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

A combinação de movimentos longos, curtos e alternados foi examinada em dois sinais (2%), como no sinal CARINHO (figura 78), que tem movimento de deslocamento (uma mão se desloca para cima da outra), movimento local de mudança da configuração de mão (os dedos se tornam mais alongados) e alternância das mãos.

Figura 78 – Sinal CARINHO no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Além destes sinais, alguns sinais não-manuais não puderam ser incluídos em nenhuma categoria, pois são sinais em que as mãos ficaram suspensas no ar, sem movimento e apenas o tronco e o olhar apresentam movimentação. Nesta categoria incluem-se 6 sinais (6%), representados por [PÁSSAROS-SE-OLHAM] (figura 79).

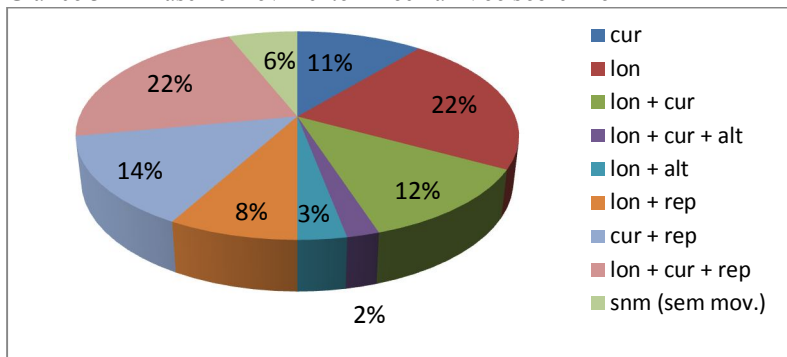
Figura 79 – Sinal não-manual [PÁSSAROS-SE-OLHAM] no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

O gráfico 3 sintetiza os resultados encontrados na trilha ênfase no movimento.

Gráfico 3 – Ênfase no movimento – Poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

5.2.7 Duração do movimento

A maioria dos sinais do poema tem duração regular e não foi encontrado nenhum sinal com duração lenta. Quanto à duração rápida, no entanto, foram recolhidas algumas passagens.

Em duas ocorrências dos sinais PÁSSARO-VOAR-GRANDE e de PÁSSARO-VOAR-PEQUENO a velocidade é aumentada, quando o pássaro começa a descobrir a paisagem do Rio de Janeiro e depois quando pega altura para o voo. [Em comparação com as demais ocorrências dos sinais](#), é possível notar a diferença na velocidade.

Dois sinais não-manuais que têm movimento acelerado é [\[MASTIGAR\]](#) e [\[FALAR\]](#) que distinguem-se da primeira ocorrência destes sinais, que são feitos de forma regular. Isto ocorre para diferenciar a forma como o pássaro-fêmea (primeira ocorrência, com a mão direita) e o pássaro-macho (segunda ocorrência, com a mão esquerda) realizam as mesmas ações. O pássaro-macho têm movimentos mais bruscos e acelerados que o pássaro-fêmea. Este paralelo na velocidade é chamado de simetria na velocidade, como será visto adiante.

5.2.8 Sonoridade visual

Quanto aos valores de sonoridade presentes no poema, 6 sinais não possuem, pois não têm movimento, como é o caso de alguns sinais não-manuais. As tabelas 18 e 19 resumem o número de sinais feito com movimentos simples, usando apenas um articulador e os sinais com movimentos complexos, com dois ou mais articuladores.

Tabela 18: Valores de sonoridade para sinais com movimentos simples do poema “Voo sobre Rio”

Valor de sonoridade	Nº de sinais
5 (cotovelo)	9
4 (punho)	19
3 (metacarpo)	4

Fonte: Desenvolvida pela autora

Tabela 19: Valores de sonoridade para sinais com movimentos complexos do poema “Voo sobre Rio”

Valor de sonoridade	Nº de sinais
6 (ombro) + 5 (cotovelo)	23
6 (ombro) + 5 (cotovelo) + 4 (punho)	12
6 (ombro) + 5 (cotovelo) + 3 (metacarpo)	7
6 (ombro) + 5 (cotovelo) + 2 (interfalangeana)	17
5 (cotovelo) + 4 (punho)	2
5 (cotovelo) + 3 (metacarpo)	1

Fonte: Desenvolvida pela autora

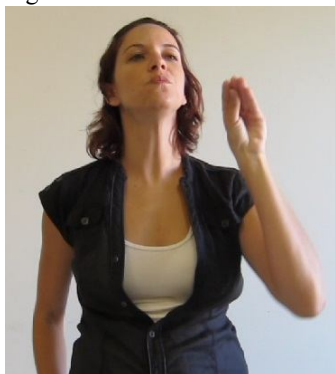
5.2.9 Simetria

O poema “Voo sobre Rio” apresenta 47% dos seus sinais de forma simétrica e 43% são realizados de forma assimétrica, ou seja, com duas mãos com movimentos ou configurações diferentes. Um exemplo de sinal simétrico seria o sinal PLANETA-TERRA-GRANDE, já ilustrado anteriormente (figura 70), que apresenta simetria horizontal.

A maioria dos sinais assimétricos encontra-se no trecho de diálogo entre os dois pássaros, já descrito anteriormente. Apesar de a configuração de mão ser a mesma nesta passagem, como já foi constatado na trilha rima, há predominância de uma mão ativa, que realiza movimento, enquanto a outra é passiva e se mantém estática, o que configura duas mãos assimétricas. Os sinais CRISTO-REDENTOR-MÉDIO e CRISTO-REDENTOR-PEQUENO, já mostrados anteriormente na discussão sobre boia (figura 68), também mostram assimetria entre as duas mãos.

Além disto, 6% dos sinais do poema são realizados com uma mão, contando com as repetições dos sinais. Os sinais feitos com apenas uma mão são PLANETA-TERRA-PEQUENO, PLANETA-TERRA-MÉDIO, o sinal não-manual [PÁSSARO-PROCURAR] (figura 80) e o sinal TCHAU.

Figura 80 – Sinal realizado com uma mão no poema “Voo sobre Rio”

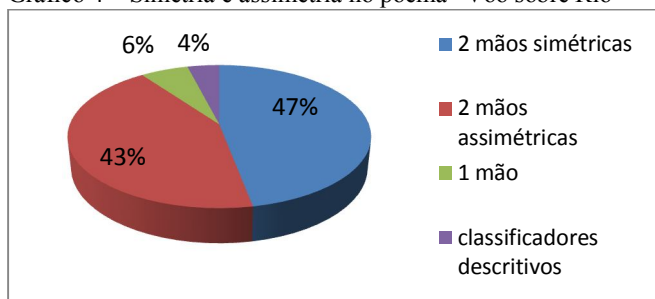


Fonte: Desenvolvida pela autora

Também há classificadores descritivos no poema, que representam 4%. São eles: PÃO-DE-AÇÚCAR e CALÇADÃO-COPACABANA e suas repetições. Estes sinais resultam de combinações entre duas mãos assimétricas e duas mãos assimétricas, não sendo possível inclui-los em nenhuma das categorias anteriores.

O gráfico 4 resume a análise sobre simetria no poema “Voo sobre Rio”.

Gráfico 4 – Simetria e assimetria no poema “Voo sobre Rio”



Fonte: Desenvolvida pela autora

Um tipo especial de simetria, que também ocorreu no poema “Bandeira Brasileira” é a simetria temporal-espacial, porém, o poema “Voo sobre Rio”, além de repetir os sinais do início do poema, inverte a ordem dos sinais e também dos movimentos no interior dos sinais.

Quanto à ordem dos sinais, a tabela 20 mostra a relação entre os sinais de início e final do poema e pode-se observar esta inversão, com acréscimo do sinal grifado na sequência do final do poema.

Quanto à inversão no movimento, ela ocorre nos sinais PLANETA-TERRA-PEQUENO, PLANETA-TERRA-MÉDIO e PLANETA-TERRA-GRANDE, que têm o trajeto oposto no início e no fim. O sinal PÃO-DE-AÇÚCAR é realizado, no início do poema, com movimento ascendente e, no final, com movimento descendente. O sinal CALÇADÃO-COPACABANA, dividido em duas partes, possui inversão entre elas na ocorrência do início e do fim do poema. Outro sinal em que esta inversão ocorre é CAMINHAR-PESSOAS: no início do poema as pessoas/mãos se encontram no centro do calçadão e no fim, se afastam. Esta inversão foi descrita por Sutton-Spence e Kaneko (2007) como um tipo específico de simetria, a simetria fonológica, em que as sequências internas de alguns sinais mostram-se reversas, se comparadas.

Outra simetria encontrada neste poema, desvelada por Sutton-Spence e Kaneko (2007) como simetria na velocidade, já foi descrita no item duração do movimento, quando o pássaro-fêmea (mão direita) produz movimentos regulares e o pássaro-macho (mão esquerda) move-se de forma acelerada. Este contraponto entre as duas mãos é que revela a simetria na velocidade estudada pelas autoras.

Tabela 20 – Simetria temporal/espacial no poema “Voo sobre Rio”

Início do poema	Final do poema
PLANETA-TERRA-PEQUENO	PÁSSARO-VOAR-GRANDE
PLANETA-TERRA-MÉDIO	PÁSSARO-VOAR-PEQUENO
PLANETA-TERRA-GRANDE	CAMINHAR-PESSOAS
NUVEM	CALÇADÃO-COPACABANA
PÁSSARO-VOAR-GRANDE	PÁSSARO-VOAR-PEQUENO
PÁSSARO-VOAR-PEQUENO	PÁSSARO-VOAR-GRANDE
CRISTO-REDENTOR-PEQUENO	PÁSSARO-VOAR-PEQUENO
CRISTO-REDENTOR-MÉDIO	PÃO-DE-AÇÚCAR
CRISTO-REDENTOR-GRANDE	PÁSSARO-VOAR-PEQUENO
PÁSSARO-VOAR-GRANDE	PÁSSARO-VOAR-GRANDE
PÁSSARO-VOAR-PEQUENO	PÁSSARO-VOAR-PEQUENO
PÃO-DE-AÇÚCAR	CRISTO-REDENTOR-GRANDE
PÁSSARO-VOAR-PEQUENO	CRISTO-REDENTOR-MÉDIO
PÁSSARO-VOAR-GRANDE	CRISTO-REDENTOR-PEQUENO
PÁSSARO-VOAR-PEQUENO	PÁSSARO-VOAR-PEQUENO
CALÇADÃO-COPACABANA	PÁSSARO-VOAR-GRANDE
CAMINHAR-PESSOAS	NUVEM
PÁSSARO-VOAR-PEQUENO	PLANETA-TERRA-GRANDE

PÁSSARO-VOAR-GRANDE	PLANETA-TERRA-MÉDIO
	PLANETA-TERRA-PEQUENO

Fonte: Desenvolvida pela autora

5.3 Comparação do ritmo nos poemas

Os poemas “Bandeira Brasileira” e “Voo sobre Rio” apresentaram muitas características rítmicas em comum, que podem apontar, ainda que o *corpus* deste trabalho seja composto por apenas dois poemas, para um possível padrão de composição na poesia em língua de sinais.

Com relação à repetição de sinais, esta é uma característica constante e existe uma forte relação entre a repetição de sinais e a simetria temporal-espacial. A maioria dos sinais ocorre uma vez no começo do poema e outra no fim, devido a este tipo de simetria. No interior do poema, vários sinais são repetidos mais de duas vezes.

No que diz respeito às rimas, a maior parte ocorre entre dois a três sinais que estão próximos e é recorrente a repetição da configuração de mão. No poema “Bandeira Brasileira”, algumas rimas de configuração de mão combinam-se com a rima de locação ou de movimento e, no poema “Voo sobre Rio”, a maioria das rimas é de configuração de mão, apenas.

O morfismo também está presente em ambos os poemas e caracteriza-se pela união de sinais, principalmente pela configuração de mão semelhante, entre o sinal anterior e o subsequente. Desta forma, no fim de alguns sinais a configuração de mão se transforma na mesma do próximo sinal, de forma a uni-los.

No que tange às pausas e suspensões, as boias aparecem nos dois poemas, porém assumem funções diferentes. Enquanto no poema “Bandeira Brasileira” elas funcionam como uma intensa ligação entre os sinais, já que uma mão é suspensa enquanto a outra realiza outro sinal, no poema “Voo sobre Rio” são usadas, sobretudo, como forma de representar a ação de uma das personagens – o pássaro-fêmea na mão direita e o pássaro-macho na mão esquerda. Neste poema, enquanto uma mão se mantém estática, a outra se move, porém sem alterar a configuração de mão e sem deixar de representar um dos pássaros, o que configura uma função mais associada à troca de turnos na fala. No poema “Bandeira Brasileira”, cada boia serve como ligação entre um bloco de sinais, ou seja, possui uma função mais linguística e estética. Quanto às pausas, em ambos os poemas não foram encontradas paradas bruscas, mas são recorrentes as pausas sutis, que marcam diferentes

passagens do poema. No poema de Nelson Pimenta, foram contadas 11 pausas, que variaram de 4 a 40 *frames* de duração (pausas sutis e longas) e, no poema de Fernanda Machado, as pausas estiveram entre 5 e 14 *frames* (apenas pausas sutis).

O tamanho dos movimentos, segundo Valli (1993) pode ser encurtado ou alargado. Não foram encontrados, em ambos os poemas, sinais com movimentos encurtados, apenas alargados. No poema “Bandeira Brasileira”, foram localizados diversos sinais e soletração manual com movimento alargado, porém no poema “Voo sobre Rio” foi reconhecido apenas um sinal com movimento alargado, ou seja, esta não é uma característica própria deste poema. No entanto, talvez fosse necessário ampliar o *corpus*, em pesquisa futura, para perceber se o tamanho dos movimentos é modificado com relação às suas formas de citação, sobretudo se há ocorrências de movimento encurtado.

Valli (1993) também criou categorias sobre as características do movimento nos sinais que, para esta pesquisa, foram sintetizadas em quatro: movimento longo, curto, alternado e repetido. Todas as categorias são utilizadas nos dois poemas, no entanto, não houve uma regularidade no uso. Ambos utilizam diferentes combinações de tipos de movimento, sendo mais recorrente em “Bandeira Brasileira” a combinação de movimentos longos e curtos ou apenas longos. Já em “Voo sobre Rio”, a maioria dos sinais apresenta a combinação de movimentos longos, curtos e repetidos.

Com relação à duração do movimento, a maioria dos sinais, em ambos os poemas, possui duração regular, não foi encontrado nenhum sinal com duração lenta em “Voo sobre Rio” e apenas dois em “Bandeira Brasileira”. No entanto, a aceleração de um sinal ou de um conjunto de sinais ocorre em ambos, sendo possível comparar diferentes repetições dos sinais no interior do poema em velocidade regular e rápida. Em “Bandeira Brasileira” a aceleração parece ter ocorrido como uma forma de chegar ao clímax do poema, quando todos os estados/cidades finalmente são transformados em estrela e colocados na esfera azul. Em “Voo sobre Rio”, a aceleração na sinalização parece marcar trechos importantes no poema, como quando o pássaro desvela a cidade e na finalização do poema, quando os pássaros voltam a voar. Também marca a simetria na velocidade, ao contrastar as duas mãos movendo-se com durações de tempo distintas.

Sobre a categoria sonoridade visual, a maioria dos sinais em ambos os poemas resultaram de combinações entre o movimento de vários articuladores, predominantemente do cotovelo e do ombro. Também foi muito recorrente o uso da articulação interfalangeana,

aliada à do cotovelo e do ombro. A sonoridade visual nos dois poemas mostrou que os sinais são realizados com articuladores que são visíveis a grandes distâncias (cotovelo + ombro), o que incorpora altos valores de sonoridade aos sinais de um poema e relaciona-se à possibilidade de apresentação dos poemas a uma plateia.

Já com relação à simetria, é uma característica bastante presente na poesia em língua de sinais e, como já foi dito, se relaciona ao ritmo, pois os sinais que são articulados com duas mãos, além de terem mais impacto visual, dão equilíbrio ao poema. Os dois poemas utilizam, predominantemente, a simetria bilateral nos sinais ou duas mãos assimétricas e poucos sinais foram feitos com apenas uma mão. Além da simetria bilateral, a simetria temporal-espacial incidiu sobre os dois poemas, o que parece apontar para uma característica dos poemas em Libras, isto é, de que o poema termine da mesma forma – ou de forma semelhante – que iniciou. No entanto, a simetria fonológica – inversão de movimentos (ascendente/descendente, afastar/aproximar, inversão da lateralidade e da mão que inicia o sinal) – e a simetria na velocidade são características peculiares do poema “Voo sobre Rio”.

Sendo assim, percebeu-se que a maioria dos aspectos lançados nesta pesquisa e que configurariam o ritmo na poesia em língua de sinais esteve presente nestas duas produções e, portanto, pode-se afirmar, com base nos dados elucidados, que são dois poemas com ritmo e que, por possuírem vários elementos em comum, trabalham com padrões próprios da poesia em Língua Brasileira de Sinais. Cabem, contudo, pesquisas posteriores para verificar em outros poemas o aparecimento destes e de novos padrões e também de alguns tipos de movimento que não foram elucidados nestes dois poemas: a parada brusca, os sinais com movimentos encurtados e mais ocorrências de desaceleração nos sinais.

CONCLUSÃO

Esta dissertação busca contribuir para a área da poesia em Língua Brasileira de Sinais, ainda carente de investigações e, sobretudo, por ser um assunto pouco explorado nas pesquisas em línguas de sinais, de forma geral. O objetivo desta conclusão é trazer os aspectos abordados e as principais limitações encontradas nesta pesquisa, tratar dos aspectos metodológicos e discutir as contribuições que este estudo pode fornecer em diferentes âmbitos, bem como propor direcionamentos para pesquisas futuras. Outra finalidade é retomar as questões que nortearam este trabalho e tentar respondê-las.

O argumento desta dissertação consiste em trazer o ritmo – eminentemente discutido e com vasta bibliografia na área de poesia em línguas orais – para o âmbito da poesia em língua de sinais, uma vez que ele teve início na poesia oral e no corpo do poeta, portanto, é anterior ao advento da escrita como forma de registro. As técnicas de versificação da poesia oral são maneiras de preservar a forma como o poeta quer que o seu poema seja lido, dito, interpretado. Porém, a interpretação do *performer* por meio de seu corpo e da entonação da voz ultrapassa o papel, já que está no cerne da própria história e do conceito de ritmo. Neste sentido, parte-se do princípio que o ritmo não deve ser fenômeno exclusivo da poesia em línguas orais, já que as línguas de sinais também se utilizam do corpo e de recursos expressivos para produzir poesia. Sendo assim, as leituras feitas buscaram congregar diferentes aspectos próprios da poesia sinalizada que pudessem ser trazidos para o conceito de ritmo na poesia em línguas de sinais, baseando-se no uso do corpo, do espaço, dos movimentos e das suspensões.

Na busca por organizar os diversos elementos que foram surgindo no decorrer das leituras e que serviriam para a posterior análise, foi adotado o *software Elan* que permitiu criar trilhas, cada uma representando um aspecto identificado como norteador para a análise do ritmo. Anterior a esta etapa, foi a busca pelos poemas que pudessem compor o *corpus* de análise, uma das tarefas mais dificultosas, uma vez que não havia certeza se estes poemas eram significativos do ponto de vista rítmico, algo que só poderia ser constatado no decorrer da análise. Foram escolhidos os poemas de Nelson Pimenta e Fernanda Araújo, pelo fato de que são poetas bastante representativos na geração atual da literatura em Língua Brasileira de Sinais e também pelo fato de ambos desenvolverem suas próprias pesquisas de mestrado com o tema da literatura sinalizada e, portanto, terem uma consciência aguçada sobre a

criação poética. Deve-se ressaltar, ainda, que ambos os poemas não foram manipulados para esta investigação, eles preexistiam a ela.

Na análise do *corpus*, alguns procedimentos foram adotados, como a transcrição preliminar das glosas que ajudaram a identificar rapidamente as passagens requeridas no exame de cada trilha. O controle de velocidade na sinalização, permitindo pausar o vídeo e desacelerar trechos bastante breves e acelerados, auxiliou na transcrição dos dados. Outro procedimento recorrente foi a criação de vocabulário controlado, que propiciou que as anotações que repetiam um padrão fossem feitas de forma a poupar tempo de pesquisa. A descoberta de novas formas de registro, como a distinção dos sinais não-manuais por meio de colchetes também foi importante para que as informações sobre glosa permanecessem todas na mesma trilha.

A principal limitação da pesquisa diz respeito ao tamanho do *corpus* que, apesar de ter sido significativo para o objetivo que seria alcançar, não trouxe alguns recursos teóricos que tinham sido anteriormente elucidados. Outra questão que seria interessante explorar é a definição de linha em Língua Brasileira de Sinais e talvez uma proposta consistente pudesse contribuir para o aprimoramento dos estudos rítmicos, já que o verso é unidade de análise rítmica na poesia em línguas orais. As contribuições de Bauman (2006), sobre a relação entre as linhas visuais e o cinema também podem contribuir para deslindar novas pesquisas sobre o ritmo. Da mesma forma, o aprofundamento de questões como métrica (VALLI, 1993), estruturas rítmicas a partir de movimentos longos e curtos e correlações estruturais e temáticas no poema (BLONDEL; MILLER, 2001) são necessárias para que se possa avançar com relação a novas formas de se pensar o ritmo. No entanto, a análise de diversos aspectos que necessitariam ser coletados e categorizados como parte do ritmo na poesia, demandaria um tempo mais amplo de pesquisa para que fossem aprofundados. Neste sentido, pesquisas futuras podem ser feitas para que se possa explorar estas e novas questões que surgirem, bem como ampliar o *corpus* poético de Libras pode oferecer maior representatividade destas produções.

As principais questões colocadas neste trabalho, que orientaram a pesquisa foram:

- i. Existe ritmo na poesia em língua de sinais?
- ii. Do que se constitui o ritmo na poesia em língua de sinais?

Com base nas leituras e no *corpus* analisado, é possível afirmar que a poesia em língua de sinais e especificamente, a poesia em Língua Brasileira de Sinais é dotada de ritmo. Durante a criação poética, o poeta

escolhe se deseja utilizar os recursos que dão ritmo à sua produção. O uso preciso do corpo, do espaço, dos movimentos e suspensões confere ritmo à poesia sinalizada e se constitui de vários elementos, que passaremos a relacionar:

- a. repetição de sinais, ou seja, uso recorrente de sinais durante toda o poema;
- b. rima, isto é, repetição de determinados parâmetros linguísticos entre os sinais;
- c. morfismo, ou seja, um mecanismo capaz de mesclar sinais para que tenham a ideia de continuidade e de forte relação entre eles;
- d. pausas e suspensões, como boias – que suspendem um sinal enquanto outro está sendo produzido com a outra mão – e pausas longas, sutis e paradas bruscas, que dão ritmo e demarcam passagens durante o poema;
- e. tamanho, ênfase e duração do movimento que conferem ao poema um *status* diferenciado da sinalização cotidiana, pois os sinais podem ser encurtados, alargados, acelerados, desacelerados, modificados quanto ao seu tamanho e tipo de movimento;
- f. sonoridade visual, que está presente nos articuladores utilizados e que, de acordo com a forma de realização, os sinais podem se tornam mais salientes e mais visuais para a plateia; e
- g. simetria, que pode constar de: espelhamento bilateral, que consiste em que as duas mãos assumam a mesma forma e movimento de maneira espelhada; simetria temporal-espacial, que relaciona o início e o fim do poema por meio de repetições dos sinais na mesma ordem ou em ordem inversa; simetria fonológica e morfológica que contrastam sequências internas reversas; e simetria na velocidade que lança paralelos entre movimentos de diferentes durações.

Todos estes aspectos estão presentes, em maior ou menor grau, nos dois poemas que compuseram o *corpus*. No entanto, como já foi esclarecido, caberiam mais pesquisas na área para confirmar se estas categorias estão presentes em mais poemas e para trazer mais aspectos que possam confirmar a presença do ritmo na poesia em Língua Brasileira de Sinais.

Cabe, ainda, afirmar que esta pesquisa não pretende esgotar o assunto e que contribuições neste sentido auxiliarão nos estudos de língua de sinais, de literatura sinalizada, de poesia em língua de sinais, pois apenas recentemente foram iniciados trabalhos com este escopo no

Brasil. Esta pesquisa pretende, ainda, contribuir para o trabalho de poetas e contadores de história, uma vez que, organizando os dados literários e refletindo sobre eles, novas produções podem surgir explorando os achados desta dissertação.

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, D. F. X. Literatura Oral e Popular. **Boitató – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, Salvador, número especial, p. 110-116, ago./dez. 2008.

ANTUNES, C. L. B. **Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga: Uma tradução comentada de 23 poemas**. 2009. 136 f. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BAHAN, B. Face-to-Face Tradition in the American Deaf Community: Dynamics of the Teller, the Tale, and the Audience. In: BAUMAN, D. L., NELSON, J. L. e ROSE, H. M. **Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature**. 1. ed. Los Angeles: UC PRESS, 2006, cap. 2, p. 21-50.

BAKER, S., C.; KYLE, J. G. Research with Deaf People: issues and conflicts. **Disability, Handicap & Society**, Londres, v. 5, n. 1, p. 65-75, 1990.

BAUMAN, H.D.-L. Getting-out of Line: Toward a Visual and Cinematic Poetics of ASL. . In: BAUMAN, D. L., NELSON, J. L. e ROSE, H. M. **Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature**. 1. ed. Los Angeles: UC PRESS, 2006, cap. 5, p. 95-117.

_____. Redesigning Literature: The Cinematic Poetics of American Sign Language Poetry. **Sign Language Studies**, Washington, v. 4, n. 1, p. 34-47, 2003.

BENVENISTE, E. A noção de “ritmo” na sua expressão linguística. In: _____. **Problemas de Linguística Geral**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976. cap. 27, v. 8, p. 361-370.

BERARDINELLI, A. **Da Poesia à Prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLONDEL, M.; MILLER, C. Movement and Rhythm in Nursery Rhymes in LSF. **Sign Language Studies**, Washington, v. 2, n. 1, p. 24-61, 2001.

BRENTARI, D. Establishing a Sonority Hierarchy in American Sign Language: The Use of Simultaneous Structure in Phonology. **Phonology**, Cambridge, v. 10, n. 2, p. 281-306, 1993.

_____. Complexity, Sonority, and Weight in ASL Syllables. In: _____. **A Prosodic Model of Sign Language Phonology**. Cambridge: The Mit Press, 1999. cap. 6, p. 213-246.

CASTRO, N. P. de. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais**. 2012. 149 f. Dissertação. Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

CHOCIAY, R. **Teoria do verso**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CUNHA, K. M. M. B. **A Estrutura Silábica na Língua Brasileira de Sinais**. 2011. 181 f. Dissertação. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

DEAF CULTURE CENTRE. Disponível em:
<<http://www.deafculturecentre.ca>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

FERREIRA, G. L. A performance poética. **Repertório**, Salvador, n. 17, p. 136-142, 2011.

KELSALL, S. Movement and Location Notation for American Sign Language. Disponível em:
<http://www.swarthmore.edu/SocSci/Linguistics/Papers/2006/kelsall_sarah.pdf>. Acesso em: 14 jan 2014.

KLIMA, E.; BELLUGI, U. Poetry and song in a language without sound. **Cognition**, Lausanne, v. 4, p. 45-97, 1976.

_____. **The Signs of Language**. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

KOCK, I. G. V. A virada pragmática. In: _____. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 13-20.

KOOIJ, E. V. D.; CRASBORN, O. Syllables and the word-prosodic system in Sign Language of the Netherlands. **Língua**, Nijmegen, v. 118, p. 1307-1327, 2008.

KRENTZ, C. B. The Camera as Printing Press: How Film Has Influenced ASL Literature. In: In: BAUMAN, D. L., NELSON, J. L. e ROSE, H. M. **Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature**. Los Angeles, 1. ed., p. 51-70, 2006.

LEITE, T. de A. **A segmentação da língua de sinais brasileira (libras): Um estudo linguístico descritivo a partir da conversação espontânea entre surdos**. 2008. 280 f. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LEITE, T. **Leitura e Produção de Textos**. 2009, 69 f. Material Didático (Licenciatura em Letras Libras na Modalidade à Distância) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

LIDDELL, S. K.; JOHNSON, R. E. American Sign Language: The phonological base. **Sign Language Studies**, Washington, v. 64, p. 195-277, 1989.

MACHADO, F. de A. **Simetria na Poética Visual na Língua de Sinais Brasileira**. 2013. 149 f. Dissertação. Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

MCCLEARY, L.; VIOTTI, E. Língua e gesto em línguas sinalizadas. **Veredas**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 289-304, 2011.

NELSON, J. L. Textual Bodies, Bodily Texts. In: BAUMAN, D. L., NELSON, J. L. e ROSE, H. M. **Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature**. 1. ed. Los Angeles: UC PRESS, 2006, cap. 6, p. 118-129.

NORBERG, D. **An introduction to the study of medieval latin versification**. Tradução de Grant C. Roti & Jacqueline de la Chapelle Skubly. Washington: The Catholic University of America Press, 2004.

OLIVEIRA, R. S. de. O ritmo no verso e na prosa. **Sitientibus**, Feira de Santana, 2(4): 35/45, jan./ jun. 1984.

ORMSBY, A. **The Poetry and Poetics of American Sign Language**. 1995. 244 f. Dissertação. Departamento de Inglês, Universidade de Stanford, 1995.

PAVIS, P. Para uma Especificidade da Tradução Teatral: A Tradução Intergestual e Intercultural. In: _____. **O Teatro no Cruzamento de Culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 123-154.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. (trad. Olga Savary). 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLMUTTER, D. M. Sonority and Syllable Structure in American Sign Language. The MIT Press, **Phonology**, Cambridge, v. 23, n. 3, p. 407-442, 1992.42, 1992.

ROSE, H. M. The Poet in the Poem in the Performance: The Relation of Body, Self, and Text in ASL Literature. In: BAUMAN, D. L.; NELSON, J. L.; ROSE, H. M. **Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature**. 1. ed. Los Angeles: UC PRESS, 2006, cap. 7, p. 130-146.

SANDLER, W. A Sonority Cycle in American Sign Language. **Phonology**, Cambridge, v. 10, n. 2, p. 243-279, 1993.

STALLONI, Y. **Os Gêneros Literários**. 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

SUTTON-SPENCE, R. **Dorothy Miles**. Disponível em: <<http://sign-lang.ruhosting.nl/echo/docs/Dorothy%20Miles.pdf>>. Acesso em: 03 ago 2013.

_____; NAPOLI, D. J. Anthropomorphism in Sign Languages: A Look at Poetry and Storytelling with a Focus on British

Sign Language. **Sign Language Studies**, Washington, v. 10, n. 4, p. 442-475, 2010.

_____. Phonological “Deviance” in British Sign Language Poetry. **Sign Language Studies**, Washington, v. 2, n. 1, p. 62-83, 2001.

_____; QUADROS, R. M. de. Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda. In: QUADROS, R. M. de (Org.). **Estudos Surdos I**, Petrópolis, v. 1, p. 110-165, 2006.

_____; KANEKO, M. Symmetry in Sign Language Poetry. **Sign Language Studies**, Washington, v. 7, n. 3, p. 234-318, 2007.

_____; LADD, P.; RUDD, G. **Analysing Sign Language Poetry**. 1. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 265 p.

_____; QUADROS, R. M. de. Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda. In: QUADROS, R. M. de. **Estudos Surdos I**. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2006.

VALLI, C. The Nature of the Line in ASL Poetry. **International Studies on Sign Language and the Communication of the Deaf**, Lappeenranta, v. 10, p. 171-182, jul. 1987.

VALLI, C. Poetics of American Sign Language Poetry. **Unpublished doctoral dissertation, Union Institute Graduate School**, 1993.

WILBUR, R. B. Sign Syllables. In Van Oosstendorp, M. (ed.) **Companion to Phonology**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. p.

XAVIER, A. N. **Descrição fonético-fonológica dos sinais da Língua de Sinais Brasileira (Libras)**. 2006. 175 f. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ZUMTHOR, P. A Performance. In: _____. **A Letra e a voz: a “literatura” medieval**. Tradução Amálio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 219-239.

_____. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. A Obra Plena. In: _____. **A Letra e a voz: a “literatura” medieval.** Tradução Amálio Pinheiro & Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 240-262.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Tradução Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

APÊNDICE A

Glosas do poema “Bandeira Brasileira”, de Nelson Pimenta

TÍTULO BANDEIRA BRASIL B-R-A-S-I-L L-S-B

FLORESTA, CAMPO

CORES, VERDE

QUADRADO-ÁREA, COR-ÁREA

SOL, QUENTE, CALOR

CORES, AMARELO

LOSANGO-FORMA-ÁREA, COR-ÁREA

ESFERA, ÁGUA, AZUL, ESFERA-GIRAR

FAIXA-ATRAVESSAR-MEIO, NOME, O-R-D-E-M-E-P-R-O-G-R-E-S-S-O

DESENROLAR-MAPA-BRASIL

AQUI, PORTO-ALEGRE, PEGAR, MOLDAR-ELE, FAZER-

ESTRELA, COLOCAR-ESTRELA

AQUI, FLORIANÓPOLIS, PEGAR, MOLDAR-ELE, FAZER-

ESTRELA, COLOCAR-ESTRELA

AQUI, PARANÁ, PEGAR, MOLDAR-ELE, FAZER-ESTRELA,

COLOCAR-ESTRELA

AQUI, RIO, PEGAR, SÃO-PAULO, PEGAR, MINAS-GERAIS-

BELO-HORIZONTE, PEGAR, VITÓRIA, PEGAR, AMAZONAS,

PEGAR-TODOS, MOLDAR-ELES, FAZER-ESTRELAS, COLOCAR-

ELES

CONGRESSO-NACIONAL, ALTOS-PRÉDIOS, CONGRESSO-

NACIONAL

MOLDAR-ELE, BRASÍLIA, FAZER-ESTRELA, COLOCAR-

ESTRELA, VER-BRILHAR, SATISFEITO

LEVANTAR-BANDEIRA, BANDEIRA-TRÊMULA, BRASIL, B-R-

A-S-I-L

APÊNDICE B**Glosas do poema “Voo sobre Rio”, de Fernanda Machado**

PLANETA-TERRA-PEQUENO, PLANETA-TERRA-MÉDIO,
 PLANETA-TERRA-GRANDE, NUVEM
 PÁSSARO-VOAR-GRANDE, PÁSSARO-VOAR-PEQUENO
 CRISTO-REDENTOR-PEQUENO, CRISTO-REDENTOR-MÉDIO
 CRISTO-REDENTOR-GRANDE
 PÁSSARO-VOAR-GRANDE, PÁSSARO-VOAR-PEQUENO, PÃO-
 DE-AÇÚCAR
 PÁSSARO-VOAR-PEQUENO, PÁSSARO-VOAR-GRANDE,
 PÁSSARO-VOAR-PEQUENO
 CALÇADÃO -COPACABANA, CAMINHAR-PESSOAS
 PÁSSARO-VOAR-PEQUENO, PÁSSARO-VOAR-GRANDE
 CAMINHAR-PÁSSARO

[PÁSSARO-PROCURAR], [PÁSSARO-FÊMEA-SORRIR-
 ARRUMAR-OLHAR-VIRAR]
 [PÁSSARO-MACHO-OLHAR-DÚVIDA] [PÁSSARO-MACHO-
 ARRUMAR], [PÁSSARO-OLHAR]
 FALAR, [PÁSSARO-MACHO-OLHAR-DUVIDA]
 FALAR, [PÁSSARO-MACHO-SUSTO]
 SURD@, EU, NÓS, SIM
 [PÁSSARO-OLHAR], [PÁSSARO-MACHO-DISFARÇAR],
 [PÁSSARO-MACHO-CHAMAR]
 [PÁSSARO-FEMEA-OLHAR-PÁSSARO-MACHO-VIRAR]
 [PÁSSAROS-SE-OLHAM]
 [PÁSSARO-MACHO-CUMPRIMENTAR], [PÁSSARO-FÊMEA-
 OLHAR-VIRAR-OLHAR]
 VOCÊ, SURD@
 [PÁSSAROS-SE-OLHAM], SIM
 [PÁSSAROS-SE-OLHAM], SIM
 [PÁSSAROS-SE-OLHAM]

APROXIMAR, BEIJAR
 [PÁSSAROS-SE-OLHAM],
 ESPERAR
 [PÁSSARO-PEGAR], [LEVAR-COMIDA-BOCA], [PÁSSARO-
 OFERECER-COMIDA]
 [PÁSSARO-EXPERIMENTAR], [MASTIGAR], FALAR

ESPERAR

[PÁSSARO-PEGAR], [PÁSSARO-OFERECER-COMIDA],

[MASTIGAR], [LIMPAR-BOCA], FALAR

[PÁSSARO-FÊMEA-VERGONHA]

CARINHO, BEIJAR

ABRAÇAR, APROXIMAR, [BATER], [DOR] [PÁSSARO-MACHO-
OLHAR-PENA]

CARINHO, BEIJAR

[PÁSSAROS-SE-OLHAM]

[PÁSSARO-OLHAR], [PÁSSARO-MACHO-OLHAR-DÚVIDA]

[PÁSSAROS-SE-OLHAM]

SIM

PÁSSARO-VOAR-PEQUENO, PÁSSARO-VOAR-GRANDE,

PÁSSARO-VOAR-PEQUENO

CAMINHAR-PESSOAS

CALÇADÃO -COPACABANA

PÁSSARO-VOAR-PEQUENO, PÁSSARO-VOAR-GRANDE,

PÁSSARO-VOAR-PEQUENO

PÃO-DE-AÇÚCAR

PÁSSARO-VOAR-PEQUENO, PÁSSARO-VOAR-GRANDE,

PÁSSARO-VOAR-PEQUENO

CRISTO-REDENTOR-GRANDE, CRISTO-REDENTOR-MÉDIO

CRISTO-REDENTOR-PEQUENO

PÁSSARO-VOAR-PEQUENO, PÁSSARO-VOAR-GRANDE

NUVEM, PLANETA-TERRA-GRANDE, PLANETA-TERRA-

MÉDIO, PLANETA-TERRA-PEQUENO

TCHAU

ANEXO A



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

DADOS SOBRE A PESQUISA

Pesquisa: O Ritmo na Poesia em Língua de Sinais

Pesquisadora responsável: Marilyn Mafra Klamt

Prof. Dra. Ronice Müller de Quadros

Duração da Pesquisa: março de 2012 a dezembro de 2014

REGISTRO DAS EXPLICAÇÕES AO COLABORADOR

Essa coleta de dados faz parte da pesquisa de mestrado O Ritmo na Poesia em Língua de Sinais, de mestranda do Programa de Pós Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina. A pesquisa tem como objetivo analisar os aspectos rítmicos da poesia, a partir da produção cultural dos surdos. Para isso, pesquisamos a produção poética em Língua de Sinais das pessoas surdas.

CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO

Declaro que, após convenientemente esclarecido pela pesquisadora responsável e ter entendido o que me foi explicado, participarei como colaboradora, cedendo minha imagem e autorizando o estudo de minha produção poética durante a pesquisa referida. Tenho ciência de que as imagens serão utilizadas durante o processo de transcrição de dados, artigos sobre a pesquisa, dissertação, apresentações em eventos científicos em

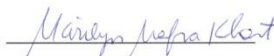
Linguística, Literatura e/ou outros eventos relacionados à Língua de Sinais, e publicação na página do Projeto Corpus de Libras.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA COLABORADORA DA PESQUISA

Nome: Fernanda de Araújo Machado
 Endereço: Rua Bento Rodrigues, N° 829
 Bairro: Trindade Cidade Florianópolis
 CEP: 88032-002 Fone: (48) 96171701 E-mail: FERNENDAMACHADO.EPA.UT@FJ@GMAIL.COM
 Florianópolis, 6 de Novembro 2012.



Colaboradora



Pesquisadora Responsável

ANEXO B



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

DADOS SOBRE A PESQUISA

Pesquisa: O Ritmo na Poesia em Língua de Sinais

Pesquisadora responsável: Marilyn Mafrá Klamt

Prof. Dra. Ronice Müller de Quadros

Duração da Pesquisa: março de 2012 a dezembro de 2014

REGISTRO DAS EXPLICAÇÕES AO COLABORADOR

Essa coleta de dados faz parte da pesquisa de mestrado O Ritmo na Poesia em Língua de Sinais, de mestranda do Programa de Pós Graduação em Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina. A pesquisa tem como objetivo analisar os aspectos rítmicos da poesia, a partir da produção cultural dos surdos. Para isso, pesquisamos a produção poética em Língua de Sinais das pessoas surdas.

CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO

Declaro que, após convenientemente esclarecido pela pesquisadora responsável e ter entendido o que me foi explicado, participei como colaborador, cedendo minha imagem e autorizando o estudo de minha produção poética durante a pesquisa referida. Tenho ciência de que as imagens serão utilizadas durante o processo de transcrição de dados, artigos sobre a pesquisa, dissertação, apresentações em eventos científicos em

Linguística, Literatura e/ou outros eventos relacionados à Língua de Sinais, e publicação na página do Projeto Corpus de Libras.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DO COLABORADOR DA PESQUISA

Nome: **NELSON PIMENTA DE CASTRO**

Endereço: **AROAZES 801 APT 906**

Bairro: **BARRA DE TIJUCA** Cidade **RIO DE JANEIRO**

CEP: **22775-060** Fone: 21 3259-6620 E-mail: **NPIMENTA@LSBVIDEO.COM.BR**

Florianópolis, 06 DE JUNHO DE 2013



Colaborador

Pesquisadora Responsável

ANEXO C



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
 CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCEE

DADOS SOBRE A PESQUISA

Pesquisa: Poesia em Língua de Sinais

Pesquisadoras responsáveis: *Fernanda de Araújo Machado Marilyn Mafrá Klant*

Prof. Dra. Ronice Müller de Quadros

Duração da Pesquisa: março de 2012 a dezembro de 2016

REGISTRO DAS EXPLICAÇÕES AO COLABORADOR

Essa coleta de dados faz parte das pesquisas sobre *rítmo e simetria na poesia em língua de sinais*, da doutoranda em Pós Graduação em Estudos da Tradução, *Fernanda de Araújo Machado*, da Universidade Federal de Santa Catarina e da *mestranda do Programa de Pós Graduação em Linguística, Marilyn Mafrá Klant*, da mesma universidade, ambas sob orientação da profa. Dra. Ronice Müller de Quadros. A pesquisa tem como objetivo analisar os aspectos rítmicos e simétricos da poesia, a partir da *produção cultural dos surdos*. Para isso, pesquisamos a produção poética em Língua de Sinais das pessoas surdas.

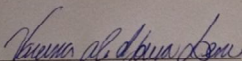
CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO

Declaro que, após convenientemente esclarecido pelas pesquisadoras responsáveis e ser entendido o que me foi explicado, participarei como colaborador, cedendo minha imagem

e autorizando o estudo de minha produção poética durante a pesquisa referida. Tenho ciência de que as imagens serão utilizadas durante o processo de transcrição de dados, artigos sobre a pesquisa, dissertação, apresentações em eventos científicos em Linguística, Literatura e/ou outros eventos relacionados à Língua de Sinais, e publicação na página do Projeto Corpus de Libras.

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DO COLABORADOR DA PESQUISA

Nome: VANESSA ALVES DE SOUSA LESATTO
 Endereço: ESTRADA FAU FEVEREIRO Nº 204 B3/203
 Bairro: PECHINCHA Cidade RIO DE JANEIRO
 CEP: 22743050 Fone: (21) 24767713 E-mail: vass45@hotmail.com
 Florianópolis, 25 de FEVEREIRO 2012.



Colaborador

Pesquisadora Responsável

Pesquisadora Responsável

ANEXO D

Glosas do poema “Snowflake”, por Bauman (2006, p. 113)

1. WINDOW OUTLINE OF WINDOW (close-up)
2. PERSON LOOKING THROUGH THE WINDOW (medium)
3. TREE (medium)
4. TREE FULL OF LEAVES IN TREETOP (close-up)
5. LEAVES FALL (close-up)
6. SLENDER GRASS WAVE (close-up)
7. GRASS WITHER (close-up)
8. NO COLOR; NOTHING; GRAY (this shot is less a specific visual representation than an emotional depiction of a landscape)
9. CLOUDS ECLIPSING THE SUN (long shot)
10. DARK SKY GRAY LAND (again, an emotional landscape shot)
11. SNOWFLAKE (extreme close-up of a snowflake falling in a diagonal path) This image stands out as the first extreme close-up. Previous images of movement involved close-ups of collective movement – leaves falling, grass swaying. Now, for the first time, the camera focuses on a specific element of the landscape. The speed, the energy, and the complementary signs WHITE and BEAUTIFUL foreground the uniqueness of the snowflake amidst a dreary background of gray winter.
12. HEARTBEAT INSPIRES MEMORY NEVER FORGET EYES (close-up of a man startled by the sight of the snowflake that triggers a memory of a young boy and his big blue eyes.) In what follows, the dialogue sequence of a father and a young boy is achieved through dialogue editing of close-up shots.
13. Boy looks at the father with WIDE EYES (close-up)
14. Close-up FATHER TALK TALK showing that he is PROUD of his young boy. He turns toward the boy, asking WHAT IS YOUR NAME LITTLE BOY?)
15. BOY SPEAKING: MY NAME IS...
16. FATHER; PROUD of his son's speaking accomplishments. He turns to the boy: HOW OLD ARE YOU LITTLE BOY?
17. BOY SPEAKING: I AM FIVE YEARS OLD (emphasis on the S in years)
18. BETTER NOW! SEE (Father speaking). Now the dialogue editing comes to a close and a single narrator comments:

19. TWO SENTENCES TWO SENTENCES (signifying disbelief that a father would be so proud of such little verbal accomplishment)
20. This shot is a reverse of shot 12, a visual parallel closing the memory flashback. MEMORY to HEARTBEAT
21. SNOW COVERING GROUND DRIFTING AGAINST TREES.
(medium shot of landscape)
22. CLOUD UNCOVERING SUN (long shot; a reverse of shot 9)
23. SUN RAYS FALLING, followed by a single SNOWFLAKE, which melts as it hits the ground.

Tradução para o português:

1. JANELA ESTRUTURA DA JANELA (*close-up*)
2. PESSOA OLHA ATRAVÉS DA JANELA (médio)
3. ÁRVORE (médio)
4. ÁRVORE CHEIA DE FOLHAS NA COPA (*close-up*)
5. FOLHAS CAEM (*close-up*)
6. GRAMA FINA ONDULANDO (*close-up*)
7. GRAMA MURCHA (*close-up*)
8. SEM COR; NADA; CINZA (esta sequência é menos uma representação visual específica do que uma representação emocional de uma paisagem)
9. NUVENS ECPLISANDO O SOL (sequência longa)
10. CÉU ESCURO TERRA CINZA (novamente, uma sequência emocional de paisagem)
11. FLOCOS DE NEVE (*close-up* extremo de um floco de neve caindo em um caminho diagonal). Esta imagem destaca-se como o primeiro *close-up* extremo. Imagens anteriores do movimento envolvendo *close-ups* de movimento coletivo – folhas caindo, grama balançando. Agora, pela primeira vez, a câmera focaliza um elemento específico da paisagem. A velocidade, a energia e os sinais complementares BRANCO e BONITO trazem para primeiro plano a singularidade do floco de neve, em meio a um fundo sombrio de inverno cinzento.
12. BATIDA DO CORAÇÃO INSPIRA MEMÓRIA NUNCA ESQUEÇA OS OLHOS (*close-up* de um homem assustado com a visão do floco de neve que desencadeia uma memória de um jovem rapaz e seus grandes olhos azuis). A seguir, a sequência de diálogo de um pai e um menino é conseguida através da edição de diálogo de sequências aproximadas.
13. O menino olha para o pai com os OLHOS ARREGALADOS (*close-up*)

14. Close-up PAI FALA FALA demonstra que está ORGULHOSO de seu menino. Ele se vira para o menino, perguntando QUAL É SEU NOME, MENINO?)
15. MENINO FALA: MEU NOME É...
16. PAI; ORGULHOSO de suas habilidades de fala. Ele se vira para o menino: QUANTOS ANOS VOCÊ TEM, MENINO?
17. MENINO FALA: EU TENHO CINCO ANOS (destaque para o S em anos)
18. MELHOR AGORA! VER (Pai falando). Agora, a edição de diálogo chega ao fim e um único narrador comenta:
19. DUAS FRASES DUAS FRASES (significando descrença de que um pai ficaria muito orgulhoso de tão pouca habilidade verbal)
20. Esta sequência é reversa à sequência 12, um paralelo visual fechando a memória em *flashback*. MEMÓRIA a BATIDA DO CORAÇÃO
21. NEVE COBRE O SOLO FLUTUANDO CONTRA ÁRVORES (sequência média de paisagem)
22. NUVEM DESCOBRINDO SOL (sequência longa; reversa à sequência 9)
23. RAIOS DE SOL CAINDO, seguido por um único FLOCO DE NEVE, que derrete quando atinge o solo.