

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
MARILYN MAFRA KLAMT

**SONORIDADE VISUAL NA SINALIZAÇÃO ARTÍSTICA
EM LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS**

Florianópolis

2018

MARILYN MAFRA KLAMT

**SONORIDADE VISUAL NA SINALIZAÇÃO ARTÍSTICA
EM LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação
em Linguística da Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do grau de Doutora em
Linguística.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ronice Müller de Quadros
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Rachel Sutton-Spence

Florianópolis

2018

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

Klamt, Marilyn Mafra

SONORIDADE VISUAL NA SINALIZAÇÃO ARTÍSTICA EM
LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS / Marilyn Mafra Klamt ;
orientadora, Ronice Müller de Quadros,
coorientadora, Rachel Sutton-Spence, 2018.
168 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Linguística,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Linguística. 2. Sonoridade Visual. 3.
Sinalização artística. 4. Língua Brasileira de Sinais.
5. Libras. I. Quadros, Ronice Müller de. II. Sutton
Spence, Rachel. III. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Linguística.
IV. Título.

Marilyn Mafra Klamt

**SONORIDADE VISUAL NA SINALIZAÇÃO ARTÍSTICA
EM LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS**

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

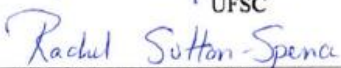
Florianópolis, 15 de março de 2018.




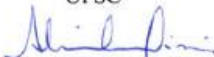
Prof. Dr. Marco Antônio Martins
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Coordenador do Curso


Banca Examinadora:



Prof.^a Dr.^a Ronice Müller de Quadros, Orientadora
UFSC

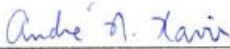

Prof.^a Dr.^a Rachel Louise Sutton-Spence, Coorientadora
UFSC


Prof. Dr. Tarcísio de Arantes Leite
UFSC


Prof.^a Dr.^a Aline Lemos Pizzio
UFSC


Prof.^a Dr.^a Marianne Rossi Stumpf
UFSC


Prof.^a Dr.^a Telma Scherer
UFSC


Prof. Dr. André Nogueira Xavier
Universidade Federal do Paraná (UFPR)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha família pelo estímulo na realização do mestrado e do doutorado. Aos meus pais, que sempre me apoiaram para que eu chegasse até aqui. A Valdemir Klamt, por me ajudar a desenhar o projeto do mestrado e me dar forças para continuar o doutorado. Ao Pedro, por ser meu companheiro na barriga no fim do mestrado e por estar nos meus braços durante todo o doutorado, sem você tudo isso não faria tanto sentido.

Às minhas queridas orientadoras, Ronice Müller de Quadros e Rachel Sutton-Spence, que maravilha e privilégio ter vocês como orientadoras! Por todos os ensinamentos, serei sempre grata às duas. Ronice, todas as suas leituras, indicações e orientações são muito valiosas. Obrigada por acompanhar toda a minha trajetória na pós. Rachel, muito obrigada por me acolher em muitos momentos, pelas orientações presenciais, por Skype, *e-mail*, pelas várias leituras e considerações ao meu trabalho.

Aos artistas surdos Bruno Ramos e Rimar Romano, muito obrigada por aceitarem colaborar com suas produções para esta pesquisa. Um agradecimento especial ao Bruno, por discutir comigo a minha pesquisa, pela amizade e pela disponibilidade sempre. Fernanda Machado, obrigada sempre pela sua colaboração, por me ajudar na criação do sinal e por sempre estar disposta, desde o mestrado, a colaborar cedendo seu acervo pessoal de vídeos para a pesquisa. Agradeço ainda a Márcia Felício, por aceitar colaborar cedendo as glosas feitas para o conto “O Papagaio do Rei”, aos colaboradores João Paulo Ampessan e Fernanda Machado, pela criação do sinal para esta pesquisa. Obrigada ainda ao professor Deonísio Schmidt por me dar abertura para apresentar minha pesquisa aos alunos do Letras Libras e a Tony Rodrigues pelo zelo em seu trabalho de revisão.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Pós-Graduação em Estudos da Tradução, em especial a Rachel Sutton-Spence, Ronice Müller de Quadros, Tarcísio de Arantes Leite, Leandra Cristina de Oliveira e ao professor Heronides Moura, por me permitirem fazer as disciplinas a distância no fim do segundo semestre de 2014, quando estava à espera do Pedro e não conseguia mais ir à universidade. Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por financiar esta pesquisa e pela prorrogação do tempo da bolsa para licença-maternidade.

Finalmente, à banca de qualificação e de defesa, pela leitura e contribuições estimadas para o trabalho: André Xavier, Aline Lemos Pizzio, Marianne Stumpf, Tarcísio Leite e Telma Scherer, meu muito obrigada!

RESUMO

A noção de sonoridade nas línguas de sinais foi tratada por Perlmutter (1992) como perceptibilidade, a propriedade que tem o movimento em comparação a um segmento em que as mãos permaneçam em uma única posição. Sandler (1993) diz que a saliência visual no movimento joga um papel nas línguas de sinais semelhante à sonoridade nas línguas orais. Para Brentari (1998), a Sonoridade Visual é mensurada com base nas juntas envolvidas e um sinal sonoro pode ser visto a grandes distâncias. A presente tese investiga a Sonoridade Visual em Língua Brasileira de Sinais, a partir de textos artísticos apresentados em contextos diferentes – desde a performance no palco até o estúdio. A distalização e a proximalização são processos fonológicos que podem ter influência sobre a sonoridade pela utilização de uma junta proximal ou distal, assim como o número de mãos (XAVIER, 2014) e a simetria (MACHADO, 2013). Também é discutida a relação da Prosódia com a Sonoridade Visual, presente tanto nos sinais manuais como nos elementos não manuais, partindo de pesquisas como Coulter (1990), Valli (1993), Leite (2008), Sandler (2012) e Klamt (2014). Além disto, foram aventadas outras questões, como o uso do espaço, planos cinematográficos (BAUMAN, 2003; 2006; PIMENTA, 2012) e escala de sinais (SMITH; CORMIER, 2014) e ainda o uso de transferências (CUXAC; SALLANDRE, 2007) na sinalização artística e as diferenças de registros nos ambientes (ZIMMER, 2000). Observou-se, nas produções estéticas “Tudo Passa” e “Bolinha de Ping-Pong”, de Rimar Romano, e “O Papagaio do Rei”, “Vaso” e “Superman – o Retorno”, de Bruno Ramos, como é criada a Sonoridade Visual a partir dos elementos manuais e não manuais. Como resultado, constataram-se três tipos de “sonoridades”: no nível 1, estão as unidades sinalizadas articuladas com todo o corpo, incluindo as pernas; no nível 2, os braços e tronco são enfatizados pelo artista; no nível 3, o menor nível de sonoridade, as unidades são sinalizadas em pequena escala, com foco nas mãos. Percebeu-se, então, na análise desses trabalhos, como atua a Sonoridade Visual no contexto da sinalização artística e a contribuição das pesquisas na área de fonologia para as produções artísticas sinalizadas.

Palavras-chave: Sonoridade Visual. Sinalização artística. Língua Brasileira de Sinais. Libras.

ABSTRACT

The notion of sonority in sign languages was treated by Perlmutter (1992) as perceptibility, that is, the property a movement has in comparison to a segment in which the hands remain in one position. Sandler (1993) states that visual saliency places a role in sign languages similar to that of sonority in oral languages. For Brentari (1998), Visual Sonority is measurable by means of the joints involved and a sound sign can be seen from great distances. In the present dissertation, I investigate Visual Sonority in Brazilian Sign Language based on artistic works presented in diverse contexts, from those performed on stage to those performed in studios. Distalization and proximalization are phonological processes that can influence sonority by the use of proximal or distal joints, as also the number of hands (XAVIER, 2014) and symmetry (MACHADO, 2013). Beyond these, I discuss the relation between Prosody and Visual Sonority, present both in manual signs and in non-manual elements based on the works of Coulter (1990), Valli (1993), Leite (2008), Sandler (2012) and Klamt (2014), and further approach other questions such as the use of cinematographic planes and spaces (BAUMAN, 2003; 2006; PIMENTA, 2012), the use of sign scales (SMITH; CORMIER, 2014), as also the use of transfers (CUXAC; SALLANDRE, 2007) in artistic signalization and the different registers in environments (ZIMMER, 2000). By way of Rimar Romano's "Tudo Passa" and "Bolinha de Ping-Pong", and Bruno Ramo's "O Papagaio do Rei", "Vaso", and "Superman – o Retorno" aesthetic productions, I was able to observe how Visual Sonority is created by means of manual and non-manual elements. As a result, three types of sonorities were established: in level 1 the sign units are articulated with the entire body, including legs; in level 2, the arms and torso are emphasized by the artist; in level 3, the lowest level of sonority, the units are signalized in small scales with focus falling on the hands. By analyzing these works, I was able to understand how Visual Sonority operates in the context of artistic signing and the contribution of research in the area of phonology for artistic sign productions.

Keywords: Visual Sonority. Artistic Signing. Brazilian Sign Language. Libras.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sinal convencionado para o termo Sonoridade Visual	35
Figura 2 - Representação da sílaba simultânea.....	37
Figura 3 - Representação segmental para mudança na configuração de mão e mudança na orientação	38
Figura 4 – Gradação de esforço envolvido no uso das juntas	44
Figura 5 – Formas de realização do sinal PERPLEXED	46
Figura 6 – Movimentos simples e movimentos vibratórios	47
Figura 7 – PACIÊNCIA na forma de citação e intensificada.....	49
Figura 8 – EXPERIÊNCIA na forma de citação e intensificada.....	49
Figura 9 – COMER e DEVORAR – intensificação	50
Figura 10 – SACRIFÍCIO na forma de citação e intensificada.....	50
Figura 11 – Padrão de movimentos em “Bolinha de Ping-Pong”	56
Figura 12 – Exemplo de sinal com volume aumentado	57
Figura 13 – Olhar de destaque.....	60
Figura 14 – Olhar reativo	60
Figura 15 – Olhar panóptico.....	61
Figura 16 – Olhar prévio	61
Figura 17 – Espaço de sinalização	62
Figura 18 – Espaço de enunciação reposicionado ou reduzido	63
Figura 19 – EQUAL – movimento exagerado do sinal.....	66
Figura 20 – <i>Performer</i> no palco	69
Figura 21 – <i>Performer</i> no estúdio	69
Figura 22 – Transferência de tamanho e forma.....	71
Figura 23 – Transferência de situação.....	72
Figura 24 – Transferência de pessoa	73
Figura 25 – Dupla transferência	73
Figura 26 – Uso do espaço em pequena escala	74
Figura 27 – Uso do espaço em grande escala.....	74
Figura 28 – Ação construída: uso do espaço em grande escala.....	75
Figura 29 – Exemplo de aproximação.....	76
Figura 30 – Exemplo de afastamento	77
Figura 31 – Unidades sinalizadas assimétricas: mão não dominante linguisticamente ativa em “Tudo Passa”	83
Figura 32 – Unidade sinalizada TUDO em “Tudo Passa”	91
Figura 33 – Unidade sinalizada DV (puxar) em “Tudo Passa”	91
Figura 34 – Unidade sinalizada MÃO-ROSTO em “Tudo Passa”	92
Figura 35 – Unidade sinalizada DV (pedaço-distribuir) em “Tudo Passa”	92

Figura 36 – Exemplos de elevação do ombro com 1 mão – palco em “Tudo Passa”.....	95
Figura 37 – Exemplos de elevação do ombro com 2 mãos – palco em “Tudo Passa”.....	96
Figura 38 – Unidades sinalizadas no palco em “Tudo Passa”	97
Figura 39 – Unidade sinalizada DV (puxar) em “Tudo Passa”.....	98
Figura 40 – Unidades sinalizadas TUDO-PASSA (a) e DV (puxar) (b) em “Tudo Passa”.....	99
Figura 41 – Unidade sinalizada TUDO-PASSA nos três ambientes em “Tudo Passa”.....	100
Figura 42 – Combinação dos movimentos de trajetória e locação com uma mão em “Tudo Passa”.....	103
Figura 43 – Combinação dos movimentos de trajetória e locação com duas mãos simétricas em “Tudo Passa”.....	103
Figura 44 – Combinação dos movimentos de trajetória e locação com duas mãos assimétricas em “Tudo Passa”.....	104
Figura 45 – Combinação dos movimentos de trajetória e local e suspensão com duas mãos em “Tudo Passa”.....	104
Figura 46 – Olhar para o referente ausente em “Tudo Passa”	106
Figura 47 – Olhar de destaque em “Tudo Passa”.....	107
Figura 48 – Olhar reativo em “Tudo Passa”	107
Figura 49 – Tronco inclinado para o referente em “Tudo Passa”	109
Figura 50 – Comparação do tronco enfático nos três ambientes em “Tudo Passa”.....	110
Figura 51 – Unidade sinalizada DV (puxar) no palco, na sala e no estúdio em “Tudo Passa”	111
Figura 52 – Tronco para a plateia nos três ambientes em “Tudo Passa”	112
Figura 53 – Nível 3 em “Tudo Passa”.....	115
Figura 54 – Nível 2 em “Tudo Passa”.....	115
Figura 55 – Nível 1 em “Tudo Passa”.....	115
Figura 56 – Simetria e elevação dos braços em “Bolinha de Ping-Pong”	119
Figura 57 – Olhar de ampliação do espaço em “Bolinha de Ping-Pong”	121
Figura 58 – Inclinação do tronco e velocidade em “Bolinha de Ping-Pong”	122
Figura 59 – Movimentos rápidos com o tronco em “Bolinha de Ping-Pong”	123
Figura 60 – Níveis 2 e 3 – aproximação e afastamento em “Bolinha de Ping-Pong”	124

Figura 61 – Bolinha em duas escalas em “Bolinha de Ping-Pong”.....	125
Figura 62 – Da menor à maior amplitude em “O Papagaio do Rei” ...	127
Figura 63 – O movimento das asas do papagaio em “O Papagaio do Rei”	128
Figura 64 – Tronco, pernas e movimento dos braços em “O Papagaio do Rei”	128
Figura 65 – Uso do espaço e simetria em “O Papagaio do Rei”	129
Figura 66 – Movimento deslocado no espaço, juntas e simetria em “O Papagaio do Rei”	129
Figura 67 – Flexão e extensão do tronco e pernas em “O Papagaio do Rei”	131
Figura 68 – Alternância do tronco e flexão de pernas em “O Papagaio do Rei”	132
Figura 69 – Tipos de olhar em “O Papagaio do Rei”	133
Figura 70 – Nível 2 em “O Papagaio do Rei”	134
Figura 71 – Nível 3 em “O Papagaio do Rei”	135
Figura 72 – Juntas, extensão e simetria em “Vaso”	137
Figura 73 – Tronco e pernas em “Vaso”	138
Figura 74 – Tipos de olhar em “Vaso”.....	139
Figura 75 – Nível 1 em “Vaso”	140
Figura 76 – Nível 2 em “Vaso”	140
Figura 77 – Nível 3 em “Vaso”	141
Figura 78 – Exemplos de transição das cenas em “Superman – o Retorno”	142
Figura 79 – O corpo dentro e fora da cena em “Superman – o Retorno”	144
Figura 80 – Sequência 1 – Juntas, extensão e simetria em “Superman – o Retorno”	145
Figura 81 – Sequência 2 – Juntas, extensão e simetria em “Superman – o Retorno”	146
Figura 82 – Tronco ênfase em “Superman – o Retorno”	146
Figura 83 – Tronco ênfase e tronco referente em “Superman – o Retorno”	147
Figura 84 – Tipos de olhar em “Superman – o Retorno”	148
Figura 85 – Nível 1 em “Superman – o Retorno”	149
Figura 86 – Nível 2 em “Superman – o Retorno”	150
Figura 87 – Nível 3 em “Superman – o Retorno”	151
Figura 88 - Rimar Romano.....	167
Figura 89 - Bruno Ramos	168

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Juntas em “Tudo Passa”	90
Gráfico 2 – Simetria em “Tudo Passa”	93
Gráfico 3 – Tipos de movimento em “Tudo Passa”	102
Gráfico 4 – Tipos de olhar em “Tudo Passa”	105
Gráfico 5 – Tipos de tronco em “Tudo Passa”	108
Gráfico 6 – Uso das pernas em “Tudo Passa”	113
Gráfico 7 – Níveis de sonoridade em “Tudo Passa”	114

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Hierarquia de sonoridade para sinais e para fala	40
Tabela 2 – Síntese do <i>corpus</i>	80
Tabela 3 – Síntese das trilhas do ELAN.....	86
Tabela 4 – Características gerais dos três registros	89
Tabela 5 – Graus de extensão para uma e duas mãos.....	94
Tabela 6 – Elevação do ombro para uma e duas mãos.....	96
Tabela 7 – Síntese dos níveis de sonoridade	114

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	21
1.1 CONCEITO DE SONORIDADE VISUAL.....	23
1.2 A SONORIDADE NA LITERATURA SURDA E NAS PRODUÇÕES ESTÉTICAS.....	23
1.3 POSICIONAMENTO QUANTO À ADOÇÃO DE TERMOS UTILIZADOS NA TESE.....	28
1.4 COMO ESTÁ ORGANIZADA A TESE.....	30
2 FONOLOGIA.....	33
2.1 FONOLOGIA E SONORIDADE VISUAL.....	34
2.2 DISTALIZAÇÃO E PROXIMALIZAÇÃO.....	42
2.3 MOVIMENTO.....	46
2.4 NÚMERO DE MÃOS, SIMETRIA E SONORIDADE VISUAL.....	48
2.4.1 Duplicação.....	48
2.4.2 Simetria.....	51
3 PROSÓDIA E PERFORMANCE.....	53
3.1 PROSÓDIA E SONORIDADE VISUAL.....	54
3.2 ELEMENTOS NÃO MANUAIS.....	58
3.3 ESPAÇO.....	61
3.4 REGISTROS.....	63
3.5 DO PALCO AO ESTÚDIO.....	68
3.6 TRANSFERÊNCIAS, ESCALA DE SINAIS E PLANOS CINEMATOGRAFICOS NA SINALIZAÇÃO ARTÍSTICA.....	70
4 MÉTODO.....	79
4.1 INTRODUÇÃO.....	79
4.2 SELEÇÃO DO <i>CORPUS</i>	79
4.3 TRANSCRIÇÃO DOS DADOS.....	81
5 ESTUDO DE “TUDO PASSA” NO PALCO, NA SALA E NO ESTÚDIO.....	89
5.1 JUNTAS E SIMETRIA.....	89
5.2 EXTENSÃO DO COTOVELO E ELEVAÇÃO DO OMBRO.....	93
5.3 MOVIMENTO.....	100
5.4 OLHAR.....	105
5.5 TRONCO E PERNAS.....	107
5.6 NÍVEIS DE SONORIDADE.....	113
5.7 DISCUSSÃO.....	116
6 ANÁLISE QUALITATIVA DE OUTROS TEXTOS DA LITERATURA EM LIBRAS.....	119
6.1 “BOLINHA DE PING-PONG”.....	119
6.2 “O PAPAGAIO DO REI”.....	126

6.3	“VASO”	136
6.4	“SUPERMAN – O RETORNO”	142
6.5	DISCUSSÃO	152
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
	REFERÊNCIAS	157
	ANEXO A - QUEM SÃO OS AUTORES DAS PRODUÇÕES EM LIBRAS?	167

1 INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é descrever a Sonoridade Visual na sinalização artística em Língua Brasileira de Sinais, especificamente na performance de textos em contextos diferentes – como o estúdio, a sala e o palco do teatro – buscando compreender quais são os efeitos de sonoridade fonológicos e prosódicos presentes nesses textos.

A sonoridade nas línguas orais se refere à energia relativa ao esforço articulatório. Um som sonoro tem uma alta potência de esforço requerido para produzi-lo e, portanto, os sons podem ser classificados de acordo com o grau de sonoridade (CLARK; YALLOP, 1995, p. 61).

A Sonoridade Visual, tal como definiram Perlmutter (1992), Sandler (1993) e Brentari (1998) é uma propriedade dos sinais que os torna mais perceptíveis ou salientes visualmente. Para os dois primeiros autores, ela é discutida em termos de sílaba, na qual o movimento é o local de máxima sonoridade. Para Sandler (1993), o movimento interno repetitivo adiciona sonoridade. Brentari (1998) afirma que a Sonoridade Visual é tanto perceptual, como articulatória. Articulatoriamente, ela é mensurada de acordo com a junta utilizada para realizar um movimento. Assim, são atribuídos diferentes valores de sonoridade inerente para cada articulador. A sonoridade derivada diz respeito à saída fonética dos dados, ou seja, quais os articuladores realmente estão envolvidos na produção de um sinal (BRENTARI, 1998). Perceptualmente, a Sonoridade Visual faz com que um sinal seja percebido a grandes distâncias. No entanto, não há evidências com relação ao nível perceptual. Crasborn (2012, p. 6) afirma que as pesquisas fonéticas têm sido quase exclusivamente focadas na articulação dos sinais, com poucas exceções e a razão para isso pode ser porque a percepção visual é extremamente complexa (como as categorias visuais abstratas que o cérebro pode reconhecer) e também por não haver um campo especializado de percepção dos movimentos do corpo do qual os linguistas pudessem tomar, por empréstimo, a terminologia, como fazem com a área anatômica e fisiológica, no nível articulatório. Da mesma forma, esta pesquisa tem como seu maior interesse a produção, no nível articulatório.

Uma das questões de pesquisa que se coloca é se os elementos não manuais como o tronco, as pernas, a cabeça e o olhar podem adicionar sonoridade aos sinais. Essa ideia começa a ser desenvolvida em Brentari (1998, p. 224), quando afirma que os elementos não manuais podem revelar movimentos mais proximais. O ritmo, associado à prosódia dos sinais manuais, também pode ser relevante para essa

ideia, pois a velocidade, o tamanho dos sinais, as pausas, as repetições e os tipos de movimento podem vir a mostrar padrões de sonoridade.

As línguas de sinais também podem empregar diferentes planos cinematográficos, um recurso discutido em Bauman (2006) e Pimenta (2012), cujo princípio é sinalizar utilizando diferentes escalas, planos distantes ou aproximados, conforme se escolha como representar o referente. Esses conceitos também são discutidos sob outro ponto de vista em Smith e Cormier (2014), quando estudam o uso do espaço em pequena e larga escala. Um dos intuítos deste trabalho, então, é verificar a relação entre escalas e Sonoridade Visual.

Foram analisadas, nesta tese, sete produções que contam com público e espaços de diferentes dimensões:

1. Descrição de “Tudo Passa”, de Rimar Romano, em três diferentes ambientes:
 - a) No palco, para uma grande plateia do Festival de Folclore Sinalizado;
 - b) Na sala, com espaço restrito e público bastante próximo;
 - c) No estúdio, com espaço ainda mais limitado da tela.
2. Descrição das seguintes quatro peças literárias:
 - a) “Bolinha de Ping Pong”, de Rimar Romano, gravada em estúdio e disponibilizada em vídeo no Youtube;
 - b) “O Papagaio do Rei”, de Bruno Ramos, sinalizada no palco de um teatro, no Festival de Folclore Sinalizado;
 - c) “Vaso”, de Bruno Ramos, sinalizada em uma pequena sala de um curso de poesia;
 - d) “Superman – o retorno”, de Bruno Ramos, gravada em estúdio e disponibilizada em vídeo no Youtube.

A pesquisa tem como intuito estudar a Sonoridade Visual no contexto das produções artísticas sinalizadas e responder:

1. As unidades sinalizadas feitas para uma plateia pequena como em uma sala diferem-se, quanto ao nível de sonoridade, daqueles para um auditório? E no estúdio?
2. Os elementos não manuais como olhar, tronco e pernas e o uso do espaço podem influenciar ou complementar a sonoridade de uma unidade sinalizada?
3. Quais são os efeitos - de Sonoridade Visual - fonológicos e prosódicos presentes nos textos?

A partir dos dados gerados na análise das sete produções, são discutidas as questões de pesquisa, com o intuito de entender como o artista usa seu corpo e sinaliza nos diferentes ambientes, quais os níveis de sonoridade podem estar presentes nos diferentes textos em Libras

selecionados para a análise e, finalmente, como se caracteriza a Sonoridade Visual na sinalização artística.

As subseções a seguir trazem brevemente um histórico do conceito de Sonoridade Visual, que será discutido com mais aprofundamento no próximo capítulo, como a sonoridade pode ser encontrada na literatura e nas produções estéticas em línguas de sinais, um posicionamento quanto aos termos adotados na tese e a organização dos capítulos da mesma.

1.1 CONCEITO DE SONORIDADE VISUAL

O termo “sonoridade” começa a ser discutido em Perlmutter (1992), Sandler (1993) e Brentari (1993). Já a Sonoridade Visual é um conceito utilizado em Brentari (1998), que estabelece um modelo prosódico para a fonologia em língua de sinais e diferencia sonoridade inerente e sonoridade derivada. Cada junta – do ombro a articulação interfalangeal dos dedos – possui um valor de sonoridade que lhe é inerente, além da sonoridade adicional dos movimentos repetitivos internos à mão. Assim, quanto mais proximal, ou seja, mais próxima à linha média do corpo, mais sonora é a junta, isso porque será maior o grau de percurso do movimento e quanto mais distal, menos sonora. Prosodicamente, entretanto, uma junta diferente da padrão pode articular o movimento do sinal, determinando sua sonoridade derivada (BRENTARI, 1998, p. 219).

No modelo prosódico (BRENTARI, 1998), a Sonoridade Visual é tratada tanto do ponto de vista perceptual como articulatorio. Articulatoriamente, a sonoridade é mensurada no valor das juntas e, perceptualmente, a sonoridade faz com que o sinal seja mais perceptível em uma distância considerável entre os interlocutores, ainda que não sejam apresentadas evidências da percepção visual em Brentari (1998).

1.2 A SONORIDADE NA LITERATURA SURDA E NAS PRODUÇÕES ESTÉTICAS

Assim como na conversação espontânea entre surdos, é possível afirmar que as produções estéticas em língua de sinais contêm unidades sinalizadas manualmente com valores de sonoridade diferentes? Entre duas variantes de uma mesma unidade, é provável que aquela com movimento mais amplo seja selecionada para um contexto situacional que exija sinais maiores, como no palco e com plateia distante? Além disso, altera-se a sonoridade das unidades sinalizadas manualmente a

partir de seus parâmetros básicos ou juntas utilizadas? Esses processos seriam, então, fonológicos ou fonéticos.

Um processo que ocorre na fala cotidiana é a proximalização da junta utilizada, que tem base fonética, aumentando o movimento do sinal e sua sonoridade. Do ponto de vista prosódico, no entanto, o sinal manual teve um movimento alterado por meio da proximalização para dar mais ênfase ao mesmo ou se adequar à distância física que se está do interlocutor. A distalização, ao contrário, ocorre, por exemplo, quando um usuário conta com uma pequena tela de um celular para sinalizar e então o movimento é transferido para as juntas distais da mão ou ainda para reduzir o esforço articulatório (NAPOLI; SANDERS; WRIGHT, 2014).

Tanto na sinalização cotidiana como na artística, a prosódia parece estar presente tanto nos elementos manuais como não manuais. Além dos traços prosódicos associados a cada junta que, por serem propriedades dinâmicas dos sinais, podem ser alterados, como em processos fonéticos conhecidos como distalização e proximalização, uma pesquisa anterior já demonstrou que os sinais manuais são acentuados prosodicamente pela articulação dos mesmos com grande tensão muscular, aumento espacial e alongamento temporal (COULTER, 1990). Quanto à prosódia nos elementos não manuais, as articulações faciais foram associadas à entonação e as inclinações do tronco à proeminência, no nível da frase (SANDLER, 2012).

Como o foco desta pesquisa será analisar performances artísticas em diferentes contextos, além de considerar os elementos prosódicos mencionados, investigar-se-á o papel específico do olhar¹ na língua de sinais criativa – partindo de Kaneko e Mesch (2013) – e das pernas² e a provável influência de ambos na ideia de Sonoridade Visual. Uma questão a se discutir futuramente é se as pernas são uma ferramenta prosódica ou extralinguística e, nesse caso, seu uso pode não ser específico das performances em línguas de sinais, mas comum à performance em línguas orais. Além disso, no nível manual, será

¹ Seria relevante, em pesquisas futuras, diferenciar direção do olhar e descrição dos olhos do ponto de vista articulatório e suas possíveis influências para a Sonoridade Visual.

² As pesquisas atuais têm ignorado o papel prosódico das pernas mesmo na sinalização cotidiana, como a flexão e extensão dos joelhos ou pequenos passos feitos pelo sinalizante, isso porque o espaço de sinalização convencional vai do topo da cabeça aos quadris (ver na sessão sobre o uso do espaço, no Capítulo 3).

investigado como o tamanho e o grau do movimento podem variar nas produções ou em contextos diferentes.

Antes de avançar para as características da Sonoridade Visual no contexto da performance e da arte em sinais, faz-se necessário definir performance e discorrer sobre como a arte em sinais se materializa por meio de performances. Rose (1992) diz que não há uma definição única para a arte da performance, mas que os teóricos a reconhecem como

a representação estética de um texto, composto tanto por signos verbais como não verbais, em que performer é o autor, designer e criador da mensagem. Se houver mais de um performer, ou os performers trabalham como um coletivo ou o performer primário é o criador. Artistas da performance falam em suas próprias vozes e ficam em relação direta com suas audiências; eles não “atuam” no papel de um personagem ficcional como no drama tradicional (ROSE, 1992, p. 93, tradução nossa).

Essa relação direta com a audiência se dá por meio do corpo e, neste sentido, Bauman (1998) diz que o corpo/texto na performance em sinais produz continuamente uma sucessão de imagens visuais, como em uma tela de cinema. Para Rose (2006), a literatura em ASL – Língua Americana de Sinais (pode-se ampliar para literatura em sinais, de forma geral) cria um novo espaço para a literatura existir, já que a voz interior do poeta, na poesia, emerge não nas páginas de um texto, mas no seu corpo. As pessoas surdas têm uma relação física com o texto porque a língua de sinais se expressa por meio do seu rosto, cabeça, mãos, tronco. Um espectador sempre experiencia o poema por meio do corpo do poeta-performer. É uma literatura “que se move através do tempo e do espaço, incorporada na presença física do autor” (ROSE, 2006, p. 131, tradução nossa).

A arte em sinais se realiza por meio da performance. Como exemplos de arte em sinais estão: a contação de histórias, os sinais percussivos e a poesia, que tem existido longamente na comunidade surda (VALLI, 1993, p. 10). “Art-sign” é um termo cunhado por Klima e Bellugi (1976) para designar um uso intensificado da língua de sinais e haveria três níveis que a diferenciariam da sinalização corrente: Estrutura Poética Interna, Superestrutura e Estrutura Poética Externa. Na Estrutura Poética Interna, os elementos são parte da gramática da língua. Na Superestrutura, há uma estrutura sobreposta à forma dos sinais e pode ser de dois tipos: cinética e rítmica. A estrutura cinética se

caracteriza por um desenho espacial pela grandeza, abertura, não interseção do movimento ou cruzamento; já a estrutura rítmica é um padrão temporal-rítmico sobreposto aos sinais. Na Estrutura Poética Externa, que diz respeito aos aspectos de apresentação dos sinais, pode-se alternar os padrões das mãos, sobrepor sinais manipulando suas transições, dentre outros efeitos. Como será visto adiante, a Sonoridade Visual, a depender das escolhas do poeta, pode estar presente em cada uma dessas estruturas: no nível gramatical, no desenho espacial e padrão rítmico, na apresentação e alteração dos aspectos dos sinais.

Souza (2009) também diz que o sinal-arte se diferencia da sinalização cotidiana pelo movimento da mão, configuração, ponto de articulação e por apresentar um uso mais intensificado esteticamente do que uma conversa formal. Miles (em notas não publicadas de 1990 e citado por Sutton-Spence (2005)) define a arte em sinais pelo planejamento para alcançar efeito estético, mas muitos contadores preferem a espontaneidade:

Arte em sinais talvez possa ser definida como sinais que foram planejados para criar melhor efeito. No entanto, contadores de histórias, tomadores de fala, pregadores e assim por diante, muitas vezes produzem espontânea arte em sinais de diferentes maneiras. Contadores de histórias e pregadores podem, por exemplo, usar mais classificadores e troca de papéis; tomadores de fala podem efetivamente preferir colocação, ênfase e repetição. Certos indivíduos são conhecidos por fazer todo mundo rir com o seu jogo de sinais ou mudanças de função vivas. Esses exemplos sugerem que cada usuário fluente de BSL é um poeta em potencial (MILES, 1990 apud SUTTON-SPENCE, 2005, p. 16, tradução nossa).

A língua de sinais criativa, de forma geral, é, então, o uso da língua de sinais para fins artísticos e, nesta, *como se diz algo* é tão significativo como *o que se diz*, ou seja, a forma é tão importante quanto o conteúdo (KANEKO; MESCH, 2013).

As circunstâncias em que a arte em sinais é produzida ou apresentada influenciam e determinam a sua totalidade e recepção. Infere-se por circunstâncias seu tempo, espaço e a relação do sinalizante com a plateia. Reuniões informais, eventos sociais, eventos acadêmicos são alguns dos acontecimentos em que um poema, uma contação de histórias podem ser transmitidos a um público. Sinalizar para apenas um

interlocutor, uma pequena plateia (por exemplo, uma reunião entre amigos, uma sala), um grande auditório ou em um estúdio também são situações que influenciam diretamente na forma com que são projetados os sinais.

Machado (2013) afirma que o poeta surdo sabe quais os elementos são requeridos para apresentar um poema ao vivo ou em vídeo, uma vez que há uma relação diferente com o público:

Um poeta surdo sabe diferenciar que elementos são requeridos para uma performance em diferentes espaços, como por exemplo a diferenciação de uma apresentação em público, onde há uma ligação maior e direta com a plateia e de uma apresentação em vídeo. Percebe-se, portanto, que há uma consciência do ator surdo quanto às técnicas e adaptações necessárias para os espaços específicos de atuação (MACHADO, 2013, p. 43).

Os clubes surdos, associações de surdos, festas, conferências e outros eventos têm se prestado bem à manutenção, apresentação, transmissão das histórias e poemas em línguas de sinais. Bahan (2006) aborda as dinâmicas do contador, da narrativa e da audiência na transmissão e performance desses textos, que têm mensagem de sobrevivência da cultura surda como minoritária. Um dos requisitos do contador de histórias, segundo o autor, é saber selecionar uma história adequada à audiência e manter o controle do público. Este encoraja o contador a repetir suas performances e ajustar os detalhes para se adequar ao perfil de quem está assistindo.

Peters (2000) diz que algo inerente a essa forma de arte é o *performer* engajar a plateia no processo da contação de história, importando mais o evento do que o texto. Um exemplo são as ABC Stories, que exigem bastante habilidade e criatividade do *performer* – é mais significativo ter destreza com as configurações de mão do que contar uma história com um sentido profundo. O contato do olhar com a audiência é também parte da característica dessas histórias.

Para Sutton-Spence (2005, p. 134), é essencial envolver o público e ela menciona que uma boa performance deve ter “qualidades visuais dos sinais”, ou seja, a atenção para o tamanho dos sinais – são grandes, pequenos ou variam? A energia, intensidade, velocidade de sinalização também podem ser controladas na performance, criando um forte efeito na audiência.

O olhar também é outro aspecto que Sutton-Spence (2005) considera e que se destaca aqui, citando as notas não publicadas de um workshop de Dorothy Miles de 1991, nas quais afirma que é necessário que os poetas e *performers* envolvam o público com imagens, olhem para as formas que criam o tempo necessário para que a plateia lance o olhar naquela direção. Ao mesmo tempo, não devem focar tanto nas imagens a ponto de ignorarem o público. O olhar deve, segundo Miles, enfatizar uma imagem ou evento, indicar uma pausa de mudança de imagem e especialmente carregar uma emoção, questionar ou fazer uma afirmação direta (SUTTON-SPENCE, 2005, p. 136). Além disso, o olhar pode ser utilizado de forma criativa na literatura, com diversas funções. Na poesia em língua de sinais, vão desde representar os olhos de uma personagem (ver antropomorfismo em SUTTON-SPENCE; NAPOLI, 2010), guiar a plateia – ou se comunicar com um público imaginário em frente a uma câmera (KRENTZ, 2006) –, destacar, refletir ou complementar uma informação de um sinal manual, desenvolver a história sem acompanhamento de sinal manual, funcionar como metáfora orientacional (KANEKO; MESCH, 2013).

Ao estudar a Sonoridade Visual na sinalização artística em língua de sinais, lança-se um novo olhar para esse conceito, já que as produções estéticas ultrapassam as restrições de espaço e regras dos sinais e podem fazer um uso intensivo dos elementos não manuais, como o tronco, a cabeça, o olhar e, ainda, as pernas. As transferências de situação, pessoa, tamanho e forma, principalmente as incorporações, utilizam o espaço em grande escala e planos afastados. Os elementos não manuais, assim como o ritmo são recursos trabalhados com eficácia na sinalização artística. Portanto, além da realização fonético-fonológica do uso das juntas, a prosódia é tratada como aspecto relevante para a Sonoridade Visual nesta pesquisa. Examina-se aqui se o espaço físico e a distância da plateia podem influenciar e determinar a seleção das juntas manuais e também no uso dos elementos não manuais.

1.3 POSICIONAMENTO QUANTO À ADOÇÃO DE TERMOS UTILIZADOS NA TESE

Antes de avançar, é necessário discorrer sobre o uso de vários termos adotados nesta tese.

O primeiro a se discutir é o de Sonoridade Visual. De acordo com a hierarquia de sonoridade, na sílaba um segmento é mais ou menos sonoro que outro, havendo um crescente de sonoridade, o pico e o decrescente de sonoridade. O intuito aqui não é explorar a sonoridade relacionada ao pico de sílaba, como o fizeram Perlmutter (1992),

Brentari (1993) e Sandler (1993) com a Língua Americana de Sinais – esses autores são referenciados no sentido de se trazer um histórico do uso desse termo na teoria sobre línguas de sinais. Sonoridade Visual, nesta tese, está sendo utilizado no sentido de valores associados às juntas e à saliência visual do movimento e de outros elementos não manuais que podem ressaltar determinados sinais e possivelmente torná-los mais perceptíveis à audiência, apesar de o foco da pesquisa ser articulatória e não incluir testes de percepção. O conceito aqui se estende também ao olhar, quando este “amplia” o espaço e “salienta” partes do texto (KANEKO; MESCH, 2013). Também o uso aumentado que se faz do espaço de sinalização é abrangido no conceito de sonoridade, já que o espaço utilizado pelo artista não se restringe ao limite que vai do topo da cabeça aos quadris e, ainda, o espaço de performance pode ser mais amplo conceitualmente do que o espaço imediato em que o performer está atuando.

No que diz respeito à relação de “sonoridade”, com todo o construto teórico-fonológico das línguas orais e o “som”, ao trazer para o português o termo “*Visual Sonority*” utilizado em Brentari (1998), escolheu-se manter o termo “Sonoridade Visual” e não adotar um novo ao descrever a sonoridade presente na Língua Brasileira de Sinais. O argumento para essa decisão é que a maioria das pesquisas internacionais adota o termo “*Visual Sonority*” e além de manter o elo com as mesmas, reitera-se que as línguas de sinais compartilham princípios linguísticos universais com as línguas orais.

Ainda assim, reconhece-se que a adoção de novos termos próprios para as línguas de sinais ou a manutenção dos utilizados para as línguas orais é uma discussão internacional na área de estudos linguísticos das línguas de sinais, a partir do trabalho de Stokoe ([1960] 1978), que criou novos termos como “quirema” e “quirolgia” para não utilizar fonema e fonologia. Inclusive no Brasil vêm sendo criados novos conceitos para a Língua Brasileira de Sinais, como: “visema” e “configuração de dedos” na tese de Mariangela Estelita Barros (BARROS, 2008); “fanerolaliemas”, “simatosemas”, “quiriformemas”, “quiritoposemas”, “quiricinesemas” e “mascaremas” (CAPOVILLA; GARCIA, 2015); e “Sigmanulogia”, apresentado por Valdo Nóbrega na palestra “Processo de transformação terminológica da teoria linguística das LS: da fonologia para a sigmanulogia”, apresentada na Abralin em cena libras em 2016.

Outro ponto é o que se entende aqui por “sinalização artística”, que vai ao encontro do conceito de *art-sign*, cunhado por Klima e Bellugi (1976): o uso intensificado que se faz das línguas de sinais. Aqui se utiliza “textos literários” ou “textos artísticos”, pois a literatura em

sinais é uma forma de arte em sinais, apesar de nem todos os textos artísticos serem considerados literatura. Os textos artísticos são, portanto, uma categoria que abrange os textos literários. Além disso, o intuito, nesta tese, não é de classificar a que tipo de gênero literário pertence o texto analisado, ainda que haja carência de pesquisas sobre gêneros literários em sinais. Até o momento, não se tem clareza para afirmar que, sem sombra de dúvidas, um texto em sinais é um “poema”³ ou um “conto”, por exemplo. A tendência que parece haver é o hibridismo, mesclando características entre gêneros, algo parecido com “prosa poética” ou “poema em prosa”⁴. Peters (2000) discorre sobre esse tema, no caso de textos muito particulares das línguas de sinais, as *ABC Stories* (Histórias em ABC). Esses textos, para Peters, são narrativas ou poemas e ainda “*story-poem*” (história-poema ou poema-história) que são “semijogo, semipoema, seminarrativa” e “tais distinções genéricas são atualmente de pequena importância” (PETERS, 2000, p. 57, tradução nossa). De forma geral, na literatura ocidental há uma tentativa das vanguardas de subverter a ideia de gênero literário e a barreira entre os gêneros está sendo quebrada⁵. Portanto, para a autora desta tese não se referir aos textos dos autores marcando um gênero específico, optou-se por tratá-los como “texto” ou “unidade literária”.

Um termo que seria restritivo no contexto da sinalização artística é “sinal”, por conta da utilização de transferências de tamanho e forma, situação, pessoa para descrever imageticamente o referente (CUXAC; SALLANDRE, 2007). Assim, no lugar de utilizar o sinal convencional ÁRVORE, o artista pode escolher detalhar as partes da árvore: o tronco, a forma, o galho. Portanto, a escolha foi de nomear tanto essas unidades, como os sinais convencionais e gestos de “unidades sinalizadas”, partindo do termo “unidade”, cunhado por Cuxac e Sallandre (2007) ao se referirem tanto às estruturas altamente icônicas presentes nas transferências como aos sinais congelados.

1.4 COMO ESTÁ ORGANIZADA A TESE

O primeiro capítulo é a presente introdução, que define o objetivo e as perguntas de pesquisa, o conceito de Sonoridade Visual e sua relação com a literatura surda e as produções estéticas, além de

³ Para ver alguns trabalhos sobre poesia: Valli (1987; 1993), Blondel e Miller (2001), Bauman (2003; 2006) e Sutton-Spence (2005).

⁴ Sobre essas definições, ver o trabalho “Poema em prosa: Problemática (in)definição”, de Fernando Paixão (2013).

⁵ Para essa discussão, ver “Nas fronteiras do gênero” em Stalloni (2007).

descrever a organização da tese. Nos próximos dois capítulos, distinguiu-se a Sonoridade Visual com base fonológica e prosódica. No Capítulo 2 explana-se o conceito fonológico de sonoridade nas línguas orais, passando para a definição de Sonoridade Visual nas línguas de sinais e para sua relação com os processos de distalização e proximalização, além de abranger a discussão sobre a relação da simetria com a Sonoridade Visual. O Capítulo 3 foca no papel da prosódia na Sonoridade Visual dos sinais manuais e não manuais, na variação do tamanho e grau de extensão dos sinais, no ritmo, no uso das transferências, dos planos e da escala de sinais e, ainda, tece comentários sobre o uso do espaço de sinalização em diferentes contextos, incluindo pesquisas sobre registro e formalidade. O Capítulo 4 teve como intuito mostrar como o trabalho está organizado metodologicamente, reapresentando as perguntas de pesquisas, explicando as decisões metodológicas, a escolha de sete produções estéticas para a análise e as trilhas criadas no ELAN. No Capítulo 5 é feita a análise de “Tudo Passa”, de Rimar Romano, em três ambientes (palco, sala e estúdio), uma análise quantitativa e qualitativa a partir dos elementos observados a partir da criação das trilhas: juntas e simetria, extensão do cotovelo e elevação do ombro, olhar, tronco e pernas e, por fim, os níveis de sonoridade encontrados. No Capítulo 6 é feita a análise qualitativa de outros textos representativos da literatura em Libras de dois autores: “Bolinha de Ping-Pong” de Rimar Romano; “O Papagaio do Rei”, “Vaso” e “Superman – O Retorno” de Bruno Ramos, comentando os aspectos observados e os níveis de sonoridade presentes nesses textos. Por fim, são apresentadas as considerações finais e respondidas as questões de pesquisa.

2 FONOLOGIA

O intuito do presente capítulo é fazer um levantamento teórico sobre o conceito de Sonoridade Visual nas línguas de sinais, do ponto de vista fonético-fonológico, passando brevemente por seu correlato nas línguas orais. Outros aspectos que contribuem para que os sinais manuais tenham dimensões visuais diferenciadas tanto no nível perceptual como articulatório – como os elementos não manuais, o ritmo, o espaço e os planos – estão sendo tratados, nesta pesquisa, como parte da prosódia, portanto são abordados no terceiro capítulo.

Nas línguas orais, a sonoridade tem sido utilizada como tentativa de definir sílaba, uma vez que a pronúncia leva a interpretações diferentes quanto ao número de sílabas das palavras. Assim, a sonoridade inerente de um som é sua sonoridade com relação a outros sons com a mesma extensão, acento e altura.

Tente dizer somente as vogais [i, e, a, o, u]. Você provavelmente ouvirá que a vogal [a] tem maior sonoridade (devido, amplamente, a ser pronunciada com uma maior abertura da boca). Você pode verificar este fato ao pedir a um amigo que fique de pé a uma certa distância de você e diga estas vogais em ordem aleatória. Você verificará que é mais fácil ouvir a vogal baixa [a] do que as vogais altas [i, u] (LADEFAGED, 1982, p. 221, tradução nossa).

Esse autor ainda diz que em uma teoria da sílaba, os picos de sílaba coincidem com os picos de sonoridade. Em palavras como *visit*, *divided* e *condensation*, os picos de sílaba têm muito mais sonoridade que os sons ao seu redor (LADEFAGED, 1982, p. 232). No levantamento teórico sobre a definição de Sonoridade Visual, na próxima sessão, esta relação entre o pico de sonoridade e o pico da sílaba também foi demonstrada pela maioria dos autores nas línguas de sinais, como Perlmutter (1992), Sandler (1993) e Brentari (1993).

As próximas subseções tratam de como a Sonoridade Visual se insere nas pesquisas de fonologia das línguas de sinais, os processos fonéticos de distalização e proximalização, os tipos de movimento, o número de mãos e simetria para se verificar posteriormente se estes têm influência sobre a sonoridade.

2.1 FONOLOGIA E SONORIDADE VISUAL

A pesquisa inaugural sobre a fonologia das línguas de sinais (STOKOE, 1960) demonstra um desconforto em utilizar termos próprios da fonologia das línguas orais nas pesquisas em línguas de sinais. Então, para marcar as diferenças entre as línguas orais e de sinais, Stokoe (1960) chamou as unidades formacionais dos sinais de quiremas e propôs o termo quirologia. Segundo Quadros e Karnopp (2004, p. 48), outros pesquisadores – incluindo Stokoe em publicação posterior (1978) – utilizam os termos “fonema” e “fonologia” estendendo seu significado de modo a abarcar a realização linguística da modalidade visuo-espacial, com o argumento de que as línguas de sinais são línguas naturais e compartilham princípios linguísticos com as línguas orais.

Da mesma forma, o termo sonoridade, ao ser utilizado nas línguas de sinais, pode causar estranheza no contexto da cultura surda. No entanto, a manutenção do termo reforça o elo e o diálogo com as línguas orais:

Como fonólogos, temos uma forte história disciplinar que foi desenvolvida utilizando formas de línguas orais e minha posição é que, mesmo nesta fase inicial na história disciplinar da linguística de sinais, um diálogo permanente entre fonologistas das línguas orais e de sinais seria mais mutuamente benéfico do que linhas separadas, paralelas de investigação (BRENTARI, 1998, p. 3, tradução nossa).

Para que se pudesse discutir esse termo nesta pesquisa e em estudos posteriores, foi convencionado com alguns professores surdos da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) um sinal em Libras para Sonoridade Visual (BRENTARI, 1998), conforme se observa na Figura 1.

Figura 1 - Sinal convencionado para o termo Sonoridade Visual⁶



Fonte: Desenvolvido pela autora (2016).

Historicamente, parece que a sonoridade nas línguas de sinais começou a ser discutida em Perlmutter (1992), que fala da estranheza que esse termo pode causar nessas línguas:

Pode parecer estranho falar de “sonoridade” em uma língua de sinais, especialmente se acreditar que a sonoridade tem uma uniforme correlação fonética ou acústica em línguas orais. Neste caso, seria difícil imaginar como esta noção desempenha um papel em língua de sinais. [...] Existe uma noção mais abstrata de sonoridade, com uma relação menos direta com a fonética, que pode agrupar tanto a sonoridade nas línguas orais quanto a propriedade análoga em línguas de sinais? A relevante noção pode ser algo como “perceptibilidade”: nas línguas de sinais os movimentos são mais perceptíveis do que segmentos em que as mãos permanecem em uma única posição, enquanto nas línguas orais os segmentos mais sonoros são mais claros do que os menos sonoros (PERLMUTTER, 1992, p. 419, tradução nossa).

Perlmutter (1992) discute a sonoridade abstraindo sua relação com o som, com a implementação do termo “perceptibilidade” (*perspicuity*). Para o autor, os movimentos são mais perceptíveis do que outros segmentos, tais como a posição (P). Em ASL, M (movimento) e P (posição) são os dois tipos de segmentos básicos e hierarquicamente o pico de sonoridade na estrutura silábica seria M. Em sinais que

⁶ O vídeo para o sinal convencionado pode ser visualizado no *link*: <<https://youtu.be/zzw5QoZ3oC8>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

consistem somente de P, sem trajeto do movimento, o núcleo seria então P. Assim, M é mais sonoro que P, o que seria análogo, nas línguas orais, a dizer que uma vogal (V) é mais sonora que uma consoante (C). Perlmutter (1992) relaciona, ainda, o movimento secundário à sonoridade, já que ele está sempre associado ao núcleo da sílaba.

Já Sandler (1993) enfatiza que as sílabas em ASL têm uma forma canônica LML (locação, movimento, locação) – L para Sandler é equivalente ao P (posição) de Perlmutter (1992). Ou seja, a maioria dos sinais em ASL tem a forma LML e processos sincrônicos e diacrônicos tendem a criar sinais desse tipo (SANDLER, 1993, p. 250). LML tem seu mais sonoro elemento ao centro e é análogo ao padrão CVC (consoante, vogal, consoante) nas línguas orais. Sandler observa que o movimento é mais saliente perceptualmente e que a saliência visual joga um papel nas línguas de sinais que é semelhante à sonoridade nas línguas orais.

Ela propõe, então, uma hierarquia de sonoridade, demonstrando que nos extremos da escala se encontram L (locação), com valor de sonoridade 1 e movimentos com trajetória + [trilled = movimento interno repetitivo]⁷ com valor 8:

1: L com contato < 2: L plano < 3: L com TIM <
 4: M com contato < 5: M sem trajetória com IM <
 6: M com trajetória < 7: M com trajetória e IM <
 8: M com trajetória e TIM (SANDLER, 1993, p. 255, tradução nossa)⁸

O movimento interno repetitivo caracteriza todos os sinais com movimento rapidamente repetido interno à configuração de mão (SANDLER, 1993, p. 252). A autora explica que uma locação (L) em contato com o corpo seria análoga a uma obstruinte (escala 1). Na escala mais sonora (escala 8) está o movimento de trajetória associado ao movimento interno repetitivo. O movimento interno repetitivo adiciona e maximiza o ciclo de sonoridade e as locações com contato são as menores na escala. O movimento interno repetitivo

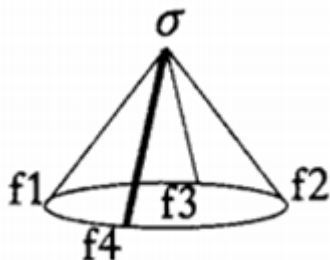
⁷ Movimento interno repetitivo, ou “*trilled path Ms*”, é nomeado por outros autores de movimento secundário.

⁸ IM: sinal com movimento interno; TIM: sinal com movimento interno *trilled*. [Trill] caracteriza todos os sinais com movimento interno à mão rapidamente repetidos. Podem ser de dois tipos: TIM-1, oscilação entre duas discretas posições dos dedos ou orientações da palma, e TIM-2, dedos se movimentando. O termo “plano” se refere a um sinal com movimento interno mas sem *trilled*.

se associa ao segmento mais sonoro no sinal, onde há mais de um segmento, criando distâncias máximas de sonoridade dentro da sílaba. Onde há somente um segmento (não sonoro), ele [o movimento interno repetitivo] se associa a ele, fazendo com que o segmento seja suficiente sonoro para constituir um núcleo na sílaba (SANDLER, 1993, p. 266, tradução nossa).

Brentari (1993), por sua vez, sugeriu a seguinte hierarquia de sonoridade em ASL: “movimento de trajetória > mudança na configuração de mão > mudança na orientação > movimento secundário” (BRENTARI, 1993, p. 299, tradução nossa). Para a autora, ao propor uma relativa sonoridade em ASL, o ordenamento temporal dos segmentos de movimento e não movimento não é suficiente e limita a explicação do fenômeno. Isso porque a Sonoridade Visual é um fenômeno suprasegmental e somente quando atentamos para a estrutura simultânea da sílaba é que podemos explicar a distribuição dos aspectos dinâmicos da estrutura dos sinais (BRENTARI, 1993, p. 285). Brentari usa o termo “sílabas simultâneas” (f = feature/traço) como abreviação para a unidade prosódica das línguas de sinais que são camadas autosegmentais – estruturas ramificadas – ocorrendo simultaneamente, conforme se observa na Figura 2.

Figura 2 - Representação da sílaba simultânea

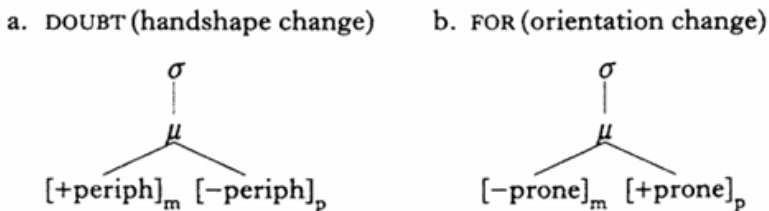


Fonte: Brentari (1993, p. 284).

As mudanças na orientação e na configuração de mão não são expressas em somente um segmento, são necessários no mínimo dois segmentos, pois cada uma ocupa uma unidade na representação segmental. A Figura 3 ilustra mudanças na configuração de mão ou orientação da palma. Cada posição da mão ocupa uma unidade

segmental e somente quando tomadas em conjunto é que podem ser avaliadas por sua sonoridade visual (BRENTARI, 1993, p. 289).

Figura 3 - Representação segmental para mudança na configuração de mão e mudança na orientação



Fonte: Brentari (1993, p. 289)⁹.

Os aspectos dinâmicos dos sinais – trajeto, mudança na configuração de mão, mudança na orientação e movimento secundário – são capazes de assumir o pico da sílaba (BRENTARI, 1993, p. 291). O local de máxima sonoridade no pico da sílaba são os locais de ancoragem¹⁰, locais onde o movimento secundário se anexa. Os movimentos de trajetória e as mudanças na configuração de mão podem também funcionar como picos de sonoridade.

Mais tarde, Brentari (1998) propõe um modelo prosódico para a fonologia das línguas de sinais, que faz uma distinção entre traços inerentes e traços prosódicos. Os traços inerentes, segundo a autora, são propriedades dos sinais no núcleo lexical que, uma vez especificadas pelo lexema, não mudam durante a produção deste, por exemplo, a seleção dos dedos, a locação principal no corpo. Já os traços prosódicos são propriedades dos sinais no núcleo lexical que podem mudar ou são realizados como propriedades dinâmicas do sinal, como a abertura, a configuração (BRENTARI, 1998, p. 22).

No modelo prosódico, a Sonoridade Visual é tanto perceptual como articulatória. Perceptualmente, é a propriedade de um sinal que faz com que ele seja percebido a grandes distâncias. Articulatoriamente, a Sonoridade Visual é mensurada com base nas juntas utilizadas para

⁹ O traço [periph] diz respeito à abertura ou fechamento da configuração de mão com relação aos dedos especificados. Em [+peripheral], as configurações de mão estão completamente abertas e em [-peripheral] estão parcialmente abertas ou fechadas. Já [+prone] especifica que a palma está para baixo e [-prone] que ela está para cima (BRENTARI, 1993).

¹⁰ Tradução para *docking sites*.

articular um movimento (BRENTARI, 1998, p. 75). Esta é a definição de sonoridade em línguas orais e línguas de sinais, para a autora:

- a. Língua falada: O grau de sonoridade é relacionado com a abertura relativa da cavidade oral do trato vocal; quanto mais aberto o trato vocal, maior o grau de sonoridade.
 - i. Correlato articulatorio: grau de abertura do trato vocal durante a fonação.
 - ii. Consequência perceptual: maior audibilidade.
- b. Língua de sinais: O grau de sonoridade é relacionado com a proximidade ao corpo da junta que articula o gesto do sinal; quanto mais proximal a junta que articula o movimento for em relação à linha média do corpo, maior é o grau de sonoridade.
 - i. Correlato articulatorio: proximidade da linha média do corpo da junta envolvida na produção de um movimento.
 - ii. Consequência perceptual: maior visibilidade (BRENTARI, 1998, p. 217, tradução nossa).

Ou seja, foneticamente, nas línguas orais, o grau de abertura da cavidade oral, que determina a quantidade de ressonância e amplitude de som, “faz com que um som seja mais perceptível em grandes distâncias” (BRENTARI, 1998, p. 216, tradução nossa). Assim, o [a] é mais sonoro que o [i]. Em sinais, um correspondente fonético-articulatorio seria a relativa proximidade da junta que articula o sinal à linha média do corpo, tendo como consequência uma maior visibilidade.

Quanto mais próxima a articulação, maior o grau de percurso possível no movimento; tais movimentos são conseqüentemente mais visíveis a distâncias maiores. Um movimento simples articulado pelo cotovelo é, portanto, mais sonoro que um articulado pelo punho. Apesar de terem bases fonéticas completamente diferentes, tanto a sonoridade auditiva como a visual são aquelas propriedades de um signo linguístico que aumentam a saliência perceptual (BRENTARI, 1998, p. 217, tradução nossa).

Brentari (1998) também apresenta uma tabela de hierarquia de sonoridade em sinais, comparativa com uma tabela de sonoridade para a fala, de Kenstowicz (1994) (Tabela 1 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**). Na tabela de sinais (para sinais com movimento único) são relacionados diferentes traços (locação, trajeto, orientação, abertura) a um articulador (ombro, cotovelo, punho, metacarpo/interfalangeal) e atribuídos respectivamente os valores de 6 a 2. O valor de sonoridade 1 seria para o movimento interno repetitivo, que não é um movimento simples e por isso não está listado, mas pode ocorrer em qualquer classe de nó no ramo prosódico.

Tabela 1 – Hierarquia de sonoridade para sinais e para fala

Para sinais com movimento único			Para fala (KENSTOWICZ, 1994)	
Traços	Juntas	Valor de sonoridade	Traços	Valor de sonoridade
Locação	Ombro	6	Vogais	5
Trajeto	Cotovelo	5	Glides	4
Orientação	Pulso	4	Líquidas	3
Abertura	Metacarpo	3	Nasais	2
	Interfalangeal	2	Obstruintes	1

Fonte: Brentari (1998, p. 218, tradução nossa).

Essa associação de um traço a um articulador está assim posta, pois há, segundo a autora, uma regra de redundância baseada nos tipos de sinais que fazem uso desses traços e no maior tipo de movimentos possíveis para tais traços. Assim, o articulador padrão associado com um específico traço prosódico determina sua **sonoridade inerente**. Um valor de sonoridade inerente é atribuído com base nos traços distintivos em sua estrutura de entrada (*input*). Porém, por diversas razões, a forma de entrada pode ser alterada e, prosodicamente, um articulador diferente pode vir a executar o movimento (forma de saída). Essa sonoridade fonética da forma de saída é chamada de **sonoridade derivada**. Em resumo:

sonoridade inerente é o valor de sonoridade baseado nos traços de entrada e articuladores padrão associados a ele [e] [...] sonoridade derivada é o valor de sonoridade baseado no articulador usado na forma de saída ao articular um sinal (BRENTARI, 1998, p. 219, tradução nossa).

O estudo recente de Williams e Newman (2016) trata do impacto da sonoridade visual e da marcação de mão na aprendizagem da ASL como segunda língua. Para os autores, a sonoridade visual é a saliência perceptual de um traço fonético. Essa perceptibilidade pode ser em função de uma combinação de vários recursos: “uma combinação de uma forma saliente de mãos e um movimento saliente (ou seja, sonoridade) pode fornecer maior perceptibilidade” (WILLIAMS; NEWMAN, 2016, p. 172, tradução nossa). Além disso, os autores afirmam que há um debate sobre como quantificar a sonoridade, a depender se é tratada em sua natureza fonética ou fonológica. Ela pode ser derivada da proximidade da junta articulatória (BRENTARI, 1998), do tipo de movimento durante a produção de um sinal (SANDLER, 1993), por outra variação perceptual como o tamanho do movimento (CRASBORN, 2001 apud WILLIAMS; NEWMAN, 2016, p. 172) ou, ainda, baseada em padrões fonotáticos de eliminação do movimento (CORINA, 1996 apud WILLIAMS; NEWMAN, 2016, p. 172).

Com base nesses e outros estudos, Williams e Newman (2016) construíram uma hierarquia de sonoridade, partindo de que a sonoridade é determinada por uma combinação da junta articulatória e do tipo de movimento. Assim:

Junta: ombro [5] > cotovelo > pulso > base¹¹ > não base [1].

Movimento: movimento de trajetória com movimentos internos vibratórios (trilled) [5] > movimentos de trajetória com movimentos internos > movimentos internos locais > movimentos de contato > vibratórios fixos¹² [1] (WILLIAMS; NEWMAN, 2016, p. 173, tradução nossa).

¹¹ Base: metacarpo. Não base: interfalangeal.

¹² Movimento vibratório sem trajetória.

Dessa maneira, para analisar os sinais de seu estudo, consideraram que um sinal articulado com o ombro e movimentos de trajetória vibratórios seria o mais sonoro e um sinal produzido com juntas base e não base e movimentos vibratórios locais (sem trajetória) seriam o menos sonoro.

Por meio de dois experimentos, os autores puderam constatar que os sinais que têm movimento com alta sonoridade são mais facilmente processados tanto na produção quanto na percepção e que a marcação de mão tem um papel diferente na produção e na percepção. Sinais com configurações de mão marcadas e movimento de alta sonoridade aumentam a perceptibilidade. No entanto, para aprendizagem, os sinais com configuração não marcada e alta sonoridade de movimento são mais facilmente aprendidos do que aqueles com configuração marcada. Outra conclusão a que os autores chegaram é que a presença visual das formas marcadas é benéfica durante a aprendizagem, mas a marcação das mãos é prejudicial durante a produção. Ou seja, a sonoridade visual parece ser crucial no processo de aquisição de linguagem.

Essa discussão sobre sonoridade derivada será retomada adiante, no capítulo sobre prosódia, já que o objetivo desta sessão era fazer um levantamento teórico geral sobre o conceito de Sonoridade Visual.

2.2 DISTALIZAÇÃO E PROXIMALIZAÇÃO

Os processos fonéticos conhecidos como distalização (redução fonética) e proximalização (aprimoramento fonético), são casos em que a especificação da junta de entrada é alterada, já que na distalização o movimento é transferido para um articulador mais distante (como, por exemplo, para a junta dos dedos) e na proximalização para um mais próximo (cotovelo, por exemplo). Essas operações ocorrem por diversas razões: “Os movimentos migram por causa de fatores fisiológicos, considerações sociais ou interações entre sinalizantes e observadores.” (BRENTARI, 1998, p. 134, tradução nossa). O Modelo Prosódico vê essas migrações dos movimentos como “operações naturais, devido à produção ou considerações perceptuais” (BRENTARI, 1998, p. 135, tradução nossa).

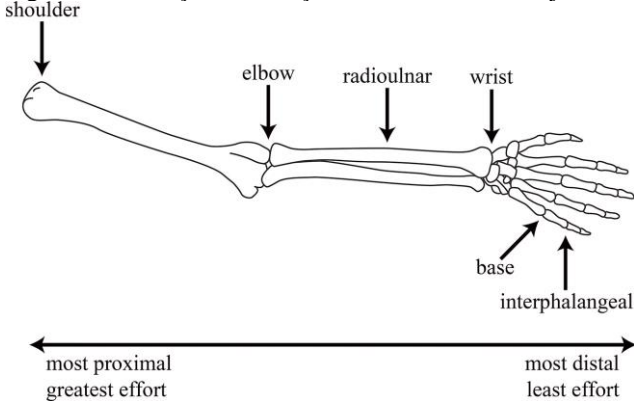
O contexto de produção e recepção também pode levar a sinalizar de forma mais distalizada ou proximalizada. Napoli, Sanders e Wright (2014) afirmam que sussurar em língua de sinais para que outros não possam ver ou sinalizar em espaço limitado, como em *chat* com vídeo ou um pequeno dispositivo como um *iPhone* é muitas vezes a razão para que um sinal seja diminuído ou distalizado, assim como gritar para sinalizar maior é muitas vezes devido ao contexto situacional:

[...] a facilidade de articulação pode também desempenhar um papel na forma como o encolhimento de um sinal está especificamente implementado (CRASBORN, 2001), mas **a razão fundamental para encolher um sinal em sussurros ou em um espaço restrito de sinalização não é para reduzir o esforço de articular o sinal, mas para satisfazer as restrições situacionais sobre público-alvo ou o tamanho do espaço de sinalização** (grifo meu). Considera-se o cenário inverso, quando um sinalizante está irritado ou animado, ou é separado do destinatário de uma distância considerável. Nesse caso, o sinalizante, muitas vezes, grita para sinalizar maior, o que quase sempre envolve a articulação do ombro, por isso muitas vezes exige proximalização (BRENTARI, 1998; CRASBORN, 2001). Mas a razão para gritar claramente não se baseia no esforço de articulação; há demandas situacionais externas sobre a forma como o sinal precisa ser produzido (NAPOLI; SANDERS; WRIGHT, 2014, p. 18, tradução nossa).

Napoli, Sanders e Wright (2014) realizaram um estudo sobre *articulatory ease*, tendo concluído que, para reduzir o esforço ao articular os sinais, os usuários da ASL tendem a distalizar o uso das juntas, já que as juntas mais distais têm massa menor e exigem menos esforço articulatorio. Assim como as línguas orais, que têm uma pressão funcional em direção a facilitar a articulação – principalmente na conversação cotidiana de adultos –, as línguas de sinais também têm essa propriedade.

Os autores apresentam uma figura (ver Figura 4) especificando seis juntas e o grau de dificuldade articulatória: ombro, cotovelo, rádio-ulnar, punho, base (metacarpo) e interfalangeal.

Figura 4 – Gradação de esforço envolvido no uso das juntas



Fonte: Napoli, Sanders e Wright (2014, p. 8).

Quanto mais próxima da linha média do corpo, ou seja, mais proximal, maior é o esforço expendido ao mover a junta e quanto mais distal, isto é, mais longe do corpo, menor é o esforço. O movimento da junta do ombro exige uma grande quantidade de esforço em comparação com outras juntas (NAPOLI; SANDERS; WRIGHT, 2014, p. 9), porém ela pode se mover com maior acuracidade e inclusive mais versatilidade, pois envolve movimentos de flexão, extensão, abdução, adução, abdução e adução transversa, rotação interna e externa etc. O requerimento mínimo de inteligibilidade ao se realizar um sinal é o movimento interfalangeal – o mais distal – e que carrega a identificação do sinal. Porém, quanto menor for um objeto em movimento, mais acuidade visual irá exigir do destinatário.

Assim, a acuidade visual do destinatário favorece o movimento de juntas mais proximais, **resultando em alta saliência perceptual** (grifo meu) [...] contra a condução para a facilitação da articulação [...] (NAPOLI; SANDERS; WRIGHT, 2014, p. 10, tradução nossa).

Há evidências de que na conversação o ritmo aumenta e uma grande aceleração exige mais esforço, portanto os sinalizantes valem-se de estratégias para reduzir o esforço expendido ao realizar os sinais. (NAPOLI; SANDERS; WRIGHT, 2014, p. 8). Desta forma, “[...] a distalização reduz o tamanho do sinal e o faz ser mais eficiente articulatoriamente” (NAPOLI; SANDERS; WRIGHT, 2014, p. 13,

tradução nossa). Como exemplos de redução de esforço, os autores citam a omissão da mão não dominante na realização do sinal, o uso de apenas uma mão em um sinal informal com relação ao sinal em sua forma de citação, redução do movimento, mudança na locação e diminuição de repetição de movimentos.

O contrário de reduzir o esforço ao articular um sinal, que leva à distalização, seria aumentar o esforço e proximalizar. Brentari (2012) diz que os movimentos das articulações mais proximais são mais visíveis do que aqueles articulados pelas distais e são uma manifestação de Sonoridade Visual. “Por exemplo, os movimentos executados pelo cotovelo são normalmente mais facilmente vistos de mais longe do que aqueles articulados por abertura e fechamento da mão” (BRENTARI, 2012, p. 28, tradução nossa). Coulter (1990) afirma que os sinais acentuados são articulados mais forçosamente, com grande esforço muscular, para dar mais ênfase. Isso será visto mais detalhadamente no capítulo sobre prosódia.

Brentari (1998, p. 69) propõe que traços como [aberto] e [fechado] são geralmente realizados por juntas mais distais da mão e são aprimorados com juntas do punho, cotovelo ou ombro, que são mais proximais. Cita como exemplo o sinal PERPLEXED (ver Figura 5), que contém somente uma configuração de mão executada pela junta mais distal, com valor de sonoridade 2. Logo, o sinal é mostrado com possíveis formas de aumentar sua sonoridade – articulado com o punho (4), articulado com o cotovelo (5) e adicionando movimento da cabeça. A maior sonoridade derivada é para a forma que adiciona o aprimoramento fonético não manual.

Figura 5 – Formas de realização do sinal PERPLEXED

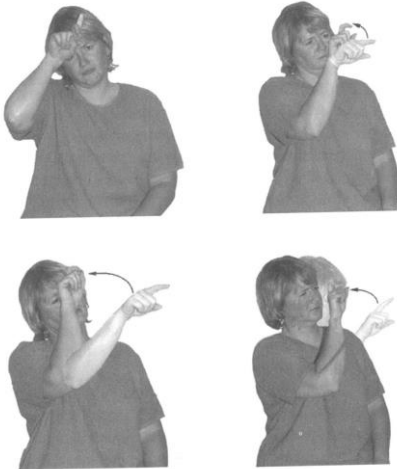


Figure 6.5

Four surface realizations of the sign PERPLEXED: the citation form with an aperture change alone (top left); a form with wrist movement enhancement (top right); a form with elbow movement enhancement (bottom left); and a form with enhancement due to body movement (bottom right)

Fonte: Brentari (1998, p. 223).

Partindo desse arcabouço teórico, uma pergunta da presente pesquisa é: Como os elementos não manuais como a cabeça e o tronco (e posteriormente outros que podem surgir) complementam a sonoridade de uma unidade sinalizada na sinalização artística?

2.3 MOVIMENTO


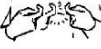












Conforme afirmou Brentari (1998), quanto maior o grau de excursão do movimento, mais ele pode ser visto a grandes distâncias. O grau de excursão do movimento depende, em primeira medida, da junta que o articula. Segundo a mesma autora, o movimento é qualquer mudança na posição articulatória dos dedos, pulso, ombro ou cotovelo. O movimento de trajetória é realizado pelo cotovelo ou ombro e expressa os valores subjacentes de [configuração] ou [direção] e o movimento local pelas juntas da mão e pulso. Friedman (1977 apud BRENTARI, 1996, p. 44) usou os termos “micromovimento”, (correspondendo a “movimento local”) e “macromovimento” (correspondendo ao “movimento de trajetória”).

Na presente tese, será adotada a nomenclatura de movimento de trajetória e movimento local (incluindo os *trilled* – movimentos

vibratórios¹³), além dos movimentos de transição, que serão explicados mais adiante e, ainda, suspensão e oscilação, que serão detalhados no capítulo de método. Categorizando os tipos de movimento (ver Figura 6) pode-se verificar se as amplitudes ou grau de excursão associados aos diferentes tipos influenciam a ideia de sonoridade.

Figura 6 – Movimentos simples e movimentos vibratórios

Table 1
(P = path; POA = Place of Articulation; HS = handshape; O = Orientation; TM = trilled movements;
t.w. = tongue wag)

	single movements		trilled movements		type of movement
	sign	Illus.	sign	Illust (TM)	
joint					
elbow	YEAR		COFFEE		P:'circling'
elbow or shoulder	***	∅	ELECTRICITY		POA:'tremor'
thumb	MELT		SOIL		HS:'rubbing'
mid & end finger joints	PERPLEXED		WHO		HS:'hooking'
knuckle	WAKE-UP		WHAT-TO-DO		HS:'flattening'
	***		TYPE		HS:'wiggling'
mid & end finger joints & knuckle	UNDERSTAND		ELEVEN		HS:'releasing'
	TAKE		MILK		HS:'closing'
wrist	WELL		COOL		O:'nodding'
	OPEN		FISH		O:'twisting'
	DAY		WHERE		O:'pivoting'

Fonte: Brentari (1996, p. 46).

Essa tabela criada por Brentari (1996, p. 46) compara sinais com movimento simples e movimentos vibratórios produzidos com o mesmo tipo de movimento e mesma junta envolvida na articulação do sinal:

¹³ São elementos dinâmicos, pequenos e rapidamente repetidos durante a produção dos sinais (SANDLER, 1993; BRENTARI, 1996; 1998). Segundo Sandler (1993), esses movimentos adicionam sonoridade ao sinal.

circling (circular), *tremor* (tremor), *rubbing* (friccionar), *hooking* (enganchar), *flattening* (prensar), *wiggling* (balançar), *releasing* (soltar), *closing* (fechar), *nodding* (acenar), *twisting* (torcer), *pivoting* (girar) e *tongue wag* (sacudir a língua).

Como Xavier (2006), em sua dissertação sobre a descrição fonético-fonológica da Libras, ignora-se aqui o movimento que leva à posição inicial por considerá-lo transicional, ou seja, ele não possui *status* de segmento integrante do sinal. Para Liddell (1984 apud XAVIER, 2006, p. 118), os movimentos transicionais são

movimentos produzidos durante a sinalização que têm como única função posicionar a(s) mão(s) no ponto em que um determinado sinal deve ser iniciado ou totalmente realizado.

A análise dos movimentos na performance artística se torna ainda mais complexa, já que, como anteriormente afirmado no Capítulo 1, não são somente utilizados sinais convencionais, mas também descrições imagéticas dos referentes, além de gestos e emblemas. Então, analisar o que se considera um movimento segmental ou um movimento transicional pode não ser uma tarefa simples.

Da mesma forma, o movimento interno da mão na formação da configuração inicial da unidade sinalizada e a mudança de configuração de mão entre unidades também são considerados transicionais e não movimentos locais na análise dos textos artísticos selecionados para este trabalho.

2.4 NÚMERO DE MÃOS, SIMETRIA E SONORIDADE VISUAL

O objetivo desta sessão é trazer aparato teórico sobre o número de mãos e a simetria, com o intuito de verificar, posteriormente, se a duplicação e a simetria podem ter efeito sobre a sonoridade das unidades sinalizadas.

2.4.1 Duplicação

Outro fator que quer se investigar nesta tese é o efeito do número de mãos para a Sonoridade Visual. Segundo Xavier (2014), a duplicação na Libras com mudança de significado pode expressar pluralidade, aspecto e intensidade e a duplicação sem mudança de significado pode ocorrer por variação livre ou motivada pelo contexto fonético-

fonológico – como nos casos em que a duplicação é influenciada pelo número de mãos com que os sinais adjacentes são produzidos.

Alguns dados da tese de Xavier (2014) mostram a duplicação expressando intensidade. Além da duplicação, para expressar intensidade, pode haver também mudança na configuração de mão, localização, aumento no tamanho do movimento, expressão corporal e facial, como nas figuras 7 e 8, em PACIÊNCIA e EXPERIÊNCIA (à esquerda, a forma de citação; à direita, a forma intensificada).

Figura 7 – PACIÊNCIA na forma de citação e intensificada



Fonte: Xavier (2014, p. 58).

Figura 8 – EXPERIÊNCIA na forma de citação e intensificada



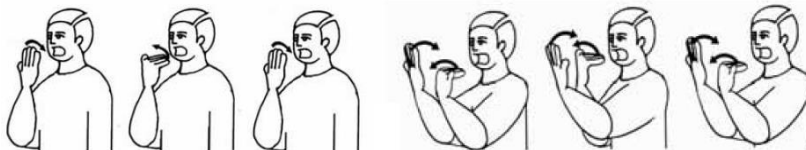
Fonte: Xavier (2014, p. 58).

Esses achados são particularmente relevantes para a presente pesquisa, pois tratam da intensificação a partir das mudanças nos parâmetros manuais, não manuais e ainda da duplicação. Como já foi mencionado anteriormente, um sinal pode ter seus traços prosódicos alterados por uma série de fatores. No caso da proximalização das juntas, poderia ser para dar mais ênfase ao que se diz, pelo ânimo do sinalizante e até mesmo por uma distância considerável que o sinalizante emissor possa estar do receptor. As pesquisas anteriores

demonstram que quanto mais proximalizado o movimento, mais perceptível visualmente ele será, ou seja, a proximalização tem relação direta com a Sonoridade Visual. Os dados citados em Xavier (2014) mostram o aumento do movimento, a mudança na locação, os elementos não manuais e a duplicação como fatores de intensificação de uma unidade sinalizada. Da mesma forma, essa pesquisa investigará se esses e outros aspectos contribuem para a Sonoridade Visual.

O autor comenta que em PACIÊNCIA, a forma intensificada sofreu mudança na configuração de mão, expressão facial e movimento e em EXPERIÊNCIA, mudança na localização. Para fins desta pesquisa, o que é comum entre os dois sinais intensificados é a ampliação do seu movimento (como mostram as setas) e provável uso de uma junta mais proximal, além do acréscimo dos elementos não manuais. O mesmo pode ser visto no exemplo de Capovilla e Raphael (2001 apud XAVIER, 2014, p. 55) para comentar a intensificação. O sinal DEVORAR, que é a intensificação de COMER, mostra um movimento maior, com o cotovelo mais afastado do sinalizante, como sugerem as setas da Figura 9:

Figura 9 – COMER e DEVORAR – intensificação



Fonte: Capovilla e Raphael (2001 apud XAVIER, 2014, p. 55).

Além do aumento no movimento, a extensão no dedo mínimo foi realizada na forma intensificada do sinal SACRIFÍCIO (ver Figura 10):

Figura 10 – SACRIFÍCIO na forma de citação e intensificada



Fonte: Xavier (2014, p. 65).

Essa ampliação do movimento e acréscimo dos elementos não manuais nos exemplos em Libras é semelhante ao exemplo da ASL apresentado por Brentari (1998) (sinal PERPLEXED, ver Figura 5).

No entanto, a duplicação pode estar relacionada à formalidade ou informalidade de uma produção e não à perceptibilidade. No sinal OBRIGADO em Libras, por exemplo, a duplicação pode ocorrer por formalidade do contexto.

O que se quer dizer aqui é que no contexto da sinalização artística, a expressão de intensidade pode se relacionar à Sonoridade Visual, quando além de duplicar o número de mãos, amplia-se o movimento e adicionam-se elementos não manuais. Essa hipótese será verificada adiante, na análise dos textos a partir de subcategorias e separação das unidades sinalizadas produzidas com uma ou duas mãos.

2.4.2 Simetria

A dissertação de Machado (2013, p. 69) traz o conceito de simetria:

Sobre a simetria em língua de sinais é possível aprofundar as discussões trazendo o conceito de *re-flexão* (Weyl, 1952) que está associado à forma “espelhada”, que as mãos podem ser empregadas na sinalização. Entende-se esse espelhamento como uma criação de simetria bilateral onde os sinais e seus movimentos são construídos de forma proporcional, tanto verticalmente quanto horizontalmente.

Para Sutton-Spence e Kaneko (2013), a simetria na poesia tem sido reconhecida como um elemento proeminente. Ao comparar a simetria na poesia e sinalização cotidiana, as autoras verificaram que os poetas adotaram um maior percentual de tempo utilizando sinais simétricos em suas poesias do que em sua sinalização não poética. As diferentes simetrias também variaram, nesse estudo, a depender do estilo do poeta, bem como a proporção de simetria entre os poetas, demonstrando que nem toda poesia sinalizada privilegia a simetria.

No presente trabalho, o intuito de trazer o conceito de simetria é verificar se o uso de duas mãos simétricas bilateralmente – ou seja, espelhadas – influenciam a sonoridade, mais do que sinais produzidos com uma mão ou duas mãos assimétricas.

3 PROSÓDIA E PERFORMANCE

A prosódia, de forma geral, expressa nossas intenções comunicativas. Nas línguas orais, o termo prosódia é usado para descrever as modulações de voz e suas funções linguísticas são pautadas pela entoação e acentuação, que pode ser lexical e frasal (NUNES, 2015).

Analogamente, chegou-se à ideia de que as línguas de sinais organizam um conjunto de articuladores disponíveis para a prosódia, como as duas mãos, partes do rosto, cabeça e corpo, ou seja, os sinais manuais e não manuais participam de um amplo sistema prosódico (SANDLER, 2012). O autor afirma que a prosódia nos habilita a enfatizar certas partes da sentença, sinalizando se ela é uma afirmação ou uma pergunta, se conta com conhecimento compartilhado e apresenta três subcomponentes: o ritmo (ou tempo), a entoação e a acentuação. Para o autor, o ritmo está nas mãos, a entoação principalmente no rosto e a proeminência está tanto nas mãos quanto nas inclinações do corpo.

Leite (2008), em sua tese sobre a segmentação da Língua Brasileira de Sinais, afirma que, apesar de ser em grande medida veiculada por meio dos sinais não manuais, é mais prudente assumir que a prosódia também envolve mãos e braços. Os agrupamentos prosódicos podem ser delimitados por expressões faciais (a partir de um contorno entonacional coeso), pausas (que podem se manifestar pelo retorno das mãos à posição de repouso e pela suspensão do sinal no ar sem movimento), olhar, piscadas, inclinação do corpo – todo corpo ou somente ombros – e modulações de sinais manuais (como o alongamento final) (LEITE, 2008).

Nesta pesquisa verificar-se-á se a seleção dos sinais e sua prosódia variam a depender do contexto de sinalização: um estúdio com uma câmera, uma pequena sala com plateia próxima, um palco com dimensões amplas e público distante.

Nas próximas subseções, será discutida a possível relação da prosódia com a Sonoridade Visual, os elementos que podem alterar a prosódia das unidades sinalizadas, como os elementos não manuais e o espaço de sinalização. Comenta-se então a pesquisa de Zimmer (2000) sobre os diferentes registros (graus de formalidade em diferentes ambientes) e, então, a questão que se coloca é se o espaço pode ter influência sobre a prosódia das unidades sinalizadas. Além disso, há as escolhas do artista em sinalizar em pequena ou grande escala, que será discutida na subseção de transferências, escalas de sinais e planos cinematográficos na sinalização artística.

3.1 PROSÓDIA E SONORIDADE VISUAL

Para Coulter (1990), na Língua Americana de Sinais (ASL) a grande tensão muscular, o aumento espacial e o alongamento temporal nos sinais manuais são parte da acentuação prosódica¹⁴. Um resultado esperado do esforço muscular, segundo o autor, é que este afete a duração do sinal, o ritmo do movimento e o tamanho do sinal. No que tange à duração total do sinal e das suspensões finais, o estudo mostrou grande variabilidade e o *corpus* utilizado não foi suficiente para nenhuma conclusão se os sinais acentuados têm duração maior ou menor que os não acentuados.

Sobre o tamanho total dos sinais, Coulter (1990) mostrou que os sinais são maiores quando acentuados, exceto aqueles com movimento circular e, no que diz respeito ao aumento espacial, os sinais acentuados apresentam um trajeto de movimento maior e ocupam um grande espaço. A separação das mãos nos sinais de duas mãos, segundo Coulter (1990) também dá a impressão de aumento, independente da altura, do deslocamento e da extensão do movimento. No entanto, o autor sugere que uma medição explícita de tal variação no tamanho dos sinais é necessária, uma vez que eles podem parecer maiores tanto pelo aumento ou deslocamento do centro do espaço de sinalização, quanto pela extensão do movimento ou intervalo entre as mãos (COULTER, 1990). Como afirma Crasborn (2012), no entanto, a percepção visual é altamente complexa e, por isso, a maioria das pesquisas tem focado na articulação e não na percepção.

A acentuação prosódica, então estudada por Coulter (1990), presente no esforço muscular, aumento espacial e alongamento temporal, que determinam sinais articulados com maior tensão, maiores em tamanho e com maior duração quando acentuados, é tratada por Valli (1993), em seu estudo sobre a poesia em ASL, como ênfase, tamanho e duração do movimento. Valli (1993), afirma que a prosódia não tem sido muito utilizada para analisar a produção dos poetas, que podem criar o acento prosódico de quatro maneiras:

1. Ênfase na suspensão (pausa longa, pausa sutil, parada brusca);

¹⁴ No Dicionário de Linguística (DUBOIS et al., 2006, p. 492) constam três elementos semelhantes nas línguas orais: o acento dinâmico, ou acento de energia, ligado à força com que o ar é expelido pelos pulmões, o acento de entonação ligado à frequência do som, e a duração, ligada à sustentação do fonema.

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, p. 68, tradução nossa).

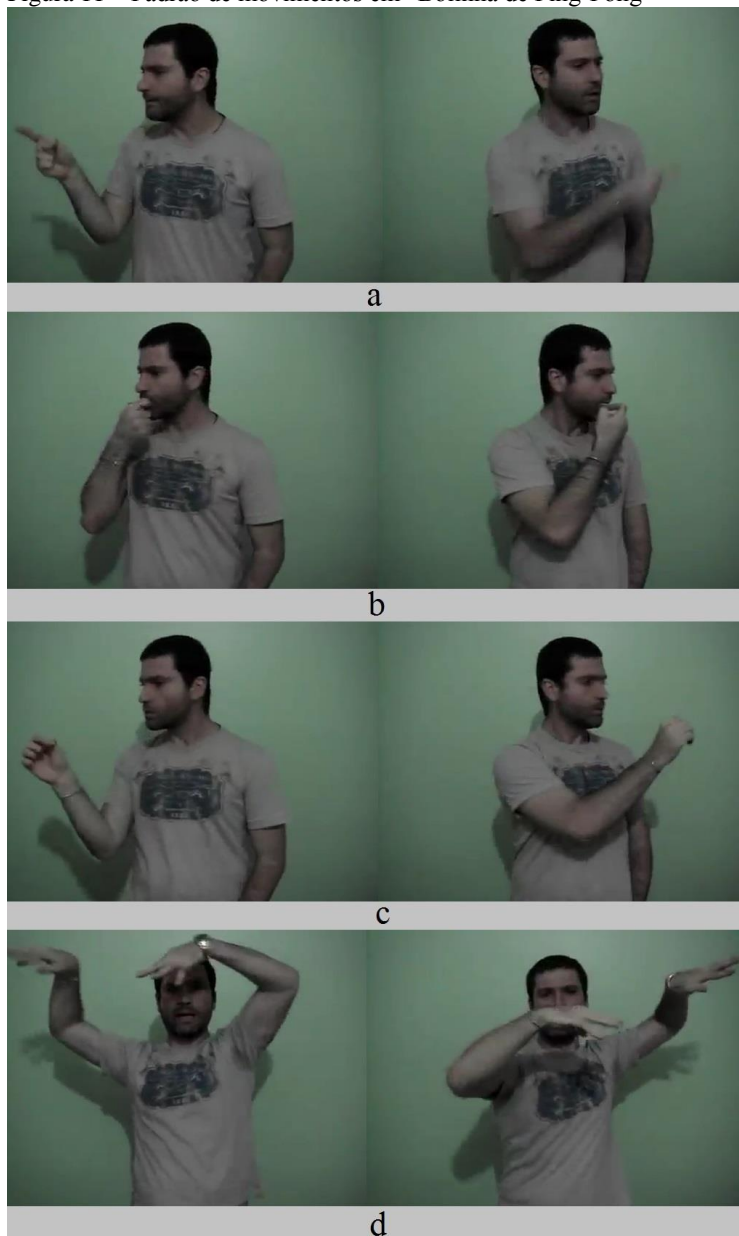
Ou seja, a prosódia, na poesia, é um recurso de manipulação estética do poeta, diferenciando-se da função enfática no discurso, na sinalização cotidiana. Para verificar a relação entre o acento prosódico, tal como descrito em Valli (1993) e Sonoridade Visual, poderia ser observado, por exemplo, se os efeitos que as pausas causam na duração ou suspensão do sinal, se a duração do movimento que causa mais impacto visual é mais lenta ou rápida e, por fim, se o tamanho do movimento e do seu trajeto influenciam na sonoridade.

Na dissertação de mestrado da autora desta tese, estudou-se o ritmo na poesia em Libras, tendo como objetivo responder se a poesia em língua de sinais possui ritmo e identificar elementos que pudessem afirmar do que ele se constitui. Com base nas leituras dos trabalhos de Valli (1993), Blondel e Miller (2001), Sutton-Spence (2005) e Machado (2013) e análise de poemas em Libras, afirmou-se 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) (KLAMT, 2014, p. 50).

Também nessa dissertação, começou-se a relacionar ritmo e sonoridade visual, ainda que esta tenha sido abordada apenas do ponto de vista dos valores associados a cada junta que produziu os sinais. Assim, para criar ritmo o poeta pode criar padrões utilizando sinais com o mesmo tipo de movimento ou, ainda, manipular o tamanho dos movimentos dos sinais (ver Figura 11). Ao fazer isso, altera o valor de sonoridade inerente associado aos articuladores.

Figura 11 – Padrão de movimentos em “Bolinha de Ping-Pong”



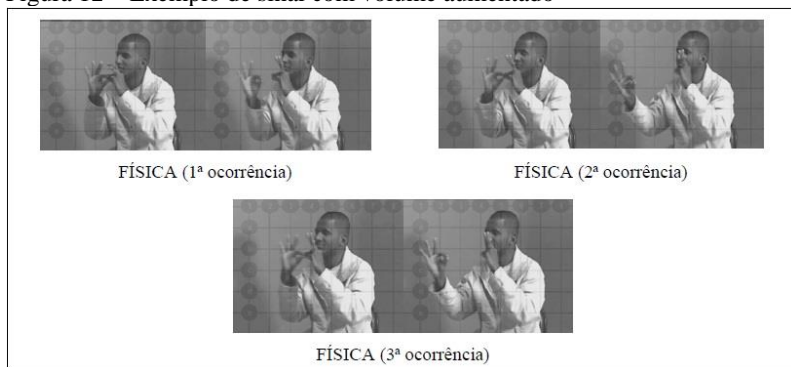
Fonte: Romano (2009a) compilado pela autora (2017).

A Figura 11, cuja sequência pode ser acessada em vídeo¹⁵, é um exemplo de como o padrão de sinais com mesmo tipo de movimento pode dar ritmo à produção. A alternância para direita e esquerda é o padrão de movimento desse conjunto de sinais e o que muda é a configuração de mão, a locação e a direção do olhar.

Quando o acento prosódico e o ritmo são trabalhados em um poema, o poeta usa o corpo e o espaço por meio de contornos de movimento, assimilação, movimentos alternados, mudança de sinal, lateralidade, duração e tamanho do movimento (VALLI, 1993, p. 90). Na poesia, assim como na sinalização artística de forma geral, os sinais podem ser manipulados propositalmente para criar um padrão de movimento – com maior ou menor sonoridade – e dar ritmo à produção.

A tese de doutorado de Leite (2008), que aborda a segmentação da Libras a partir da conversação entre surdos, também traz discussões que podem ser aproveitadas aqui: sobre sinais com volume aumentado e o acento enfático na Libras. Com relação aos sinais com volume aumentado, que aparecem em sua análise (figura 12), o autor diz que “pode-se especular que o *aumento do volume do sinal* tenha sido motivado pela necessidade de produzir uma elocução mais saliente da palavra” (LEITE, 2008, p. 187, grifo do autor). Na primeira ocorrência, em resposta a uma questão, o sinal é realizado brevemente. Na segunda, há um deslocamento bastante significativo. Na terceira, o deslocamento é intermediário. Esse exemplo traz, ao menos, duas características ao acento prosódico em Coulter (1990): aumento espacial e alongamento temporal.

Figura 12 – Exemplo de sinal com volume aumentado



Fonte: LEITE (2008, p. 187).

¹⁵ Vídeo disponível em: <<https://youtu.be/YhwmVdJ4yvw>>. Acesso em: jan. 2018.

No que diz respeito ao acento enfático no final de uma frase, Leite (2008) observou, com base em aspectos segmentais dos sinais, que no sinal final chamam a atenção as sobrançelhas erguidas e a forte projeção da cabeça para frente e para trás. Para o autor, este pode ser um tipo de marcação de uma informação importante no discurso (LEITE, 2008, p. 222). Outra hipótese é sobre o deslocamento do olhar para as mãos (que também permite a segmentação de unidades), com a função de direcionar o interlocutor para as mãos e dar saliência a uma expressão relevante (LEITE, 2008, p. 229).

Ou seja, a prosódia, como se pode verificar, parece atuar tanto no nível manual como no não manual.

3.2 ELEMENTOS NÃO MANUAIS

Quanto à prosódia nos elementos não manuais, Brentari (1998, p. 224) afirma que os movimentos de cabeça e tronco, que têm uma função prosódica na sinalização corrente, revelam outro nível de sonoridade por serem mais proximais do que qualquer outro tipo de sinal manual.

Os estudos têm focado na prosódia não manual no nível da sentença: a entonação, uma altura ou tom particular que muitas vezes determina o significado de uma sentença, está relacionada com as articulações faciais. A sobrançelha levantada, a inclinação da cabeça e o piscar de olhos podem, por exemplo, marcar a entonação em uma frase condicional. Já a proeminência, que se caracteriza pelo foco em um item, está presente tanto nos sinais manuais quanto nas inclinações do corpo (SANDLER, 2012). O estudo de Kooij, Crasborn e Emmerik (2006 apud SANDLER, 2012, p. 68) mostra que os sinalizantes usam a inclinação da cabeça e do corpo para marcar acento contrastivo e que, em NGT (Língua de Sinais Holandesa), o corpo se inclina mais para os lados do que para frente ou para trás. As pernas é um elemento novo a ser explorado que talvez não seja exclusivo das performances em línguas de sinais e, nesta tese, se verificará sua relevância para a Sonoridade Visual.

Com relação ao olhar, Sandler (2012) defende que a direção do olhar não tem função prosódica:

A direção do olhar é também não manual, mas não participa do sistema prosódico. Na LS Israeli, nós descobrimos que este elemento não apresenta qualquer função expressamente prosódica, nem se

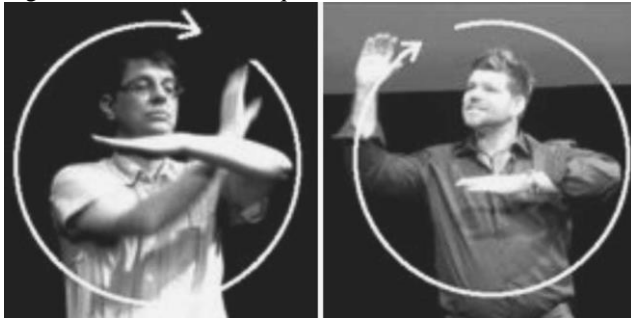
alinha confiavelmente com a constituição prosódica (SANDLER, 2012, p. 70).

No entanto, Baker e Padden (1978 apud LEITE, 2008, p. 32) afirmam que tanto a direção do olhar quanto as piscadas em conversas entre surdos estão relacionadas às fronteiras gramaticais. Também em estudo posterior, Kaneko e Mesch (2013) descrevem os padrões de olhar na língua de sinais criativa, que apresentam a função prosódica de salientar uma informação no discurso, focando nas mãos ou em pontos no espaço de sinalização – a direção do olhar pode ser dependente ou independente do sinal manual. O olhar destaca a forma ou reforça sinais manuais, projeta um ângulo para ilustrar um evento, refere-se a referentes ausentes e amplia a cena poética para além do espaço de sinalização. Nesse sentido, o olhar também parece criar uma percepção de espaço maior ou menor.

Um das investigações da tese é se o olhar pode ser um elemento que participa da Sonoridade Visual e isso será feito a partir de algumas categorias criadas pelas autoras: 1) olhar para o público; 2) olhar dos personagens; 3) olhar de destaque; 4) olhar reativo; 5) olhar panóptico; 6) olhar prévio. O olhar de destaque na sinalização criativa enfatiza a configuração ou movimento de um dado sinal, chamando a atenção da plateia com o direcionamento do olhar para as mãos. É como se o olhar fosse uma câmera que tirasse uma foto aproximada dos articuladores. O olhar reativo tem como função reagir ou refletir sobre um sinal, trazendo uma emoção associada (surpresa, desconfiança etc.).

Na Figura 13 a seguir, que exemplifica o olhar de destaque, os poetas Paul Scott e Richard Carter olham para o sinal manual SOL para salientar seu movimento circular. Na Figura 14, exemplo de olhar reativo, Kaneko e Mesch (2013) explicam que o protagonista na primeira imagem está em um sonho, correndo atrás de um diamante e, na segunda, está acordado ou acredita que esteja e, por esse motivo, olha para suas mãos (reação sobre o sinal), como em uma sensação de *déjàvu*.

Figura 13 – Olhar de destaque



Fonte: Kaneko e Mesch (2013, p. 391).

Figura 14 – Olhar reativo



Fonte: Kaneko e Mesch (2013, p. 394).

Já o olhar panóptico e o olhar prévio têm ligação imediata com o espaço. Enquanto o sinalizante faz o sinal manual, o olhar panóptico sugere outros elementos na cena poética. Como no poema “Twin Leaves” (KANEKO; MESCH, 2013) em que a poetisa usa seus braços para representar folhas, mas seu olhar sugere outras folhas próximas (Figura 15). O olhar prévio mostra que algo vai acontecer ali, adiantando, predizendo a locação do próximo sinal naquela porção do espaço. Nesse sentido, o olhar prévio também tem o poder de estender a cena. Na Figura 16, a sinalizante coloca “America” e “Britain” em dois pontos do espaço e após sinalizar “America”, antecipa o olhar para a direita, o ponto em que irá sinalizar “Britain”. O próximo passo é verificar se o olhar panóptico e o olhar prévio podem se relacionar com a sonoridade, uma vez que ampliam o espaço em torno do sinal manual.

Figura 15 – Olhar panóptico



Fonte: Kaneko e Mesch (2013, p. 395).

Figura 16 – Olhar prévio



Fonte: Kaneko e Mesch (2013, p. 397).

Com relação aos elementos não manuais com função prosódica descritos por Leite (2008) e outros autores, não é exequível, nesta pesquisa, discorrer sobre todos eles no capítulo de análise, para verificar se possuem relação com a Sonoridade Visual. Dessa forma, os movimentos da boca, as piscadas, a cabeça e outros que possam surgir no decorrer desta pesquisa podem ser foco de estudos posteriores. Nesta pesquisa, foram selecionados o olhar, o tronco e as pernas para análise e descrição.

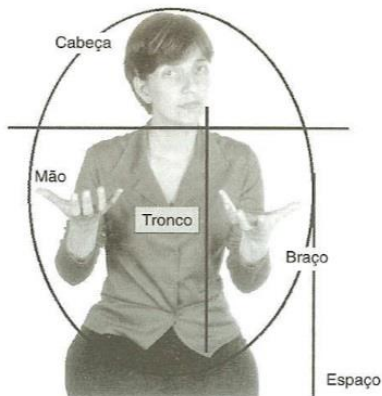
3.3 ESPAÇO

Os sinais que recebem acentuação prosódica e os sinais sonoros pelo fato de serem proximais têm em comum a utilização do movimento e do espaço de forma ampla. Por esse motivo, é relevante discutir no capítulo sobre prosódia o uso do espaço na sinalização artística, que pode quebrar os limites comuns das regras das gramáticas das línguas de sinais.

Em geral, o espaço de sinalização, ou espaço de enunciação, é uma área que abrange “todos os pontos dentro do raio de alcance das

mãos em que os sinais são articulados” (QUADROS; KARNOPP, 2004, p. 57), a saber: cabeça, mãos, tronco, braços (Figura 17).

Figura 17 – Espaço de sinalização



Espaço de realização dos sinais e as quatro áreas principais de articulação dos sinais (baseado em Battison, 1978, p. 49)

Fonte: Quadros e Karnopp (2004, p. 57).

Com relação a essa delimitação do espaço, o artigo de Kegl e Willbur (1976) traz uma sessão que discute o que é sinal e o que não é sinal, com base principalmente na articulação dos sinais dentro ou fora do espaço de sinalização. As autoras afirmam, então, que há uma restrição geral de que os sinais devem ser articulados dentro dos limites do espaço de sinalização, que é como uma bolha que vai do topo da cabeça até o quadril e do lado direito do corpo até o esquerdo (aproximadamente 180 graus), com a distância dos braços da ponta dos dedos ao cotovelo. Uma completa extensão dos braços quebraria o espaço de sinalização ou ao menos empurraria os limites, criando uma ênfase marcada (KEGL; WILLBUR, 1976, p. 386).

Para manter o sinal dentro dos limites desse espaço, segundo Kegl e Willbur (1976), são utilizadas convenções como reduplicação ou intensificação e assim o sinal não se estende para fora desse espaço. No entanto, os “não sinais” podem se mover para fora do espaço de sinalização e, pelo fato de a mímica violar esse espaço, usando o corpo todo, ela é considerada não sinal por esses autores. Outra forma de os sinais não violarem os limites do espaço seria substituindo-os por classificadores. O classificador de pessoa, por exemplo, está substituindo a articulação do corpo do sinalizante. Dentro dessa lógica, sempre que o sinalizante se refere às pernas são usados classificadores,

como em ficar de pé, sentar, saltar e ajoelhar. Como será verificado na presente pesquisa, no entanto, na sinalização artística a extensão dos braços e as pernas violam o espaço restrito de sinalização, até mesmo porque os artistas se utilizam com frequência da incorporação, com o espaço em larga escala. Como será verificado nesta pesquisa, o uso das pernas é tão recorrente na sinalização cotidiana para dar ênfase a uma unidade sinalizada quanto na performance artística.

Essa quebra da restrição do espaço também foi descrita por Ferreira (2010, p. 218), para quem o espaço de enunciação pode ser “reposicionado ou reduzido” em algumas situações, como quando um enunciador sinaliza para outro que está à janela de uma casa, então precisa estender seus braços para cima (Figura 18) ou quando sinaliza para alguém que está atrás de si; então este espaço de enunciação está sendo alterado.

Figura 18 – Espaço de enunciação reposicionado ou reduzido



Fonte: Ferreira (2010, p. 218).

Ainda com relação ao espaço, mais adiante se tratará do uso do espaço em diferentes escalas e sua relação com a sinalização artística.

3.4 REGISTROS

O trabalho de Zimmer (2000) foca na variação de registro em ASL¹⁶. O autor analisa as gravações de um sinalizante nativo de ASL em três situações: uma palestra formal em contexto acadêmico, uma fala informal para uma pequena plateia e uma entrevista na televisão.

Para o autor, o registro envolve um nível relativo de formalidade e informalidade utilizado em uma determinada situação (atividade social). Alguns estudiosos pesquisaram sobre o registro como Joos

¹⁶ Sobre a variação de registro em Libras, temos a pesquisa de mestrado de Silva (2013), que foca nos indicadores de formalidade no gênero monológico em Libras.

(1969 apud ZIMMER, 2000, p. 430) que encontrou cinco tipos de estilos de registro de formalidade: intimista, casual, consultativa, formal e congelada. Já Crystal e Davey (1969 apud ZIMMER, 2000, p. 430) mencionam três categorias de traços que, em parte, determinam o tipo de sentença utilizada em uma situação particular e podem agir em combinação ou separadamente: “ramo do saber” (fatores extralinguísticos como contexto ocupacional ou profissional), “status” (posição social e a relação com o outro) e “modalidade” (finalidade de um enunciado). Também Halliday (1968; 1978) e Gregory e Carroll (1978), citados por Zimmer (2000, p. 431), usam um modelo dividido em três categorias para descrever as características de uma situação de fala: a área (cenário e atividade social que cercam e definem o evento de fala), o modo (canal escrito, falado ou sinalizado/ gênero de fala e outros fatores) e o tom do discurso (participantes e dinâmicas interpessoais envolvidas).

Com relação ao registro em ASL, segundo Zimmer (2000) não existe um estudo sistemático. A maioria das discussões da variação de sinais situacionalmente condicionadas assume a existência de uma situação diglôssica. Ferguson (1959 apud ZIMMER, 2000, p. 432) foi quem primeiro difundiu a ideia de diglossia, apontando que nas várias comunidades que estudou, havia duas variantes diferentes para cada função, que ele chamou de alta (usada para situações mais formais) e baixa (para mais coloquiais). Stokoe (1969 apud ZIMMER, 2000, p. 432) foi quem mostrou a existência da diglossia na comunidade surda, ou seja, que há diferentes tipos de sinalização em situações formais e informais.

Apesar de não haver um estudo sistemático sobre o registro em ASL, Baker e Cokely (1980), Lee (1982) e Kettrick (1983), citados por Zimmer (2000, p. 433) mencionam situações de fala que variam em níveis de formalidade: Para esses autores, a sinalização mais formal ocorre em palestras acadêmicas, reunião de negócios, banquetes e serviços religiosos e a sinalização mais informal com família, amigos ou em uma festa. Alguns traços para marcar esses estilos seriam: na sinalização formal, um ritmo mais lento e uso muito maior do espaço, ou uma produção ainda mais clara, inteiramente executada e a tendência à sinalização com duas mãos. Também na sinalização formal, sinais que têm o contato com a testa podem mudar para a bochecha ou espaço neutro. Já na sinalização informal, a mão não dominante pode ser excluída. Quanto aos marcadores gramaticais, eles se tornam mais evidentes, como mudanças no corpo para indicar fala reportada (ombro, cabeça, direção do olhar). Na sinalização informal, os sinais não manuais aparecem sem o acompanhamento de sinal manual, o que não

ocorre na formal. Alguns exemplos são: apontamento pronominal que usam direção do olhar; advérbios não manuais como os lábios franzidos significando “muito magro”; itens lexicais que têm um obrigatório componente não manual como AINDA-NÃO. Processos fonológicos como a assimilação ocorrem também mais frequentemente na sinalização informal do que na sinalização formal.

Zimmer (2000) coloca que seu trabalho é preliminar a um estudo sistemático da variação situacional em ASL, portanto diz que não há conclusões empíricas que possam ser extraídas com o que parece ser o registro em ASL e quais os fatores situacionais seriam gatilho para usar diferentes formas linguísticas (ZIMMER, 2000, p. 433). Nenhuma das situações analisadas por ele (uma palestra, uma fala para uma pequena plateia e uma entrevista para televisão de um sinalizante nativo de ASL) é fala casual, pois todas foram planejadas (não espontâneas) e apresentadas a uma plateia. No entanto, o nível de formalidade é diferente. A fala mais planejada e mais formal das três situações é a palestra; a fala para a plateia é menos formal e o tópico do discurso é um importante fator a ser considerado juntamente com o tamanho da plateia. Na fala para pequena plateia, o sinalizante relata experiências pessoais, enquanto na palestra acadêmica não. É também uma fala planejada, porém menos que na palestra. Já a entrevista é interativa e conversacional, mas por ser na televisão é muito mais formal do que a conversação cotidiana entre amigos. Os traços que mais distinguem os três textos são as diferenças fonológicas, as diferenças lexicais e morfológicas e as diferenças na sintaxe e organização do discurso; além da variação de registro intratextual na palestra.

Com relação às diferenças fonológicas observadas nas três situações por Zimmer (2000), o espaço de sinalização utilizado é muito maior na palestra. Na fala e na entrevista, os sinais feitos em espaço neutro são executados dentro de uma área que abrange do topo da cabeça ao meio do peito e não ultrapassam a largura dos ombros. No entanto, na palestra o espaço de sinalização muitas vezes se estende para além destes limites. Ademais, na palestra os sinais são feitos mais lentamente, os sinais individuais têm uma duração maior, assim como as suspensões finais. Os movimentos do corpo são mais marcados na palestra do que nas outras situações e para indicar fala reportada há mudança direcional do tronco inteiro (o mesmo fenômeno na fala informal é feito somente com a cabeça). Na palestra, o sinalizante dá um ou dois passos quando faz oposição ou comparação entre itens ou categorias e na fala informal é acompanhado com movimentos de cabeça, mudanças sutis no corpo e mudança nas mãos (*hand-switching*). O *hand-switching* é usado frequentemente na palestra e pouco nas duas

outras situações (às vezes um falante pode mudar a dominância da mão em sinais de uma mão para alongar um ou mais sinais, por exemplo). Essas mudanças podem ter um significado semântico ou pragmático, como na oposição ou combinação de dois elementos ou ainda ser uma variação estilística, como ocorreu na palestra. Outra alteração fonológica foi a assimilação da configuração do pronome de primeira pessoa na fala informal; na palestra, nenhuma assimilação foi encontrada. A antecipação foi encontrada na fala informal e na entrevista, enquanto na palestra não. A perseverança (manutenção da configuração de mão de um sinal antes que a dominante tenha feito um novo sinal) ocorre na palestra, porém é infrequente e de curta duração. Já na fala informal, a perseverança é mais frequente e de maior duração.

No que diz respeito às alterações lexicais e morfológicas, certos itens coloquiais lexicais aparecem na fala informal e em porções de fala direta na palestra, mas não na entrevista e nem no corpo da palestra. O autor diz que não é claro saber se é uma escolha lexical ou semântica. Alguns sinais são semanticamente apropriados para dados contextos, como AND e THEN, usados na palestra, mas não nas outras situações. Um tipo de inflexão morfológica que só ocorreu na palestra, é um movimento exagerado de um sinal, como em EQUAL (Figura 19), que indica um processo difícil ou de longa duração, representando por círculos extremamente grandes da mão dominante e acompanhando de um movimento de todo o corpo.

Figura 19 – EQUAL – movimento exagerado do sinal



Fonte: Zimmer (2000, p. 438).

Esse tipo de movimento exagerado pode ser usado na palestra no lugar dos elementos não manuais; na fala informal, um processo longo e difícil é indicado por elementos não manuais como olhos cerrados e lábios aumentados.

Com relação às diferenças de sintaxe e organização do discurso, foram frequentes as questões retóricas na palestra e infrequentes nos outros contextos; a fala informal usa mais topicalização do que a

palestra; outro traço no nível do discurso é a metáfora usada na palestra, mas não na fala informal. Somente na palestra ocorre o apontamento com a mão não dominante para a mão dominante quando esta acaba de soletrar manualmente uma palavra.

As variações de registro intratextuais encontradas na palestra acadêmica estão em três porções do texto: 1) o corpo da palestra, com informações factuais ou esclarecimento para a plateia; 2) fala direta ou reportada, que contém traços e registros mais coloquiais, em que o falante usa uma técnica de interpretação de papéis de conversação entre dois participantes; 3) fala metafórica ou poética, com traços encontrados em registros de performances e tipicamente no teatro e poesia. Nas sessões de fala direta, há uso extensivo de itens lexicais coloquiais, encurtamento do fim do sinal fazendo com que os sinais tenham fluxo contínuo, o espaço de sinalização é menor do que o usado no corpo da palestra. A expressão facial é minimamente usada no corpo, enquanto na fala direta é exagerada. Enquanto na fala reportada a expressão facial é utilizada para intensificar um item lexical, no corpo do texto é feito um movimento exagerado e intenso. Na fala metafórica ou poética, os sinais são executados em uma porção maior do espaço de sinalização e as suspensões finais são longas. Os sinais são claramente sinalizados e separados uns dos outros. As características distintivas dessa porção são melhor visualizadas nos níveis morfológico, sintático e do discurso. Essa porção é marcada por uma linha poética, com repetições lexicais e padrões sintáticos. Também há uso criativo de sistemas morfológicos.

Apesar de o foco da presente pesquisa não seja observar o fenômeno da Sonoridade Visual do ponto de vista da formalidade, o estudo preliminar de Zimmer (2000) sobre a variação de registro nas diferentes situações (palestra; fala para uma pequena plateia; estúdio) traz três contextos similares aos que se tem neste estudo. Segundo o autor, a variação de registro intratextual na palestra revelou achados sobre traços presentes na fala metafórica que são típicos nas performances de teatro ou poesia: sinais executados em uma porção maior do espaço, suspensões finais longas, sinais claramente sinalizados e separados uns dos outros, repetições lexicais, padrões sintáticos e uso criativo de sistemas morfológicos. Outra questão mencionada nesse estudo é que na palestra o sinalizante utiliza passos para oposição entre itens ou categorias, enquanto nos outros contextos apenas faz movimentos de cabeça e uso sutil do tronco, utilizando uma porção maior do espaço, além da inflexão morfológica no palco, com movimentos exagerados para indicar um processo difícil ou de longa duração, enquanto nas outras situações a marcação é feita com a sobrancelha e a boca somente. Ou seja, parece que a variação de registro

pode sofrer influência do espaço, mas os diferentes níveis de formalidade também colaboram nas escolhas feitas para cada situação.

Na presente pesquisa, a apresentação dos textos no palco, na sala e no estúdio pode ainda sofrer outras variáveis, como a passagem de tempo entre a gravação do mesmo texto, o tempo de sinalização de cada texto, o estilo de cada poeta. Mesmo levando em conta todas essas variáveis, o que será observado nos três contextos analisados nesta pesquisa é como o artista se utiliza do espaço em que atua e a contribuição dos elementos manuais e não manuais para a sonoridade de uma unidade, uma sequência ou todo o texto. Em tempo: quais são os níveis de sonoridade presentes nos textos analisados?

3.5 DO PALCO AO ESTÚDIO

A partir da fundação, em 1967, do Teatro Nacional para Surdos começam a surgir as primeiras publicações de produções literárias em vídeo. Assim, a poesia em ASL começa a existir em dois domínios: na performance ao vivo e em sua gravação e publicação (COLE, 2009).

Sobre o uso do espaço nas performances ao vivo, Sutton-Spence e Boyes Braem (2013) comparam a poesia em língua de sinais e as improvisações pantomímicas quanto aos seus produtos e processos. Elas comentam que os mímicos usam todo o corpo pelo palco, um grupo maior de músculos do que os poetas, que usam músculos menores das mãos e braços, pois eles estão “confinados aos movimentos cujas partes do corpo são visíveis no pequeno palco do espaço de sinalização” (SUTTON-SPENCE; BOYES BRAEM, 2013, p. 269). Ainda assim, na performance ao vivo, o sinalizante tem a possibilidade de usar todo o espaço do palco (Figura 20), o público vê seu corpo inteiro e ele pode eventualmente usar as pernas para marcar partes do texto, como já foi visto em Zimmer (2000) sobre a sinalização em uma palestra.

Figura 20 – *Performer* no palco



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

No estúdio, o sinalizante também pode estender seus sinais, mas ele tem uma restrição física de espaço: a pequena “tela” que registra em geral, do topo da cabeça ao seu quadril (Figura 21).

Figura 21 – *Performer* no estúdio



Fonte: Romano (2016) compilado pela autora (2017).

Por fim, há que se verificar as possibilidades de uso do corpo, do espaço, da sinalização manual e não manual na performance ao vivo em espaços com diferentes dimensões (palco, sala) e em estúdio. A restrição ou expansão do espaço com o qual o artista conta para sua atuação teria influência sobre a prosódia dos sinais, resultando em diferentes sonoridades?

3.6 TRANSFERÊNCIAS, ESCALA DE SINAIS E PLANOS CINEMATOGRÁFICOS NA SINALIZAÇÃO ARTÍSTICA

Na sinalização artística, o sinalizante pode escolher representar um referente usando todo o corpo ou somente as mãos, em diferentes escalas. Também é recorrente a presença de iconicidade imagética – estruturas altamente icônicas com intenção de ilustrar ou contar algo. Os termos “estruturas altamente icônicas” (CUXAC; SALLANDRE, 2007) e “escala espacial” (SMITH; CORMIER, 2014) descrevem, de perspectivas diferentes, essas possibilidades de sinalizar usando uma porção maior ou menor do espaço, bem como todo o corpo ou somente as mãos. Será verificado nesta pesquisa se estas escolhas geram unidades sinalizadas com sonoridades distintas. Nota-se, também, que ao escolher utilizar uma estrutura altamente icônica¹⁷ por meio de transferências¹⁸ de pessoa, situação, tamanho e forma (CUXAC; SALLANDRE, 2007), o sinalizante precisa detalhar a cena utilizando diversos elementos não manuais que tornam a unidade sinalizada mais proximal.

A transferência de tamanho e forma pode ser parcial ou total e se refere a objetos, personagens ou lugares. A direção de olhar estabelece e acompanha o desenrolar da forma no espaço e a expressão facial a qualifica. Na Figura 22, as partes da árvore são mostradas em três etapas: o tronco da árvore, a forma do tronco e o galho.

¹⁷ Campello (2008), em sua tese sobre aspectos da visualidade na educação de surdos, propõe chamar as “estruturas altamente icônicas” de “descrições imagéticas” e amplia para cinco as técnicas de transferência: transferência de tamanho e de forma; transferência espacial; transferência de localização; transferência de movimento; transferência de incorporação.

¹⁸ Pizzuto et al. (2016, p. 143) dizem que os componentes manuais dessas estruturas complexas são chamados “proformas” que correspondem ao termo “classificadores” presente na maioria das pesquisas sobre línguas de sinais.

Figura 22 – Transferência de tamanho e forma



Fonte: Cuxac e Sallandre (2007, p. 16).

Na transferência de situação, o sinalizante utiliza o espaço para representar uma cena iconicamente, uma mão para representar um ponto de referência fixo e a outra para representar uma ação em relação a esse referente. A direção do olhar estabelece uma forma estável com a mão não dominante, posiciona uma forma com a mão dominante em relação a não dominante e então acompanha a trajetória da mão dominante em relação a não dominante; a expressão facial qualifica a ação do movimento. Na Figura 23, a ação do cavalo pulando por cima da cerca é sinalizada.

Figura 23 – Transferência de situação



Fonte: Cuxac e Sallandre (2007, p. 18).

Na transferência de pessoa, ocorre uma incorporação total, ou seja, o corpo do sinalizante é totalmente envolvido para reproduzir as ações do personagem, que geralmente são humanos ou animais, mas podem ser seres inanimados. Os movimentos do corpo e da face, as expressões, a direção do olhar¹⁹ e a expressão facial representam os do personagem, transferidos para o corpo do sinalizante. Na Figura 24, todos os sinais manuais e não manuais representam o cavalo.

¹⁹ Esse olhar que estabelece a forma e acompanha a trajetória do movimento foi estudado posteriormente por Kaneko e Mesch (2013), especificamente na sinalização criativa. A direção do olhar pode, segundo as autoras, destacar ou reforçar sinais manuais, fornecer informação adicional para complementar sinais manuais, refletir sobre sinais manuais, guiar o público suavemente durante transições entre sinais, ampliar a cena poética para além do espaço de sinalização, referir-se a referentes ausentes, desenvolver a história por si na ausência de sinais manuais, adicionar valores metafóricos ao poema. Em especial, o olhar que destaca ou reforça os sinais manuais e o olhar que amplia a cena poética para além do espaço de sinalização podem ter relação com a Sonoridade Visual, questão que será abordada nesta pesquisa.

Figura 24 – Transferência de pessoa



Fonte: Cuxac e Sallandre (2007, p. 19).

Também pode haver uma combinação de transferências, resultando em uma dupla transferência. Na primeira imagem da Figura 25, a cabeça, a expressão facial e o resto do corpo representam uma maçã e, as mãos, uma jarra. Na segunda imagem, o corpo, a cabeça e a expressão são ainda da maçã, mas a mão dominante é do cozinheiro cortando a maçã com uma faca.

Figura 25 – Dupla transferência



Fonte: Cuxac e Sallandre (2007, p. 19-20).

Smith e Cormier (2014) compararam o uso do espaço em pequena e grande escala (ver figuras 26 e 27). O espaço em larga escala está associado com as construções manuais que representam a manipulação de um objeto e os sinalizantes parecem interagir com pessoas ou objetos em uma escala do mundo real, frequentemente utilizado na sinalização artística. Já no espaço em pequena escala, associado a construções de entidade, os sinalizantes usam as mãos para representar uma entidade ou parte dela. Pode ocorrer também uma

mistura de escalas, quando, por exemplo, o corpo do sinalizante representa um referente em grande escala e as mãos o mesmo referente, ou outro, em pequena escala (SMITH; CORMIER, 2014, p. 278).

Figura 26 – Uso do espaço em pequena escala



Fonte: Smith e Cormier (2014, p. 278).

Figura 27 – Uso do espaço em grande escala



Fonte: Smith e Cormier (2014, p. 278).

A ação construída também utiliza o espaço em grande escala, já que “o uso da cabeça, tronco, rosto, braços ou mãos representam diretamente os mesmos articuladores de um referente” (SMITH; CORMIER, 2014, p. 279). É factível representar os braços ou mãos de um referente sem qualquer representação de manuseio ou manipulação de objetos, já que os articuladores do sinalizante estão mapeando os articuladores equivalentes do animal. Smith e Cormier (2014, p. 280) trazem o exemplo do corpo do sinalizante representando o corpo de um urso (ver Figura 28). Assim, o espaço em grande escala é a escala de personagem, segundo os autores, pois o sinalizante pode ser considerado dentro do espaço da história e quando faz uso do espaço em pequena escala está fora da história, sendo considerado um observador.

Figura 28 – Ação construída: uso do espaço em grande escala



Fonte: Woll, Sutton-Spence e Waters (2004 apud SMITH; CORMIER, 2014, p. 280).

Tanto no espaço de pequena como no de grande escala, o corpo do sinalizante está presente, no entanto nos sinais que usam pequena escala o público não foca no restante do corpo do sinalizante e sim em suas mãos. Portanto, a pergunta é se a escolha entre sinalizar em pequena ou grande escala gera distintos níveis de sonoridade.

Essa mesma discussão é feita sob outra perspectiva, nas pesquisas que relacionam os planos no corpo do sinalizante aos efeitos que se vê no cinema, por isso se diz que as línguas de sinais são essencialmente cinematográficas (STOKOE, 1979 apud SACKS, 2010, p. 80). A proposta de Bauman (2003) é trazer a linguagem cinematográfica, os termos utilizados no cinema como parte de um léxico padronizado que seria utilizado para descrever a poesia em língua americana de sinais. Segundo o autor,

poetas em ASL preenchem este espaço [seu ambiente imediato] de uma maneira semelhante à maneira pela qual cineastas preenchem o espaço cinematográfico: através de uma série de close-ups, planos de média e longa distância (BAUMAN, 2003, p. 38, tradução nossa).

Os movimentos do corpo usam o espaço de forma tridimensional, os marcadores não manuais também podem transmitir um plano *close-up* de um personagem e os classificadores podem facilmente criar planos distantes ou extremamente aproximados, detalhando as formas e dimensões de um objeto (BAUMAN, 2006).

Pimenta (2012), pesquisador e artista surdo, investigou narrativas sinalizadas e afirmou que “[...] os planos são parte da sintaxe da fala do

cinema que, juntamente com o enquadramento, o movimento e a montagem, compõem os elementos básicos desta linguagem” (PIMENTA, 2012, p. 42).

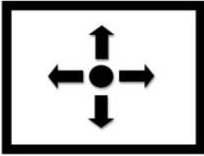
Interessante para a presente pesquisa é a categoria criada por Pimenta (2012) chamada “movimento da câmera” e especificamente o aproximar (*zoom-in*) e o afastar (*zoom-out*). *Zoom-in* significa aproximar a pessoa ou objeto, com objetivo de salientar seu estado e suas emoções. Segundo o autor, em língua de sinais, por meio de expressões faciais e movimentos do corpo associados a sinais, classificadores ou gestos, é possível representar o referente em diferentes escalas. No entanto, quando são utilizados sinais na narrativa, o tamanho do sinal não muda, ele permanece com o mesmo tamanho, o que é modificada é a aproximação do corpo do sinalizante ao referente. No caso de classificadores, estes podem variar de tamanho, diminuir o tamanho ou alterar sua forma. O mesmo ocorre no *zoom-out*, porém este é o recurso de afastar o objeto ou pessoa. No exemplo de aproximação (ver Figura 29) é mostrada a aproximação da linha de chegada, na corrida entre lebre e tartaruga e no de afastamento o leão se afasta, correndo para longe.

Figura 29 – Exemplo de aproximação

	
<p>ZOOM IN</p>	<p>FITA DE CHEGADA APROXIMAR</p>

Fonte: Pimenta (2012, p. 75).

Figura 30 – Exemplo de afastamento

	
<p>ZOOM OUT</p>	<p>AÇÃO CONSTRUÍDA + SINAL LEÃO CORRER IR LONGE</p>

Fonte: Pimenta (2012, p. 77).

Voltando ao tema da presente pesquisa, as estruturas altamente icônicas, o uso do espaço em grande escala e os planos afastados podem gerar unidades sinalizadas com sonoridades distintas? Quando o corpo do sinalizante está dentro da cena, os elementos não manuais ampliam a sonoridade da unidade sinalizada manualmente?

Estas e outras questões serão respondidas nos capítulos 5 e 6, a partir da análise do corpus. O próximo capítulo volta às questões de pesquisa, descreve o método de análise, a perspectiva da pesquisa, a seleção do corpus e a transcrição dos dados, que foi realizada a partir da criação das categorias de análise e trilhas no Elan.

4 MÉTODO

Neste capítulo, são reapresentadas as questões de pesquisa e comentados sua perspectiva e objetivo, bem como o método que foi utilizado para análise dos dados. A primeira parte expõe o *corpus* do trabalho e justifica a escolha dos textos. A segunda parte detalha a transcrição dos dados, algumas decisões metodológicas tomadas para as anotações e explica como foram criadas as trilhas no ELAN que deram origem às categorias de análise.

4.1 INTRODUÇÃO

As questões que norteiam a pesquisa são reapresentadas:

1. As unidades sinalizadas feitas para uma plateia pequena como em uma sala diferem-se, quanto ao nível de sonoridade, daquelas para um auditório? E no estúdio?
2. Os elementos não manuais como olhar, tronco e pernas e o uso do espaço podem influenciar ou complementar a sonoridade de uma unidade sinalizada?
3. Quais são os efeitos de Sonoridade Visual fonológicos e prosódicos presentes nos textos?

A perspectiva da pesquisa é linguística e o foco é descrever a Sonoridade Visual na sinalização artística em Língua Brasileira de Sinais, partindo da performance de textos em contextos diferentes – estúdio, sala e palco – buscando compreender quais os efeitos de sonoridade fonológicos e prosódicos presentes nesses textos.

O estudo é descritivo e utilizará os percentuais e valores encontrados para descrever o fenômeno observado, também apresentando e comentando exemplos dentro de cada categoria de análise, a partir das trilhas criadas no *software* ELAN.

4.2 SELEÇÃO DO *CORPUS*

Para a seleção do *corpus*, pensou-se primeiramente em registros de performances, pois seriam exemplos de arte em sinais apresentadas ao vivo em palcos com dimensões amplas e um grande público a uma distância considerável do sinalizante, o que implica, a princípio, que o *performer* aumente o tamanho dos sinais para que o espectador, mesmo aquele que esteja na última fila, possa acompanhar a apresentação. Outra variável seria performances em que o público estivesse próximo

ao sinalizante, com plateia e espaço restritos, como naquelas apresentações feitas em espaços intimistas, por exemplo, pequenas salas. Uma terceira situação para se verificar é o estúdio, em que o artista sinaliza para uma câmera e sem plateia e dispõe de um espaço ainda mais restrito – o pequeno quadro que geralmente abrange alguns centímetros acima da cabeça do sinalizante até sua cintura ou quadril, o que poderia implicar na escolha de sinais menos amplos ou que se diminuíssem os sinais para que coubessem na tela do vídeo.

Nesse sentido, foi selecionado o texto “Tudo Passa”, de Rimar Romano, que tem três versões em ambientes diferentes (palco, sala e estúdio) e “Bolinha de Ping-Pong”, gravado em estúdio pelo mesmo autor. A escolha por esse autor é, também, o fato de ser um dos representantes atuais da nova geração de contadores de história/poetas surdos brasileiros, além de pesquisador e professor na área de Libras da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Foram selecionados também três textos de Bruno Ramos – ator, contador de histórias e poeta surdo brasileiro, que também faz sua trajetória como pesquisador e professor de Libras da Universidade Federal Fluminense (UFF). Os três textos são: “O Papagaio do Rei” (palco), “Vaso” (em uma pequena sala em um curso de poesia) e “Superman – o Retorno” (estúdio). Esses textos foram escolhidos por serem exemplos de produções em três ambientes. A síntese do *corpus* encontra-se na Tabela 2.

Tabela 2 – Síntese do *corpus*

Texto	Ambiente	Ano	Autor	Disponível em
Tudo Passa	Estúdio	2016	Romano	Arquivo pessoal
Tudo Passa	Palco	2014	Romano	Repositório Ufsc
Tudo Passa	Sala	2009	Romano	Youtube
Bolinha de Ping-Pong	Estúdio	2009	Romano	Youtube
O Papagaio do Rei	Palco	2014	Ramos	Repositório Ufsc
Vaso	Sala	2013	Ramos	Arquivo pessoal
Superman - o Retorno	Estúdio	2010	Ramos	Youtube

Fonte: A autora (2017).

No decorrer da pesquisa, a análise descritiva se mostrou a mais condizente com a variabilidade dos dados, já que os textos são produzidos em diferentes ambientes e por distintos autores.

Um exemplo é a análise de “Tudo Passa” nos três ambientes. Somente um estudo descritivo é possível, já que os dados disponíveis têm um espaço de tempo muito amplo entre a gravação dos vídeos (no caso de “Tudo Passa” o vídeo mais antigo é de 2009 e o mais recente de 2016). Isso inviabiliza separar o efeito “passagem de tempo”, já que o ator terá mais experiência conforme os anos passam. Também os tempos de gravação são diferentes (no estúdio, foi sinalizado com cerca de dois minutos e no palco 7 minutos), assim não haveria como separar o efeito do “tempo de gravação” para avaliar a sonoridade. A ordem com que são apresentados os textos também poderia causar alguma alteração nos resultados. Além disso, o fato de o tamanho da amostra ser reduzido não permitiria variabilidade de dados para uma análise inferencial e validar os testes estatísticos. Sendo assim, optou-se por uma análise descritiva dos textos, já que ela dá conta de, ainda que de forma inicial, explicar o fenômeno da Sonoridade Visual na sinalização artística.

4.3 TRANSCRIÇÃO DOS DADOS

Para análise dos dados, o ELAN²⁰ foi utilizado para fazer anotações síncronas nos vídeos e criar trilhas de análise para responder às perguntas da pesquisa acima rerepresentadas. Assim, foram criadas as trilhas: DUS²¹ – mão direita, DUS – mão esquerda, juntas, simetria, grau de extensão do cotovelo 1M²², grau de extensão do cotovelo 2M, elevação do ombro 1M, elevação do ombro 2M, movimento, olhar, tronco, pernas, níveis de sonoridade.

A partir da observação dos vídeos, percebeu-se a necessidade de, em primeiro lugar, separar a descrição, em língua portuguesa, do que foi produzido com cada mão (DUS – mão direita e DUS – mão esquerda). Isso permitiu verificar quando a unidade foi sinalizada com apenas uma mão, ou com duas, observação complementada pela trilha de simetria, que subcategorizou as diferentes possibilidades de disposição das mãos e sua relação com a Sonoridade Visual.

²⁰ O ELAN é um *software* para análises linguísticas, desenvolvido pelo *Max Planck Institute*, que auxilia o pesquisador na transcrição, organização e análise de dados, e permite pausar o vídeo, contar o número de frames etc.

²¹ Como já foi abordado no capítulo introdutório, a adoção de DUS (descrição das unidades sinalizadas) foi feita já que o termo “glosa” que comumente se utiliza nas pesquisas em línguas de sinais não daria conta das unidades não convencionais (sinais não dicionarizados) que são recorrentes na sinalização artística.

²² 1M (1 mão) e 2M (2 mãos).

Algumas convenções para as anotações foram retiradas do documento do projeto Bibibi²³, como: IX (apontações), DV (verbos descritivos visuais), DEM (demonstrativos), E (emblemas), &= (gestos).

A trilha *juntas* foi criada com base na teoria de Sonoridade Visual de Brentari (1998) – ver Tabela 1 – e na noção de esforço no uso das juntas de Napoli, Sanders e Wright (2014) – ver Figura 4. A partir da tradução dos nomes das juntas articulatórias cunhados por esses autores, foi criado o vocabulário controlado (VC) dessa trilha: ombro, cotovelo, pulso, metacarpo, interfalangeal, rádio-ulnar. As questões que guiaram essa trilha foi: Há influência do tamanho do ambiente no uso de determinada junta? Quanto mais proximal a junta, mais sonoridade ela produz?

A trilha simetria²⁴ foi criada para registrar quando uma unidade sinalizada foi feita com uma ou duas mãos e se elas estavam simétricas ou assimétricas. A pergunta era se a simetria poderia ser um fator de influência para a sonoridade.

Com base no trabalho de Sutton-Spence e Kaneko (2013), foi criado o vocabulário controlado para esta trilha:

- 1: Somente uma mão ativa e não há simetria;
- Assim (Assimetria): As duas mãos estão linguisticamente ativas, porém são utilizadas diferentes configurações de mão em cada mão (incluindo sinais assimétricos e boias);
- CMS (Configurações simétricas): As configurações de mão são simétricas, mas a locação ou o movimento são assimétricos;
- Sim (Simetria): As duas mãos são totalmente simétricas em configuração, locação e movimento.

Muitas vezes foi difícil decidir se a mão não dominante estava ou não linguisticamente ativa, produzindo duas unidades assimétricas ou uma unidade sinalizada com uma mão. Quando a configuração de mão estivesse marcada e a mão não houvesse ainda retornado a uma posição de repouso²⁵, optou-se por considerar que foram produzidas duas unidades sinalizadas diferentes com cada mão. Na Figura 31, isto ocorre e as mãos são assimétricas, pois o sinalizante mantém a mão não

²³ Proposta de Manual de transcrição do Corpus da Libras (2015, não publicado).

²⁴ Xavier (2014) opta por usar os termos sinais equilibrados e não equilibrados, por não fazerem referência à configuração de mão dos sinais, implicando, assim, que sinais dos dois tipos podem apresentar as mãos igual ou diferentemente configuradas.

²⁵ Sobre as fases do gesto, ver Leite (2008).

dominante próxima ao quadril (boia da unidade sinalizada precedente) e isto foi considerado uma configuração marcada.

Figura 31 – Unidades sinalizadas assimétricas: mão não dominante linguisticamente ativa em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b) compilado pela autora (2017).

As trilhas para grau de extensão do cotovelo e elevação do ombro se relacionam com o fato de que a amplitude dos braços é um fator que parece influenciar a sonoridade, pois amplia o espaço que o sinalizante utiliza em sua atuação. O espaço é ampliado quando, por exemplo, o sinalizante estende ao máximo seu cotovelo e o ombro está elevado ao lado do corpo (90°).

As trilhas para grau de extensão do cotovelo (uma ou duas mãos) descrevem os diferentes graus de extensão do cotovelo e sua relação com a sonoridade foi pensada a partir da observação prévia dos vídeos. A extensão máxima do cotovelo revela sonoridade em contraponto com aquelas unidades com o cotovelo flexionado ou fechado? As anotações foram separadas em duas trilhas (uma ou duas mãos) em virtude de cada braço muitas vezes estar produzindo extensões diferentes simultaneamente. O vocabulário controlado é: estendido, flexionado, fechado e todos (quando o braço passa por todos os graus).

As trilhas para elevação do ombro (uma ou duas mãos) também foram pensadas a partir de uma necessidade de verificar o efeito da movimentação do ombro e como este influencia na ampliação da unidade sinalizada, ou seja, na sonoridade. O vocabulário controlado é: neutro, frente, lado, acima.

A trilha *movimento* registra os tipos de movimento feito nas unidades sinalizadas e a nomenclatura utilizada foi trazida dos textos de: Brentari (1998) – movimentos locais e de trajetória; Xavier (2006) – movimento transicional; Perlmutter (1992) e Valli (1993) quando tratam de “hold” (traduzido aqui como suspensão). O termo “oscilação” foi

criado neste trabalho para uma categoria de movimentos repetitivos articulados com o cotovelo ou com giro da junta rádio-ulnar. Há alguma relação entre o tipo de movimento e a sonoridade? O vocabulário controlado para essa trilha é: tra (trajetória), loc (locação), trans (transição), sus (suspensão), osc (oscilação).

- Tra (movimento de trajetória): são os movimentos realizados pelo ombro e cotovelo. Ver movimento e movimento de transição (sessão 2.3);
- Loc (movimento local): são os movimentos realizados pelo pulso ou mão e os *trilled movement* (movimentos internos repetitivos);
- Trans (movimento de transição): ocorrência de movimento de transição dentro da unidade sinalizada, para chegar ao ponto de articulação do mesmo (ver sessão 2.3);
- Sus (suspensão): a unidade sinalizada conta com somente um segmento de suspensão, cuja(s) mão(s) fica(m) parada(s) durante sua articulação;
- Osc (oscilação): movimentos repetitivos que não são realizados pelo pulso ou pela mão, por isso se diferenciam dos movimentos locais.

A trilha *olhar* foi concebida a partir da leitura do texto de Kaneko e Mesch (2013), em que as autoras categorizam diferentes tipos de olhar empregados na língua de sinais criativa e comentam que alguns deles ampliam o espaço de sinalização. O olhar de destaque enfatiza a configuração ou movimento de um dado sinal. O olhar reativo reage ou reflete sobre um sinal, com uma emoção associada. O olhar panóptico sugere outros elementos na cena poética, enquanto o sinal manual é produzido. O olhar prévio adianta a locação do próximo sinal na porção do espaço para a qual o sinalizante dirige seu olhar. Por isso, os olhares panóptico e prévio estendem a cena. Então, o olhar que estende a cena ou o olhar que destaca a unidade sinalizada tem influência sobre a sonoridade? O vocabulário controlado seguiu a tradução de termos do artigo mencionado: des (destaque), rea (reativo), pan (panóptico), pre (prévio). Uma nova categoria foi empregada nesta tese a partir da leitura dos vídeos: ref (referente), que é o olhar para o referente ausente.

A trilha *tronco* possui três categorias que deram origem ao vocabulário controlado – TR (tronco referente), TEN (tronco ênfase) e TPLAT (tronco plateia) – e foram pensadas a partir da observação dos diferentes comportamentos do tronco no *corpus* analisado. A ideia é descrever o uso do tronco para verificar se ele pode ser um recurso que tem influência sobre a sonoridade visual. A categoria TR (tronco

referente) contém os casos em que o artista marcou, com o tronco, referentes não presentes no espaço de sinalização. Em TEN (tronco ênfase) estão as anotações sobre inclinações do tronco que tinham como função dar ênfase para algum sinal. TPLAT (tronco plateia) identifica o uso do tronco com função comunicativa com a plateia.

Um problema dessa categoria é o fato de as gravações das performances não terem câmera com vista superior, para verificar se houve inclinação do tronco ou foi apenas um movimento de cabeça, ou seja, algumas vezes é bastante sutil a diferença entre a inclinação de tronco ou apenas de cabeça. Assim, todos os apontamentos feitos sobre uso do tronco, da cabeça, das pernas, da direção do olhar são apenas perceptivos, ou seja, partem do olhar do pesquisador. Não foi utilizada uma metodologia que permitisse captar, com precisão, os grupos musculares utilizados em cada unidade sinalizada (seja das mãos ou do restante do corpo).

Na trilha *pernas*, são anotadas as movimentações que são feitas com as pernas, seja andar, flexionar ou estender. O vocabulário controlado é: and (andar), flex (flexão), ext (extensão). Essa categoria foi criada especificamente a partir da análise do corpus deste trabalho, já que falta fundamentação teórica nesse sentido. Um questionamento é se as pernas têm função prosódica de salientar um item lexical, contribuindo para a sonoridade.

Na trilha níveis de sonoridade, são anotadas três possibilidades de sonoridade de acordo com o que é sinalizado, os elementos não manuais e o uso do espaço. Esses valores não são, como em Brentari (1998), vinculados ao uso de uma junta específica, mas em como o sinalizante usa porções do seu corpo em uma determinada unidade sinalizada. O nível 1 é o nível máximo de sonoridade e 3 o mínimo.

Segue a descrição:

- 1) O corpo inteiro do sinalizante;
- 2) O tronco, até a cintura;
- 3) As mãos.

As trilhas criadas no ELAN e descritas acima foram sintetizadas na Tabela 3, a seguir:

Tabela 3 – Síntese das trilhas do ELAN

Título da trilha	Descrição da trilha	VC*
DUS – mão direita	Descrição da unidade sinalizada na mão direita.	-
DUS – mão esquerda	Descrição da unidade sinalizada na mão esquerda.	-
Juntas	Registro das juntas utilizadas na unidade sinalizada.	Omb Cot Pul Met Interf Rádio
Simetria	Registro da simetria ou assimetria das unidades sinalizadas.	1 Assim CMS Sim
Grau de extensão do cotovelo (1M ou 2M)	Registro dos diferentes graus de extensão do cotovelo para uma ou duas mãos.	Est Flex Fech Todos
Elevação do ombro (1M ou 2M)	Registro das diferentes posições de elevação do ombro para uma ou duas mãos.	Neu La Fren Acim
Movimento	Tipos de movimento dos articuladores.	Tra Loc Trans Sus Osc
Olhar	Tipos de olhar relacionados à sonoridade.	Des Rea Pan Pre Ref
Tronco	Tronco se inclina para o referente, para o sinal ou para a plateia.	TR TEN TPLAT
Pernas	Andar, flexão e extensão dos joelhos.	And Flex Ext
Níveis de sonoridade	Registro dos níveis.	1, 2, 3

Nota: *VC: Vocabulário controlado.

Fonte: A autora (2017).

A partir desses dados, será realizada a análise, no sentido de buscar respostas às questões de pesquisa, comentando quais os articuladores e outros recursos utilizados, o nível de sonoridade envolvida e a importância da sonoridade para a sinalização artística.

5 ESTUDO DE “TUDO PASSA” NO PALCO, NA SALA E NO ESTÚDIO

“Tudo Passa” é uma performance de Rimar Romano baseada em um texto holandês de autoria desconhecida. O primeiro registro foi disponibilizado no Youtube no ano de 2009, com duração de 3’19’’ e sua apresentação foi feita em uma pequena sala, com plateia próxima, ao redor do artista (doravante chamaremos essa apresentação de “sala”). O segundo registro teve duração aproximada de 6’50’’ e foi feito no Festival de Folclore Sinalizado – Craques da Libras, em 2014, no palco de um teatro, ou seja, com mais espaço de deslocamento e uma plateia distante fisicamente (esse espaço será chamado de “teatro”). O terceiro registro, produzido para fins desta pesquisa, foi gravado em estúdio no ano de 2016 e tem a duração de 2’09’’ (chamado de “estúdio”).

A Tabela 4 apresenta as características gerais dos três registros:

Tabela 4 – Características gerais dos três registros

Ambiente	Ano	Tempo	US*
Palco	2014	6’50’’	116
Sala	2009	3’19’’	58
Estúdio	2016	2’09’’	67

Nota: *US: Unidades sinalizadas.

Fonte: A autora (2017).

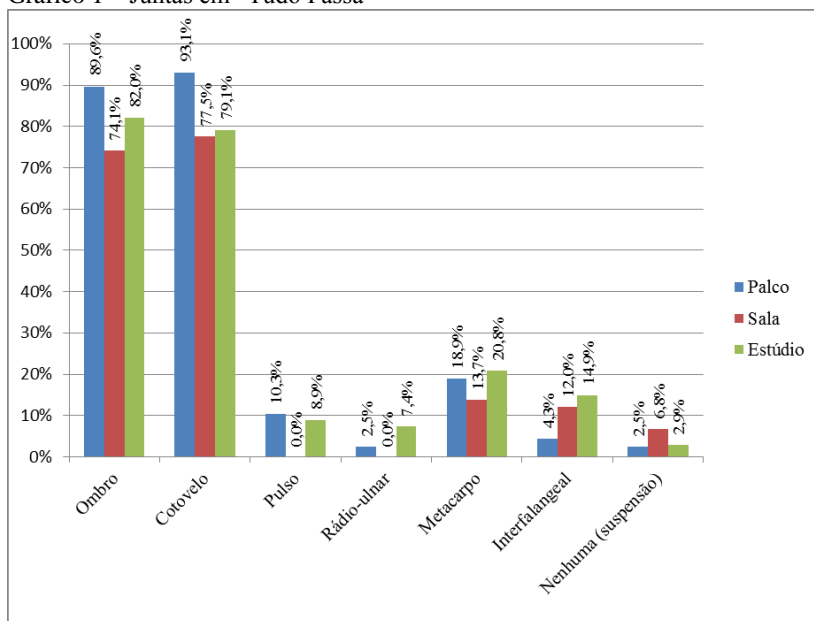
A reunião de registros de apresentação do mesmo texto em diferentes ambientes teve como intuito comentar a influência do tamanho do espaço e da distância do público na escolha e forma de realização dos sinais. No entanto, como já mencionado na metodologia, somente um estudo descritivo é exequível, sem que se possam fazer inferências, uma vez que há muitas variáveis envolvidas, como passagem do tempo em relação aos três vídeos, tempo de gravação e tamanho da amostra.

Passa-se então, agora, a comentar os achados das três amostras a partir das categorias criadas para análise, já apresentadas no Capítulo 4.

5.1 JUNTAS E SIMETRIA

Para responder se há influência do tamanho do ambiente no uso de determinada junta, foram contabilizadas as principais juntas articulatórias envolvidas na produção das unidades sinalizadas (ver Gráfico 1). O resultado foi ombro (entre 74,1% na sala e 89,6% no palco) e cotovelo (entre 77,5% na sala e 93,1% no palco).

Gráfico 1 – Juntas em “Tudo Passa”



Fonte: A autora (2017).

Nos três ambientes são utilizadas juntas proximais, não havendo, a princípio, nenhuma influência do tamanho do ambiente para uso desta ou daquela junta com mais frequência. A recorrência do uso do ombro e do cotovelo não parece ser específica da sinalização artística e nem da apresentação desse texto em especial. Seria necessário um estudo da sinalização cotidiana na Libras para dar conta dessa afirmação que é apenas perceptiva. No caso das suspensões – unidades de não movimento – não foi utilizada nenhuma junta. Todas as juntas mencionadas são relacionadas a algum tipo específico de movimento e, nas suspensões, não há movimento ou o movimento é considerado apenas transicional – ver conceito em Xavier (2006).

A segunda pergunta era se quanto mais proximal a junta, mais sonoridade ela produz? As juntas distais (pulso, rádio-ulnar, metacarpo, interfalangeal) quando combinadas ao uso de juntas proximais podem adicionar sonoridade à unidade sinalizada, conforme já afirmado por Sandler (1993). Um exemplo desse texto é a unidade sinalizada TUDO, na Figura 32²⁶, produzida com ombro e cotovelo, mas também com as juntas distais da mão, como o metacarpo e a interfalangeal. Além disso,

²⁶ Link para o vídeo: <<https://youtu.be/eJEZ7rEplb0>>.

são utilizadas as duas mãos (simétricas) e um grau de elevação do ombro e de extensão do cotovelo, que podem contribuir para a sonoridade.

Figura 32 – Unidade sinalizada TUDO em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2014) compilado pela autora (2017).

Da mesma forma, DV (puxar), na Figura 33²⁷, possui um grau de extensão do cotovelo e elevação do ombro combinadas à simetria e ao uso de juntas proximais (ombro, cotovelo) e distais (metacarpo, interfalangeal):

Figura 33 – Unidade sinalizada DV (puxar) em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2014) compilado pela autora (2017).

Apenas a título de comparação, as unidades referendadas na Figura 34 – MÃO-ROSTO²⁸ – e Figura 35 – DV (pedaço-distribuir)²⁹ –

²⁷ Link para o vídeo: <<https://youtu.be/A3UW86-h6Sw>>.

²⁸ Link para o vídeo: <<https://youtu.be/KLVBAZ8hFo8>>.

²⁹ Link para o vídeo: <<https://youtu.be/4u68Jivmk9g>>.

também utilizam juntas proximais e distais, como ombro, cotovelo, metacarpo e interfalangeal, no entanto são produzidas com mãos assimétricas ou o cotovelo permanece flexionado.

Figura 34 – Unidade sinalizada MÃO-ROSTO em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2014) compilado pela autora (2017).

Figura 35 – Unidade sinalizada DV (pedaço-distribuir) em “Tudo Passa”

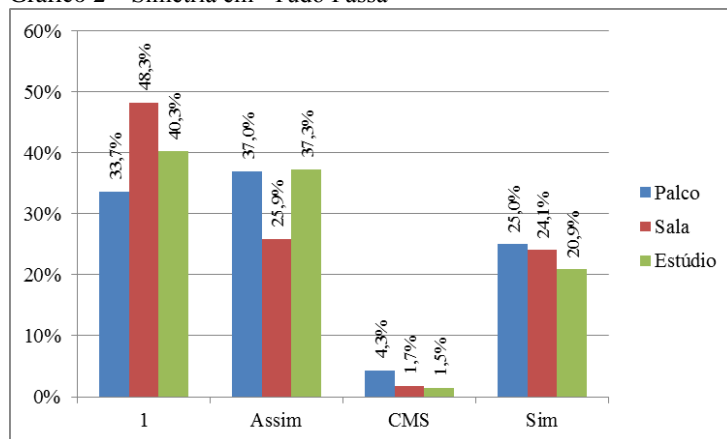


Fonte: Romano (2014) compilado pela autora (2017).

No que diz respeito à simetria, a pergunta era se a simetria poderia ser um fator de influência para a sonoridade e, antes disso, questiona-se se predominam as unidades sinalizadas com uma ou duas mãos nos ambientes. Conforme pode ser verificado no Gráfico 2, no palco, houve predominância de unidades sinalizadas com duas mãos, incluindo-se as unidades sinalizadas assimétricas (37%), unidades com somente as configurações de mão simétricas (4,3%) e unidades simétricas (25%). Outros 33,7% são unidades sinalizadas com uma mão. Na sala, a maioria das unidades sinalizadas foi articulada com as duas mãos, sendo que 25,9% são assimétricas, 1,7% possui configurações de mão simétricas e 24,1% são totalmente simétricas. Outros 48,3% foram

unidades sinalizadas com uma mão. No estúdio, também predominam as unidades sinalizadas de duas mãos, dessas 37,3% são assimétricas, 1,5% tem configurações de mão simétricas e 20,9% são totalmente simétricas. Outros 40,3% são unidades produzidas com uma mão.

Gráfico 2 – Simetria em “Tudo Passa”



Notas: 1: 1 mão.

Assim: assimetria.

CMS: configurações de mão simétricas.

Sim: Simetria.

Fonte: A autora (2017).

O que esses dados mostram é que, independente do ambiente, existe uma preferência, ao menos em “Tudo Passa” em sinalizar com duas mãos, embora não sejam mãos simétricas. Aliás, a assimetria se mostrou preponderante nos três contextos. Mais adiante, continuar-se-á a verificar, em outros textos, se as unidades sinalizadas de duas mãos e a simetria têm influência na ideia de sonoridade. A princípio, o que se pode especular é que há uma tendência a sinalizar com duas mãos na sinalização artística, assim como na sinalização formal para uma plateia, conforme afirmado por Zimmer (2000).

5.2 EXTENSÃO DO COTOVELO E ELEVÇÃO DO OMBRO

As duas perguntas que se quer responder com relação à extensão do cotovelo e elevação do ombro é se a amplitude dos braços é um fator que influencia a sonoridade. Dito de outra forma: a extensão máxima do cotovelo (em contraponto com aquelas unidades com o cotovelo flexionado ou fechado) e a elevação dos braços ao lado do corpo (em

oposição aos ombros neutros ou posicionados à frente ou acima) por darem a ideia de amplitude também podem ser grau máximo de sonoridade? Ou seja, qual a relação dos graus de amplitude do ombro e do cotovelo e a sonoridade?

Levando em conta três graus de extensão (flexionado, estendido e fechado), nas unidades sinalizadas produzidas com uma mão, a predominância é do cotovelo flexionado em todos os ambientes (77% no palco, 60,7% na sala e 71,4% no estúdio), segundo aponta a tabela 5. O mesmo acontece para as unidades sinalizadas de duas mãos: a predominância é de flexão (41,5% no palco, 65% na sala, 50% no estúdio). Ou seja, quantitativamente há mais ocorrências de cotovelo flexionado. Com esses dados é possível apenas concluir a predominância de cotovelo flexionado nos três ambientes, mas ainda assim não se responde se o grau de extensão mais amplo (estendido) é também o que possui mais sonoridade, dada a abertura dos membros, assim como se afirma que uma vogal possui um maior nível de sonoridade com relação à consoante e que a vogal “a” possui o maior nível de sonoridade, com relação a outras vogais. Mais uma vez, essa consideração parece ser apenas perceptual.

Tabela 5 – Graus de extensão para uma e duas mãos

Graus de extensão – 1M			
Tipos	Palco	Sala	Estúdio
Estendido	15,4%	3,6%	7,1%
Flexionado	77,0%	60,7%	71,4%
Fechado	5,1%	32,1%	17,9%
Flexionado + estendido	2,5%	3,6%	0,0%
Fechado + flexionado	0,0%	0,0%	3,6%
Graus de extensão – 2M			
Tipos	Palco	Sala	Estúdio
Estendido	19,2%	21,0%	11,5%
Flexionado	41,5%	65,0%	50,0%
Fechado	5,3%	0,0%	3,9%
Todos	5,3%	0,0%	5,8%

(Continua)

(Continuação)

Flexionado + estendido	10,6%	7,0%	9,6%
Estendido + fechado	5,3%	0,0%	1,9%
Fechado + flexionado	12,8%	7,0%	17,3%

Fonte: A autora (2017).

Com relação à elevação do ombro, foram criadas quatro categorias: neutro (braços ao lado do corpo), lado, frente e acima. Optou-se também por separar em unidades produzidas com uma ou duas mãos, a fim de localizar aquelas que combinando elevação do ombro com extensão do cotovelo, duas mãos e, ainda, simetria bilateral, são exemplos de sonoridade do ponto de vista articulatório. A Figura 36 traz exemplos de unidades sinalizadas com uma mão.

Figura 36 – Exemplos de elevação do ombro com 1 mão – palco em “Tudo Passa”

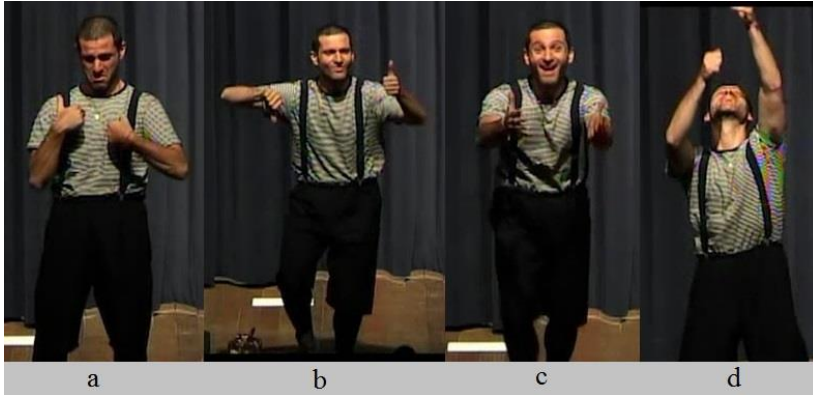


Fonte: Romano (2014) compilado pela autora (2017).

Em (a), o ombro cuja mão está ativa não sofre elevação, então é um eixo neutro. Em (b), o ombro se eleva para o lado. Em (c), a elevação é para frente. Não foi encontrado exemplo de elevação do ombro para cima em unidades de uma mão.

A Figura 37 a seguir traz exemplos de unidades sinalizadas com duas mãos simétricas em todos os parâmetros, no palco. Ainda há a possibilidade de as mãos estarem assimétricas.

Figura 37 – Exemplos de elevação do ombro com 2 mãos – palco em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2014) compilado pela autora (2017).

Em (a), os ombros estão sem elevação, ou seja, neutros. Em (b), a elevação dos ombros é para os lados. Em (c), a elevação é para frente. Em (d), a elevação é para cima.

Com relação às unidades sinalizadas com uma mão, os dados quantitativos apontam que no palco (66,7%) e no estúdio (59,3%), elas são, na sua maioria, produzidas com elevação do ombro para frente. Na sala, predomina o ombro neutro (46,4%), ou seja, sem elevação.

Os números são similares para unidades produzidas com duas mãos: no palco, 52,1% das unidades têm elevação do ombro para frente e no estúdio, 63,5%. Já na sala, a predominância é de ombro neutro (34,9%). Observe os percentuais conforme a Tabela 6.

Tabela 6 – Elevação do ombro para uma e duas mãos

Elevação do ombro – 1M			
Tipos	Palco	Sala	Estúdio
Neutro	5,1%	46,4%	22,2%
Lado	28,2%	39,3%	11,1%
Frente	66,7%	10,7%	59,3%
Acima	0,0%	0,0%	0,0%
Lado + frente	0,0%	3,6%	7,4%

(Continua)

(Continuação)

Elevação do ombro – 2M			
Tipos	Palco	Sala	Estúdio
Neutro	23,4%	34,9%	15,4%
Lado	9,6%	30,2%	9,6%
Frente	52,1%	23,2%	63,5%
Acima	4,3%	4,7%	3,8%
Lado + frente	10,6%	7,0%	7,7%

Fonte: A autora (2017).

Mais uma vez, os dados quantitativos não mostram como se pode relacionar a amplitude da elevação dos ombros para os lados, para frente ou para cima e por consequência, mostrar como essa amplitude pode gerar sonoridade. No entanto, é pontualmente nas exceções que se encontram os exemplos de unidades sinalizadas mais perceptíveis visualmente, pelo uso de duas mãos simétricas, elevação do ombro para os lados, frente ou para cima e cotovelo estendido. Portanto, passe-se a comentar os exemplos que mostram sonoridade e por que.

No palco, quatro unidades sinalizadas são significativas em termos de sonoridade³⁰. Elas são sintetizadas na Figura 38:

Figura 38 – Unidades sinalizadas no palco em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2014) compilado pela autora (2017).

Conforme essa figura, (a) utiliza juntas proximais e distais, extensão e flexão do cotovelo, duas mãos simétricas, elevação do ombro para frente; (b) e (c) fazem parte da mesma sequência e apresentam extensão do cotovelo, simetria e elevação do ombro para frente ou para os lados. Quando o artista abre os braços para os lados em (c), a

³⁰ Podem ser vistas no link <<https://youtu.be/OO8zC0YXVI>>.

utilização do espaço é maior e a área corporal utilizada é mais extensa do que quando os braços estão estendidos para frente em (b); (d) mostra o artista com as duas mãos simétricas, um braço estendido e outro flexionado, utilizando juntas distais no movimento de abrir e fechar a mão e proximais (ao elevar o ombro para cima e estender o braço). Também ver-se-á o papel das pernas e ombros para a sonoridade, que também estão presentes nessas sequências.

Ou seja, para um público que possivelmente assista essa apresentação de frente para o artista, parece que os eixos mais sonoros estão em (c), porque os braços abertos para o lado e estendidos ocupam um maior espaço em torno do sinalizante; e em (d), por quebrar o espaço de sinalização, que geralmente não ultrapassa o topo da cabeça.

Na sala³¹ (Figura 39) e no estúdio³² (Figura 40), as mesmas unidades sinalizadas se destacaram articulatoriamente: DV-PUXAR e TUDO-PASSA, como pode ser visto nos *links* e nas imagens.

Figura 39 – Unidade sinalizada DV (puxar) em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b) compilado pela autora (2017).

³¹ Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=9oJf35SdwpQ&feature=youtu.be>.

³² Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=XKfOfoeObhg&feature=youtu.be>.

Figura 40 – Unidades sinalizadas TUDO-PASSA (a) e DV (puxar) (b) em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2016) compilado pela autora (2017).

Ao comparar a unidade sinalizada TUDO-PASSA nos três ambientes (ver Figura 41 a seguir), notam-se diferenças na ampliação dos braços e inclinação do tronco. No palco, os sinais são feitos com elevação do ombro, extensão do cotovelo, grande inclinação do tronco para frente. Na sala, se vê um movimento mais limitado às mãos, pouco uso do ombro e pouca extensão do cotovelo. No estúdio, assim como na sala, não foi utilizado o tronco (ver sessão sobre tronco mais adiante). É interessante notar também que no palco o artista escolheu uma variante mais ampla de TUDO, com foco nas juntas proximais do ombro e do cotovelo, enquanto na sala e no estúdio selecionou a variante produzida com juntas distais das mãos.

Figura 41 – Unidade sinalizada TUDO-PASSA nos três ambientes em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b; 2014; 2016) compilado pela autora (2017).

Vendo o exemplo acima, parece que o espaço restrito e a plateia tão próxima influenciou a forma com que o poeta sinalizou “Tudo Passa” na sala. Ele não pode ampliar muito seus braços, pois o público está ao seu redor e também não há a necessidade de tornar os sinais mais visuais para uma plateia tão próxima.

Ou seja, a partir das imagens e vídeos, apresenta-se com mais clareza como o cotovelo e o ombro podem trazer mais amplitude para as unidades sinalizadas e ainda mostra-se, ainda que com apenas um exemplo, que o artista selecionou formas e variantes distintas para cada ambiente. Os graus ou eixos dos cotovelos e ombros podem gerar unidades sinalizadas mais ou menos amplas e essa amplitude produzida fonético-fonologicamente pode trazer maior perceptibilidade visual, ou seja, sonoridade.

5.3 MOVIMENTO

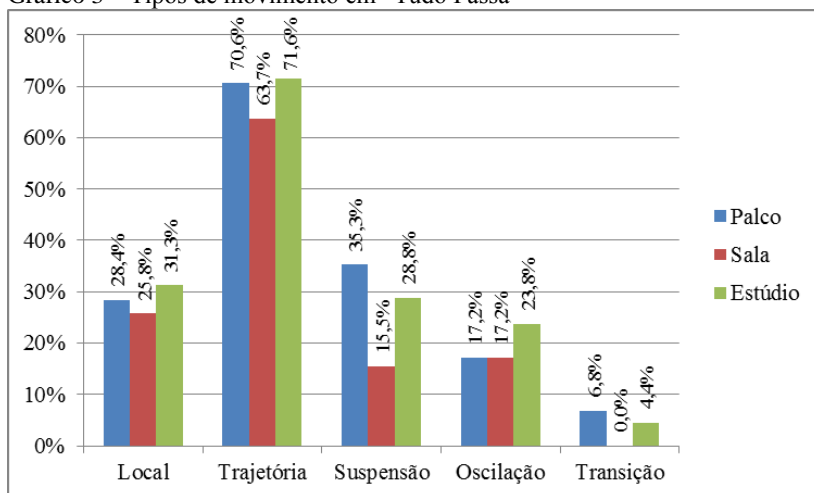
Há alguma relação entre o tipo de movimento e a sonoridade? Como já foi reportado teoricamente, para Sandler (1993), o movimento com trajetória combinado aos movimentos internos repetitivos ou

vibratórios estão na escala máxima na hierarquia de sonoridade. Para Brentari (1998), o movimento de trajetória e as mudanças na configuração de mão são considerados picos de sonoridade e os movimentos articulados com ombro ou cotovelo (ou seja, de trajetória) são mais visíveis a grandes distâncias. Segundo Williams e Newman (2016), os movimentos de trajetória com movimentos internos vibratórios possuem o máximo de sonoridade em sua escala. Cabe, então, encontrar exemplos no *corpus* desta pesquisa para verificar se os tipos de movimento descritos teoricamente com mais sonoridade confirmam essas afirmações.

Dessa forma, foram criadas cinco categorias de movimento, levando em conta que cada tipo de movimento está ligado a uma junta específica ou a nenhuma (suspensão). O movimento local é produzido com o pulso ou as juntas dos dedos (metacarpo e interfalangeal), em uma mudança de configuração de mão ou orientação das mãos, ou ainda um movimento repetitivo (*trilled*) (BRENTARI, 1998, p. 130). O movimento de trajetória é articulado com o ombro ou o cotovelo, em uma mudança do local de articulação do sinal no espaço de sinalização ou no espaço externo em frente ao sinalizante (BRENTARI, 1998, p. 129). A suspensão é um não movimento ou uma boia (nesse caso, uma mão fica suspensa com a unidade sinalizada anterior e a outra mão produz outra unidade sinalizada, com movimento). Oscilação é um tipo de movimento repetitivo feito com o cotovelo, como em PACIÊNCIA, QUE, DEFEITO, PERFEITO. O movimento de transição é um movimento que tem como função posicionar a mão em um determinado ponto em que o sinal será iniciado, então ele não tem *status* de parte integrante do sinal (XAVIER, 2006, p. 118).

Como pode ser verificado no Gráfico 3, tanto no palco (70,6%) quanto na sala (63,7%) e no estúdio (71,6%), o tipo de movimento mais recorrente é o de trajetória, ou seja, aqueles produzidos por ombro ou cotovelo que, como visto, foram as juntas mais utilizadas nas unidades sinalizadas nos três ambientes. A recorrência de movimentos de trajetória mais do que outros tipos, entretanto, pode não ser específica da sinalização artística, assim como as juntas proximais.

Gráfico 3 – Tipos de movimento em “Tudo Passa”



Fonte: A autora (2017).

Passa-se então a verificar exemplos de combinações de movimento de trajetória e local, tidos como uma combinação de máxima sonoridade. Neste trabalho, definiram-se como movimento local os movimentos articulados com o pulso ou as juntas dos dedos, com ou sem repetição. A combinação de movimento de trajetória com movimento local ou oscilação (nomenclatura inaugurada neste trabalho para uma categoria de movimentos repetitivos articulados com o cotovelo ou rádio-ulnar) se fez presente tanto nas unidades produzidas com uma mão quanto nas de duas mãos, simétricas ou assimétricas e foram mais presentes no estúdio do que nos outros ambientes.

Essa combinação de movimentos de trajetória + local pode ser visualizada na Figura 42 a seguir. Nesse exemplo, com uma mão o artista realiza o &= (chamar) – gesto de chamar – partindo de um movimento de trajetória para levar o braço até a posição em que o pulso e o metacarpo produzem um movimento local, sem repetição.

Figura 42 – Combinação dos movimentos de trajetória e locação com uma mão em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2014) compilado pela autora (2017).

As unidades sinalizadas com duas mãos podem produzir a mesma unidade nas duas ou unidades diferentes. A combinação de movimentos, então, pode ocorrer nas duas mãos ou apenas em uma delas, enquanto a outra está em suspensão, no recurso da boia³³. Na sequência da Figura 43 a seguir, as duas mãos são simétricas e produzem uma combinação de movimentos de trajetória e local (abrir e fechar a mão), com alternância dos braços.

Figura 43 – Combinação dos movimentos de trajetória e locação com duas mãos simétricas em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2014) compilado pela autora (2017).

³³ Segundo Liddell (2004 apud LEITE, 2008, p. 225), “boias nas LSs [...] 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 [...]”.

A Figura 44 a seguir apresenta uma sequência em que o sinalizante combina dois tipos de movimento, pois cada mão produz uma unidade diferente. Com a mão direita, DEFEITO tem um movimento local de oscilação que é uma rotação repetitiva produzida com a junta rádio-ulnar. Com a mão esquerda, um movimento de trajetória para o apontamento produzido com ombro e cotovelo, que vai do lado direito ao esquerdo do sinalizante, e que pode ser glossado em português como VOCÊS.

Figura 44 – Combinação dos movimentos de trajetória e locação com duas mãos assimétricas em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2016) compilado pela autora (2017).

Na Figura 45 a seguir, a mão esquerda está em suspensão com a configuração de mão segurando um objeto (DV-objeto-redondo-pegar). A mão direita usa a datilologia P-A-Z (FS-paz), utilizando movimentos de trajetória e local.

Figura 45 – Combinação dos movimentos de trajetória e local e suspensão com duas mãos em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b) compilado pela autora (2017).

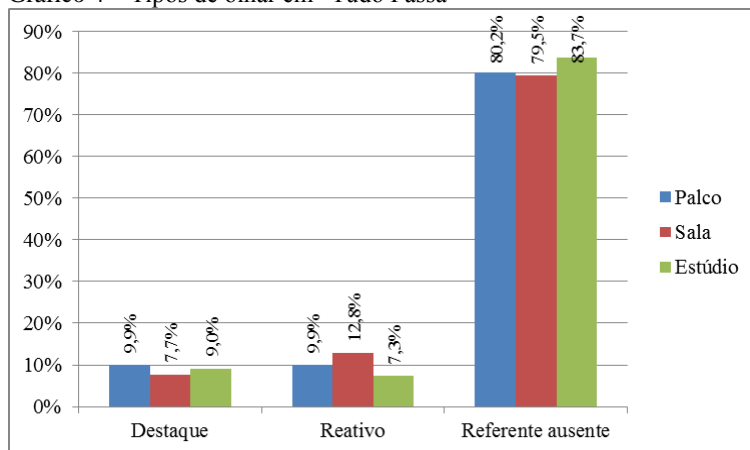
Foram encontrados, em “Tudo Passa”, exemplos de combinação de movimentos locais e trajetória nas unidades sinalizadas. O movimento é um parâmetro que funciona como elemento diretamente relacionado à Sonoridade Visual tal como foi estabelecido teoricamente, cujas combinações também aparecem na sinalização artística, como foi demonstrado a partir das imagens até aqui.

5.4 OLHAR

A pergunta que guia essa categoria é: O olhar que estende a cena ou o olhar que destaca a unidade sinalizada tem influência sobre a sonoridade?

Em primeiro lugar, foram verificadas as ocorrências de cada tipo de olhar nesse texto sinalizado e foram encontrados três tipos nos três ambientes: destaque, reativo e referente ausente. Conforme os dados observáveis no Gráfico 4 a seguir, é predominante o olhar para um referente ausente nos três ambientes (80,2% no palco; 79,5% na sala e 83,7% no estúdio), o que pode revelar uma característica do texto, olhar para um ponto do espaço de sinalização para marcar um referente.

Gráfico 4 – Tipos de olhar em “Tudo Passa”



Fonte: A autora (2017).

O olhar para o referente ausente (ver Figura 46) ocorre independente da sinalização manual, mas também pode ocorrer junto com a sinalização, olhando para “além” das mãos.

Figura 46 – Olhar para o referente ausente em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b; 2014; 2016) compilado pela autora (2017).

No palco e na sala, esse olhar é observado quando o sinalizante olha para os lados e para cima e cria referentes com os quais seu corpo interage. No estúdio, apesar de não ter plateia presente fisicamente, distingue-se o olhar dirigido ao espectador do vídeo (mundo real) daquele que diz respeito ao mundo da história.

Propõe-se, nesta pesquisa, que o olhar para o referente ausente relaciona-se com a sonoridade, pois o artista vê – e propõe que o espectador também veja – algo além do espaço real em que está atuando. A Sonoridade Visual aqui está sendo mostrada não no sentido articulatório, mas sim da relação do olhar do sinalizante com o espaço em que atua. Ao olhar para uma direção específica e imaginar um referente, cria um espaço metafórico. O sinalizante pode criar referentes que estão além das suas mãos e além do ambiente (palco, sala ou estúdio): ele os localiza no espaço criado no mundo da história ou do poema.

Ainda que as unidades sinalizadas não sejam maioria, o artista olhou para a forma das mãos em algumas dessas unidades, com a intenção de destacar ou reagir sobre as mesmas. Enquanto o olhar de destaque direciona um foco para a(s) mão(s), levando o público a também olhar para sua forma, o olhar reativo reage sobre ela(s), associando a ela(s) uma expressão facial de surpresa, de alegria, de admiração, ou seja, qualquer tipo de emoção ao olhar para as mãos. Exemplos desses tipos de olhar estão nas Figuras 47 e 48 a seguir.

Figura 47 – Olhar de destaque em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b; 2014; 2016) compilado pela autora (2017).

Figura 48 – Olhar reativo em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b; 2014; 2016) compilado pela autora (2017).

Portanto, respondendo à pergunta sobre o olhar, uma das intenções desta pesquisa era mostrar por meio de exemplos que as categorias de olhar criadas por Kaneko e Mesch (2013) podem contribuir para a Sonoridade Visual, seja por enfatizar a forma do sinal e trazer o foco para as mãos ou por dar a ideia de amplitude do espaço. “Tudo Passa” traz várias ocorrências de três tipos de olhar que têm essas funções. Por trazer o foco para as mãos, o olhar de destaque e reativo parece estar associado a um primeiro nível de sonoridade – nível 1 e o olhar para o referente ausente ao nível 2 ou 3, como se notará mais adiante.

5.5 TRONCO E PERNAS

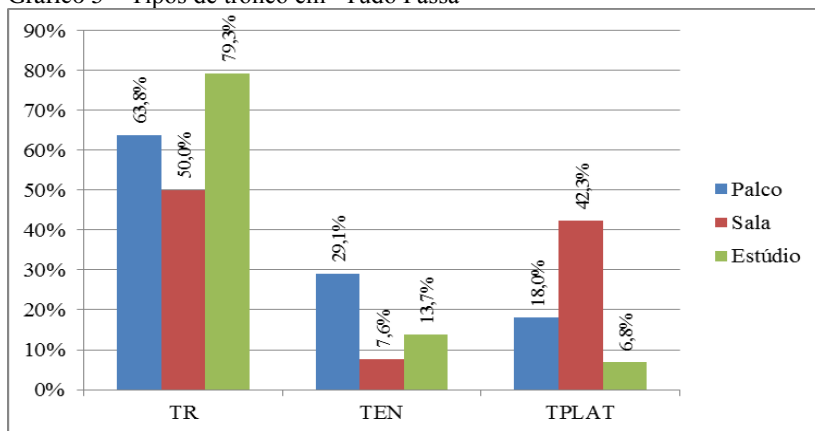
Esta sessão trata de como o sinalizante pode quebrar as regras do espaço de sinalização convencionalizado na literatura em língua de sinais (QUADROS; KARNOPP, 2004, p. 57) – que vai do topo da cabeça à

cintura – e explorar o uso das pernas e do tronco, seja para dar amplitude a uma unidade sinalizada, interagir com a plateia, criar efeito estético ou criar coesão no texto, como é o caso de “Tudo Passa”. A pergunta então é se o tronco e as pernas podem ser recursos corporais que têm influência sobre a Sonoridade Visual.

Primeiro, observou-se as ocorrências de tronco a partir da categorização feita. O tronco pode ser inclinado para o referente (TR), para frente, para esquerda ou direita do sinalizante, ou acima do espaço de sinalização; o tronco pode ter como função dar ênfase à unidade sinalizada (TEN); ou, ainda, o tronco pode estar inclinado para interagir com a plateia (TPLAT).

Como se pode verificar no Gráfico 5, o tronco inclinado para o referente ausente é o que possui mais ocorrências nas anotações da trilha “tronco” nos três ambientes: 63,8% no palco, 50% na sala e 79,3% no estúdio.

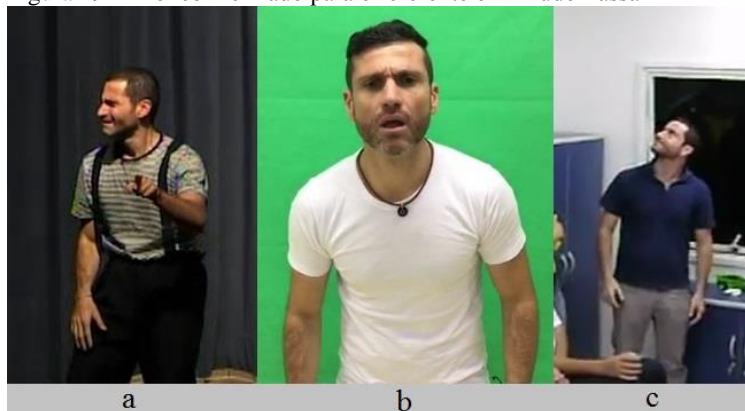
Gráfico 5 – Tipos de tronco em “Tudo Passa”



Fonte: A autora (2017).

Na Figura 49 a seguir, veem-se três unidades em que há inclinação do tronco para o referente. Em (a) (IX - apontamento), Rimar faz uma leve inclinação do tronco para a direita, junto com a cabeça e a direção do olhar. Em (b), inclina o tronco para frente. Em (c), inclina o tronco e a cabeça para cima. Esse tipo de tronco, junto com o olhar para o referente ausente, criam efeito de ampliação do espaço.

Figura 49 – Tronco inclinado para o referente em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b; 2014; 2016) compilado pela autora (2017).

Com relação ao tronco com função enfática (TEN), foram selecionadas algumas passagens que, além do uso do tronco, também as pernas têm função importante para que essas unidades se destaquem. O tronco assim inclinado, com flexão das pernas e inclinação da cabeça, enfatiza a unidade sinalizada e quebra os limites do espaço de sinalização e, portanto pode ser um indício de sonoridade.

É interessante perceber a diferença da mesma unidade – e (positivo/negativo) no palco, na sala e no estúdio (ver Figura 50³⁴). No palco, Romano além de dobrar o tronco para frente e para os lados, também flexiona as pernas. Na sala, o movimento se restringiu a inclinações da cabeça para os lados e pouco uso do tronco. No estúdio, foi feita uma pequena inclinação do tronco para frente e apenas a cabeça se inclinou para baixo e para o lado direito. Essa comparação mostra que o tamanho do espaço pode influenciar a forma como o artista utiliza seus elementos não manuais, como pernas e tronco.

³⁴ Também disponível no link: <<https://youtu.be/b2IdMpt8x84>>.

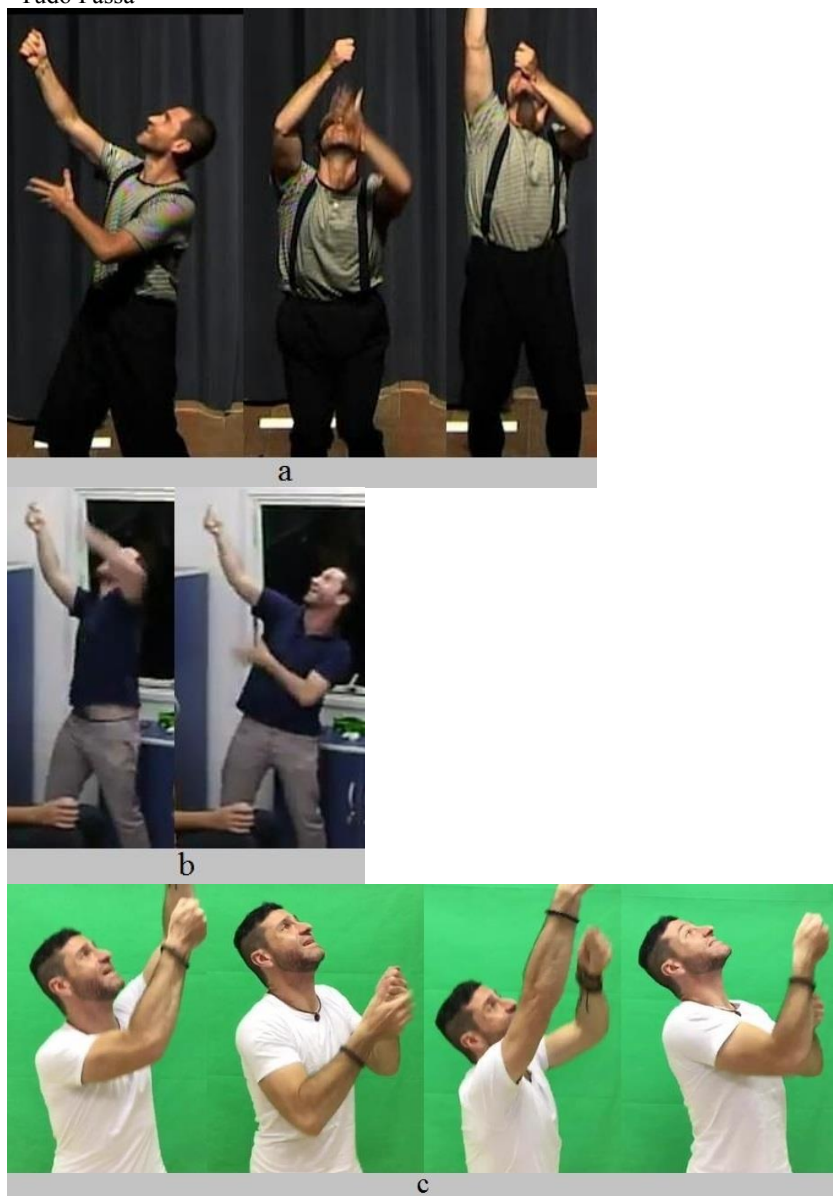
Figura 50 – Comparação do tronco enfático nos três ambientes em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b; 2014; 2016) compilado pela autora (2017).

A unidade sinalizada DV (puxar) (ver Figura 51 a seguir), apresentada no palco, tem participação do tronco, que muda de direção (para direita e para o público) e ainda das pernas – com flexões e extensões. Já na sala, os movimentos são realizados em apenas uma direção (tronco virado para a direita) e praticamente as pernas não são utilizadas. No estúdio, também não há mudança da direção do tronco (permanece virado para a esquerda) e há participação das pernas (flexão e extensão), apesar da limitação que poderia causar o enquadramento da câmera. Nessa unidade, a cabeça está sempre inclinada para cima, sem variação de acordo com o ambiente, já que semanticamente a unidade significa puxar algo de cima.

Figura 51 – Unidade sinalizada DV (puxar) no palco, na sala e no estúdio em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b; 2014; 2016) compilado pela autora (2017).

Já o tronco para a plateia (ver Figura 52) tem como função apenas comunicar com o público. No palco (a), vemos o sinalizante se inclinando para frente e para baixo, já que está em um nível acima do público. Na sala (b), a inclinação e o olhar são diretos para o público ao redor. No estúdio (c), mesmo em frente à câmera, ele imagina que há plateia à sua frente.

Figura 52 – Tronco para a plateia nos três ambientes em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b; 2014; 2016) compilado pela autora (2017).

Assim, o tronco que parece colaborar para a Sonoridade Visual é o tronco para o referente ausente e o tronco enfático. Algumas diferenças de uso que talvez tenham sido influenciadas pelo ambiente foram apresentadas.

Além do tronco, sugere-se que quando o artista se desloca no palco (passos) ou ainda quando flexiona e estende suas pernas, elas têm função prosódica e ampliam a área corporal ou o espaço de atuação que o sinalizante pode explorar para sua performance.

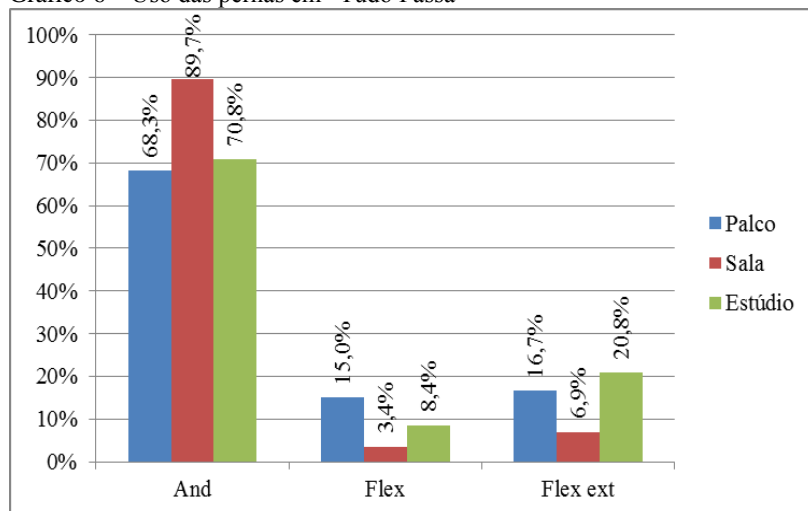
As pernas em “Tudo Passa” são, em algumas passagens, parte do texto, especificamente quando o sinalizante caminha ou corre sem se deslocar e funcionam como item coesivo, fazendo o elo entre várias partes do texto³⁵. Nos três ambientes, ainda que com o fator espaço mais limitado, o sinalizante anda, flexiona ou estende seus joelhos e isto, além da função coesiva, como já foi dito, pode ter função prosódica. Apenas nas gravações do palco e da sala se vê o corpo inteiro do artista, já que no estúdio, a câmera focou do topo de sua cabeça até a cintura. Ainda assim, é possível ver pela movimentação corporal, que as pernas estão em movimento. Notaram-se, então, três tipos de movimentação: flexão, extensão e andar (passos).

Nos três ambientes, predomina o andar, pois como já foi dito, ele faz parte do texto. O Gráfico 6 a seguir mostra estes dados: das anotações no ELAN referentes às pernas, 68,3% são andar no palco, 89,7% na sala e 70,8% no estúdio. A flexão, ou flexão combinada com

³⁵ Pode ser visto neste *link*: <<https://youtu.be/RiTk0X7p764>>.

extensão, apesar de menos recorrente cumpre a função de enfatizar uma unidade sinalizada em conjunto com o tronco, como já visto nas figuras da sessão tronco acima.

Gráfico 6 – Uso das pernas em “Tudo Passa”



Fonte: A autora (2017).

No entanto, esta é apenas uma observação inicial sobre a função das pernas na performance sinalizada e sua relação com a sonoridade e há muitas questões a serem exploradas em futuros estudos, como as diferenças entre o uso das pernas em situações formais e informais, na sinalização cotidiana e na arte em sinais etc.

5.6 NÍVEIS DE SONORIDADE

Nesta sessão, tratou-se de averiguar a ocorrência de três níveis de sonoridade nas unidades sinalizadas. Retomando o que foi dito na metodologia, o nível 1 se refere àquelas unidades em que o artista utilizou todo o corpo (incluindo pernas); o nível 2 são as unidades produzidas com braços e tronco principalmente (do topo da cabeça até a cintura); o nível 3 abrange aquelas unidades que trazem o foco do espectador para as mãos. Então, dentro desse leque de níveis, o nível 1 é o que tem mais sonoridade dentro da escala e o 3 o que possui menos sonoridade.

Tabela 7 – Síntese dos níveis de sonoridade

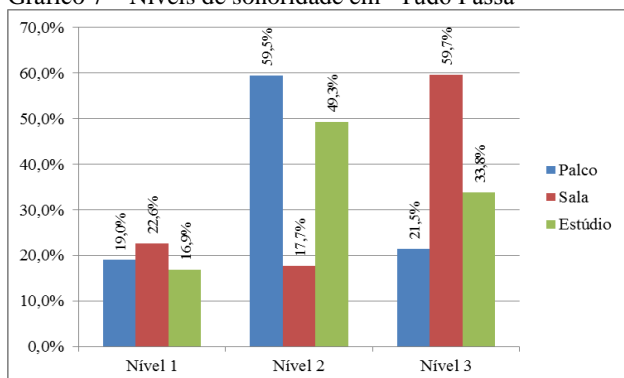
Nível 1	Todo corpo, incluindo tronco e pernas.
Nível 2	Do topo da cabeça a cintura.
Nível 3	Mãos.

Fonte: A autora (2017).

Com relação ao número de ocorrências, no palco a maioria das unidades são do nível 2 (59,5%); na sala, predomina o nível 3 (59,7%); no estúdio, a maioria está no nível 2 (49,3%). O que esses números mostram? Como já foi relatado na metodologia, não é possível afirmar que a diferença entre os ambientes é um fator preponderante para a diferença de sonoridade, uma vez que há outros fatores em jogo como o tempo dos vídeos, o passar dos anos entre as diferentes gravações, a idade e experiência do *performer*, entre outros. O que se poderia afirmar, então, é que mesmo com essas variáveis, há menos ocorrências, em todos os ambientes de unidades sinalizadas que utilizam todo o corpo e isso pode estar relacionado ao próprio texto e não ao fato de ele estar sendo apresentado no palco, na sala ou no estúdio.

Como já foi dito também, parece ser comum que as juntas mais utilizadas sejam o ombro e o cotovelo e isso pode estar presente também na sinalização cotidiana, não somente na artística e não seja exclusivo deste texto. Isso pode explicar porque no palco e no estúdio sejam preponderantes as unidades com nível 2 (braços/troncos). Na sala, talvez pela proximidade do público, a escolha das unidades e também a prosódia pode ter sido alterada, fazendo com que a maioria das unidades tivesse foco nas mãos (nível 3).

Gráfico 7 – Níveis de sonoridade em “Tudo Passa”



Fonte: A autora (2017).

Nas figuras 53, 54 e 55 a seguir, alguns exemplos dos três níveis de sonoridade nos três ambientes:

Figura 53 – Nível 3 em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2009b) compilado pela autora (2017).

Figura 54 – Nível 2 em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2016) compilado pela autora (2017).

Figura 55 – Nível 1 em “Tudo Passa”



Fonte: Romano (2014) compilado pela autora (2017).

Para concluir, a tese neste trabalho é que na sinalização artística são encontrados esses três tipos de sonoridade e o maior nível de sonoridade está relacionado ao uso de todo corpo, em que colaboram todos os elementos descritos e também os deslocamentos, a preferência por escalas maiores, como na incorporação de personagem – isto será visto adiante, em outros textos. O nível 2 tem a porção do tronco como destaque e o nível 1 traz a atenção do olhar para as mãos e então sua forma é destacada. Agora serão comentados todos os aspectos observados em “Tudo Passa” nos três ambientes, bem como uma síntese sobre os primeiros achados de Sonoridade Visual nesse texto.

5.7 DISCUSSÃO

A ideia de se comparar o mesmo texto no palco, na sala e no estúdio, a princípio, foi examinar a influência do espaço físico e da plateia para a escolha e prosódia das unidades sinalizadas. No entanto, apenas quantitativamente não é possível inferir que o tamanho do espaço e o público influenciaram na prosódia e sonoridade dos sinais nos três ambientes (sala, palco, estúdio) em “Tudo Passa”. Há pouca diferença, em termos quantitativos, entre os três ambientes. Apesar disso, alguns exemplos qualitativos nos mostraram como os elementos não manuais, como o tronco e as pernas foram explorados com maior ênfase no palco e também exemplos de variantes de maior amplitude serem selecionadas para o contexto em que o artista poderia explorar mais o espaço – o palco, em comparação com os dois outros ambientes. Observou-se, independente do contexto, a presença de três níveis de sonoridade e como todos os elementos descritos contribuem com o estabelecimento dos três níveis.

A tese é a de que a Sonoridade Visual está presente na apresentação sinalizada literária a partir de três níveis. As juntas, os elementos não manuais (olhar, pernas, tronco), o ritmo e a simetria têm um papel importante para o estabelecimento dos níveis de Sonoridade Visual na literatura sinalizada. O nível 1 se refere às unidades sinalizadas em que o artista utiliza todo o corpo em cena. O nível 2 é determinado pela amplitude do movimento dos braços e do tronco do artista, um movimento que vai do topo da cabeça à cintura. O nível 3 são as unidades sinalizadas em uma menor escala ou aquelas que destacam a forma das mãos. Assim, são estabelecidos a partir desta pesquisa: nível 1 no uso de todo corpo na cena > nível 2 na amplitude de movimento dos braços/ tronco > nível 3 nas mãos.

Então, a Sonoridade na literatura sinalizada não está somente relacionada ao uso das juntas mais proximais, como na teoria

fonológica. Na performance, a Sonoridade é uma soma de fatores: juntas, extensão do cotovelo, elevação do ombro, simetria, tipo de movimento e ainda os elementos não manuais, como tronco, pernas ou olhar. O olhar pode ter a função de destacar a forma de uma unidade sinalizada ou ampliar o espaço de sinalização. Independente do ambiente em que “Tudo Passa” foi apresentado, observou-se que o olhar para o referente ausente foi o mais recorrente e este amplia o espaço de sinalização, mostrando uma sonoridade não no sentido articulatório, mas perceptual. Os outros elementos não manuais trabalhados na análise foram pernas e tronco que, como foi visto, tratam-se de novos recursos de sonoridade que tradicionalmente não vinham sendo explorados, uma vez que a teoria disponível sobre sonoridade visual lança um valor para cada junta do braço ou das mãos. Ao se perceber que o corpo do sinalizante não se limita somente ao que é articulado com estes membros, novos níveis de sonoridade podem ser explorados, pois o tronco e as pernas têm importante papel prosódico.

6 ANÁLISE QUALITATIVA DE OUTROS TEXTOS DA LITERATURA EM LIBRAS

Nesta divisão, optou-se por uma abordagem qualitativa dos dados, apresentando exemplos que reforcem a discussão da seção anterior e os textos escolhidos para análise foram “Bolinha de Ping-Pong”, “O Papagaio do Rei”, “Vaso” e “Superman – o Retorno”.

6.1 “BOLINHA DE PING-PONG”

“Bolinha de Ping-Pong”, com duração de 3’39”, foi publicado pelo autor Rimar Romano, da Cia Arte e Silêncio, no site Youtube. O texto narra um campeonato de pingue-pongue, em que as personagens são um jogador barbudo, um jogador delicado, um juiz e uma bolinha³⁶ e, segundo o autor, é uma metáfora da vida de todos nós.

As unidades sinalizadas que se destacam por sua sonoridade nesse texto são aquelas produzidas com duas mãos simétricas e com elevação dos braços acima do espaço de sinalização (ver Figura 56).

Figura 56 – Simetria e elevação dos braços em “Bolinha de Ping-Pong”



Fonte: Romano (2009a) compilado pela autora (2017).

Em (a), a unidade sinalizada CL pessoas-assistir é produzida com movimento amplo e semicircular, com elevação do ombro e mãos próximas ao ombro, caracterizando o grande público que assistia ao campeonato de pingue-pongue na arquibancada³⁷. Na dissertação de Silva (2014), em que analisa também “Bolinha de Ping-Pong”, o autor fala sobre esse classificador da Figura 56 (a) (CL pessoas-assistir),

³⁶ Utiliza-se, aqui, os termos de Silva (2014) que analisa as demonstrações nesta narrativa em especial.

³⁷ Pode ser visto neste link: <<https://youtu.be/txYTC8-1yAw>>.

glosando-o como |arquibancada|. Ele aponta que o aumento do movimento e do uso do espaço neste “sinal” produz um significado na narrativa:

Realizando o sinal com esse movimento alongado e alargado, o |narrador| não só demonstra a localização da |arquibancada| no |cenário| que está construído diante de si, como também demonstra o seu formato e a sua extensão. A expansão do movimento do sinal e a sua localização à altura dos ombros expressam o significado de que a |arquibancada| é tão grande que circunda todo o |cenário| construído em frente ao corpo do sinalizador (SILVA, 2014, p. 77)

É salutar observar que os recursos de aumento do movimento e uso ampliado do espaço contribuem para o significado do texto, no entanto, neste trabalho interessa a sua função para a sonoridade.

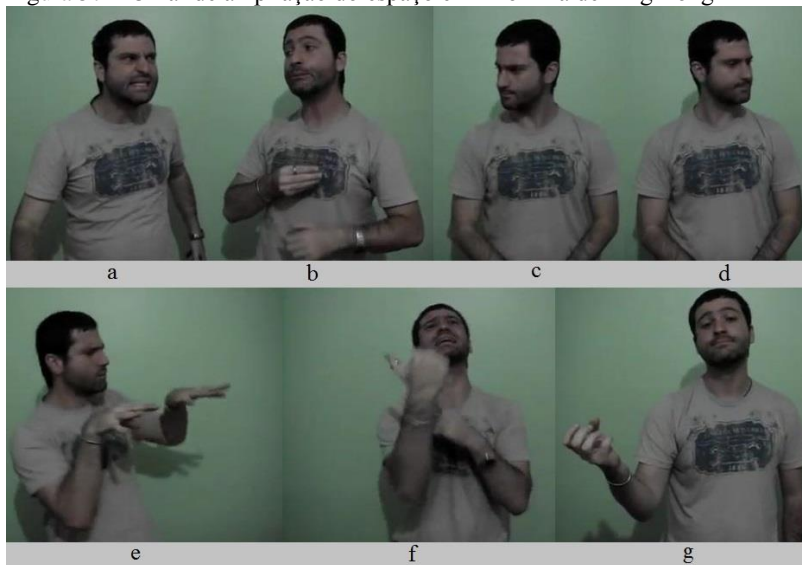
Continuando a descrição da Figura 56, em (b), apesar de a imagem não mostrar³⁸, os braços se movem de um lado para outro com elevação dos braços acima do espaço de sinalização. O movimento para um lado e para o outro representa o olhar das pessoas na plateia e a localização se refere, segundo Silva (2014), à posição de visualização da plateia, que é mais alta que o local do jogo.

Nesses dois exemplos da Figura 56, a alteração fonológica do movimento e da locação – movimento amplo e a localização da unidade acima do espaço de sinalização – é relevante para a construção do espaço ficcional e também para a sonoridade.

Outra questão que aqui interessa é como o olhar pode ampliar o espaço de sinalização. O olhar nessa narrativa é importante para construção do cenário, o posicionamento e movimentação dos jogadores, da bolinha e do juiz, a reação da plateia na arquibancada durante o jogo, interação com a câmera (interlocutor) e olhar para destacar a forma dos sinais. Tanto o olhar de destaque quanto o que amplia o espaço contribuem para a sonoridade. O olhar que amplia o espaço está exemplificado nos quadros (a) a (g), na Figura 57.

³⁸ Link para o vídeo: <https://youtu.be/iS2x_1TApt0>.

Figura 57 – Olhar de ampliação do espaço em “Bolinha de Ping-Pong”



Fonte: Romano (2009a) compilado pela autora (2017).

Na Figura 57, em (a), o jogador barbudo olha para o jogador delicado, enfrentando-o. Em (b), o jogador delicado olha para o jogador barbudo, seu oponente. Em (c), o juiz olha para o jogador barbudo e, em (d), para o jogador delicado, cumprimentando-os para o início da partida. Em (e), a plateia olha para o jogador delicado, surpresa pela atitude deste em pegar a bolinha na mão, o que foi sinalizado na sequência anterior. Em (f), a bolinha olha para o juiz, pedindo ajuda. Em (g), o narrador olha para a câmera (interlocutor), pedindo opinião. Sendo assim, todos os olhares que, sem acompanhamento de sinalização manual do referente, pressupõem a presença de um ente no cenário ampliam o espaço/ a sonoridade. O referente está presente no cenário apenas porque o olhar foi direcionado para um ponto específico do espaço de sinalização e o espectador pode, então, identificar sua presença e localização.

Algumas unidades sinalizadas se destacam ainda pelo giro e inclinação do tronco, que ocorre a partir do posicionamento das personagens na cena e de suas ações. O jogador barbudo e o jogador delicado estão posicionados um de frente para o outro e, para isto, o artista precisa girar o tronco para os lados marcando o lugar de cada um no espaço. Durante os lances, além do giro do torso para o oponente, há o movimento do lance da bolinha, com uma inclinação para trás. Na

sequência em câmera lenta, essa inclinação é acentuada por um giro maior do tronco, sobrancelhas franzidas e cabeça inclinada para trás. A comparação pode ser visualizada na Figura 58³⁹.

Figura 58 – Inclinação do tronco e velocidade em “Bolinha de Ping-Pong”



Fonte: Romano (2009a) compilado pela autora (2017).

Portanto, no efeito de câmera lenta, além do giro do tronco para o referente, que caracteriza e posiciona as personagens no espaço, ocorre a inclinação do tronco para trás, que enfatiza o movimento do articulador manual, ou seja, lançar a bolinha com a raquete.

Outro exemplo de movimento do tronco que se destaca é na sequência em que a plateia, o juiz e o jogador barbudo se viram com surpresa para o jogador delicado (Figura 59 a seguir). Essa sequência se destaca visualmente pela forma brusca e rápida com que é feito o movimento do tronco, bastante inclinado para o referente⁴⁰.

³⁹ A comparação pode ser visualizada também no *link* <<https://youtu.be/wbTzCnB04Mc>>.

⁴⁰ Essa sequência pode ser vista no *link* <<https://youtu.be/TX1jduie4B4>>.

Figura 59 – Movimentos rápidos com o tronco em “Bolinha de Ping-Pong”



Fonte: Romano (2009a) compilado pela autora (2017).

Portanto, nessa produção, o tronco além de marcar o posicionamento das personagens no espaço, enfatiza o movimento do articulador manual ou contribui para destacar uma determinada passagem do texto – como no caso da sequência em câmera lenta ou dos movimentos bruscos e rápidos feitos pelas personagens incorporadas. É possível, também nesse texto, que o tronco tenha influência e efeito na sonoridade visual. No entanto, este é um estudo inicial sobre o papel do tronco para a sonoridade. Com relação às pernas, as mesmas não puderam ser analisadas, tendo em vista o enquadramento do vídeo, da cabeça à cintura do sinalizante.

Passe-se, então, a verificar os três níveis de sonoridade em “Bolinha de Ping-Pong”. A ideia aqui é trazer exemplos que sintetizem os três níveis. O nível 1, em que o sinalizante usa todo o corpo, incluindo as pernas, não foi encontrado devido ao enquadramento da câmera. Talvez se o mesmo texto fosse sinalizado no palco poderiam ser localizadas unidades de nível 1, com uso de todo corpo. Com relação aos níveis 2 (com foco na cintura e braços) e 3 (destaque para o formato das mãos), observa-se nesse texto a utilização do recurso de aproximação e afastamento do referente, *zoom in/zoom out*, que correspondem respectivamente aos níveis 2 e 3.

O corpo do sinalizante “entra” ou “sai” da cena, ou para referendar Pimenta (2012), a linguagem cinematográfica é utilizada em língua de sinais para descrever o recurso de aproximar a pessoa ou objeto para salientar seu estado ou emoção (*zoom-in*) ou afastar (*zoom-out*). Quando ocorre a incorporação (*zoom-in*), o corpo do sinalizante – cabeça, tronco, braços, mãos – passa a representar o da personagem. Em “Bolinha de Ping-Pong”, as personagens são apresentadas em diferentes escalas, quando o sinalizante incorpora ou sinaliza manualmente o juiz, o jogador barbudo, o jogador delicado e a bolinha. Na Figura 60, é possível ver as diferentes escalas, na apresentação de algumas personagens.

Figura 60 – Níveis 2 e 3 – aproximação e afastamento em “Bolinha de Ping-Pong”



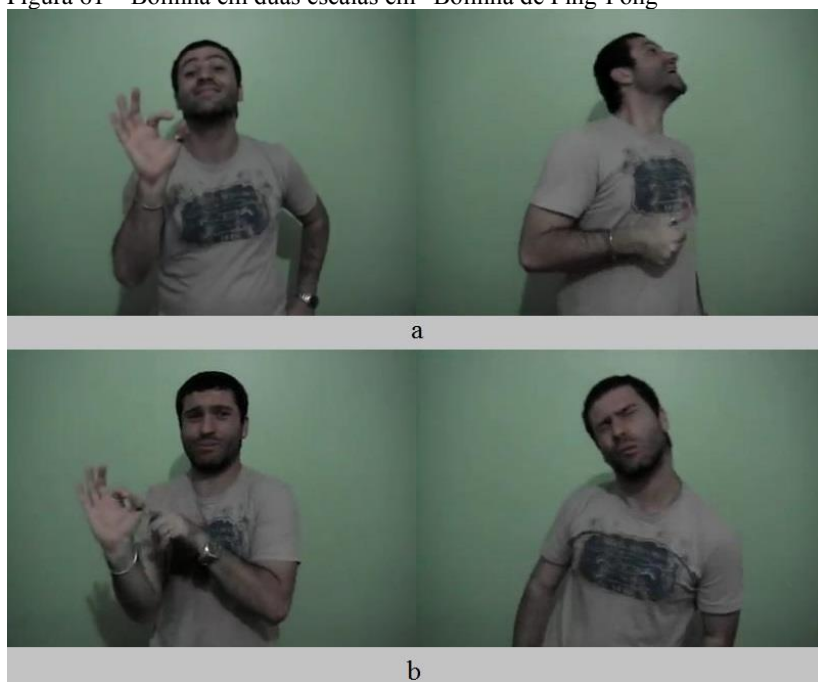
Fonte: Romano (2009a) compilado pela autora (2017).

Na Figura 60, em (a) tem-se o juiz, à esquerda, representado pelo classificador manual produzido com o dedo indicador. Portanto, tem-se um afastamento do corpo do sinalizante da cena e o destaque é para a unidade sinalizada manualmente (nível 3). À direita, o juiz é incorporado, com o apito (nível 2). Em (b), na imagem à esquerda o jogador barbudo é representado pelo classificador manual (pequena escala), mas ao mesmo tempo a personagem é incorporada (grande

escala). À direita, ocorre a incorporação total do jogador barbudo, sem a presença de classificador manual e com giro maior do tronco, posicionando o jogador. Em (c), o narrador sinaliza o jogador delicado com o classificador manual (à esquerda) e seu corpo e olhar estão mais voltados para a câmera. À direita, a direção do corpo e do olhar do sinalizante manifestam a incorporação da personagem.

Também na Figura 61 (a seguir), as imagens da esquerda em (a) e (b) trazem a bolinha sinalizada manualmente por meio de um classificador. Nas imagens à direita, elas estão incorporadas. A cabeça do sinalizante representa o formato da bolinha e o tronco, seu movimento no espaço.

Figura 61 – Bolinha em duas escalas em “Bolinha de Ping-Pong”



Fonte: Romano (2009a) compilado pela autora (2017).

Conforme já foi afirmado nas análises anteriores, quando o sinalizante incorpora a personagem ele aumenta a área corporal que o espectador visualiza na apresentação. Também o uso que faz dos articuladores é mais proximal do que quando sinaliza manualmente o referente. Portanto, pode-se dizer que são sonoras as unidades em que ocorre a incorporação, o uso do espaço e das unidades em grande escala.

Em “Bolinha de Ping-Pong”, observou-se que a simetria e a elevação dos braços acima do espaço de sinalização junto com o movimento amplo destacam sonoramente determinadas unidades, pelo fato de utilizarem uma porção maior que o sinalizante geralmente tem a sua disposição. Também o olhar para o referente ausente amplia o espaço, já que posiciona uma personagem ou objeto em um ponto determinado no espaço sem necessariamente utilizar a sinalização manual. Portanto, o olhar contribui com a sonoridade tanto ao destacar uma forma, quanto no sentido de ampliação do espaço ficcional. O tronco nesse texto também foi marcado em diversas passagens e sua inclinação para trás ou giro acentuado destacam determinadas unidades sinalizadas. Além das unidades sinalizadas que se destacam individualmente, algumas sequências foram trazidas para discussão porque o sinalizante altera a forma de colocar o tronco como consequência da mudança na velocidade (câmera lenta) ou na qualidade do movimento (brusco). O tronco parece ter papel relevante para a sonoridade por ampliar a unidade sinalizada. Além disto, a incorporação, ao utilizar todo o corpo para representar uma personagem, mostra-se como a forma mais proximal e, portanto, sonora, de sinalizar. Nesse texto, a constante mudança de escalas lançou luz a essa questão, já que quando o artista utilizou a sinalização manual por meio do classificador, selecionou uma forma distal e, portanto, com um nível menor de sonoridade (nível 1), e ao incorporar escolhe a forma proximal e por consequência, com um nível de sonoridade maior na escala (nível 2 ou 3). Pode-se afirmar, então, que a sonoridade é um conjunto de fatores que juntos contribuem para destacar visualmente uma unidade sinalizada ou sequências de um texto.

As análises que se seguem são performances de Bruno Ramos em três contextos situacionais: “O Papagaio do Rei” no palco, “Vaso” em uma pequena sala e “Superman – o retorno” no estúdio.

6.2 “O PAPAGAIO DO REI”

“O Papagaio do Rei”, de Bruno Ramos, tem a duração de 06’47” e foi apresentado no Festival de Folclore Sinalizado em 2014, registrado e armanezado no acervo do Repositório Institucional da UFSC⁴¹. Essa performance é uma metáfora dos sentimentos que o surdo vive na sociedade ouvinte. O papagaio é aprisionado por um caçador

⁴¹ O endereço para o vídeo é:

<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/130150>. Acesso em: 17 nov. 2017.

dentro de uma gaiola e sonha que um morcego suga sua identidade surda. Quando acorda, ele consegue se libertar da gaiola (mundo ouvinte) e usar a língua de sinais livremente com os surdos.

Em “O Papagaio do Rei”, destacam-se algumas unidades sinalizadas que têm maior amplitude pelo uso das juntas proximais do ombro e cotovelo, além da elevação e extensão dos mesmos. Além disso, essas unidades são simétricas.

Na Figura 62 a seguir, além dos braços com sua extensão máxima ao lado do corpo, ampliando assim bastante a área de abrangência do corpo que o público pode visualizar, Bruno começa a performance com um movimento totalmente flexionado (braços, pernas e cabeças) e ainda de costas e se levanta para uma posição totalmente estendida e de frente para o público. É interessante notar que essa gradação do movimento, que vai do pequeno para o grande, é como se fosse do menor ao maior nível de sonoridade possível em apenas uma unidade sinalizada⁴².

Figura 62 – Da menor à maior amplitude em “O Papagaio do Rei”



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

Também a Figura 63 a seguir traz um exemplo de unidade sinalizada que é a incorporação do papagaio feita pelo artista. O movimento oscilante do bater das asas do pássaro é feito com o auxílio dos ombros e cotovelos. Essa unidade é repetida diversas vezes ao longo da performance e, por sua extensão e movimento amplo, se destaca.

⁴² Essa unidade pode ser também visualizada em vídeo, neste [link](https://youtu.be/1VI4a2mpyoA): <<https://youtu.be/1VI4a2mpyoA>>.

Figura 63 – O movimento das asas do papagaio em “O Papagaio do Rei”



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

Na Figura 64 a seguir, o artista incorporou o papagaio, que foi preso dentro de uma gaiola. O papagaio se debate na gaiola, querendo se libertar. Todo o corpo do artista se movimenta: flexiona as pernas e inclina o tronco para trás, depois corre para frente e para trás, inclina bastante o tronco para frente, fecha e abre os braços/asas e finalmente freia, quando se depara com a grade em seu rosto⁴³. Se se considera que o uso efetivo do tronco e das pernas podem ampliar o corpo do artista ou o espaço, este é um exemplo de sonoridade, pois todo o seu corpo é utilizado para narrar a cena.

Figura 64 – Tronco, pernas e movimento dos braços em “O Papagaio do Rei”



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

Nota-se também um destaque para as unidades produzidas na Figura 65 a seguir, em que o pássaro voa encontrando seu bando. A

⁴³ Essa passagem pode ser vista no *link* <<https://youtu.be/stxiWrOIRIY>>.

elevação do ombro e a locação das mãos acima do espaço de sinalização, assim como a simetria e o olhar direcionado para aquele ponto no espaço são elementos que trabalham em conjunto para evidenciar essa sequência.

Figura 65 – Uso do espaço e simetria em “O Papagaio do Rei”



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

Na Figura 66 a seguir, observa-se a unidade sinalizada LÍNGUA DE SINAIS, que simboliza a liberdade do papagaio quando consegue sair da gaiola e encontra outros pássaros com quem pode conversar. O movimento de trajetória feito nessa unidade abrange uma área que vai da direita até a esquerda do sinalizante, um movimento que vai se deslocando para mostrar que naquele espaço existem pássaros por todos os lados, com quem a personagem interage. É um movimento amplo com extensão do cotovelo e elevação do ombro (juntas proximais), junto com um movimento interno e vibratório das mãos, além de simetria e inclinação do tronco.

Figura 66 – Movimento deslocado no espaço, juntas e simetria em “O Papagaio do Rei”



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

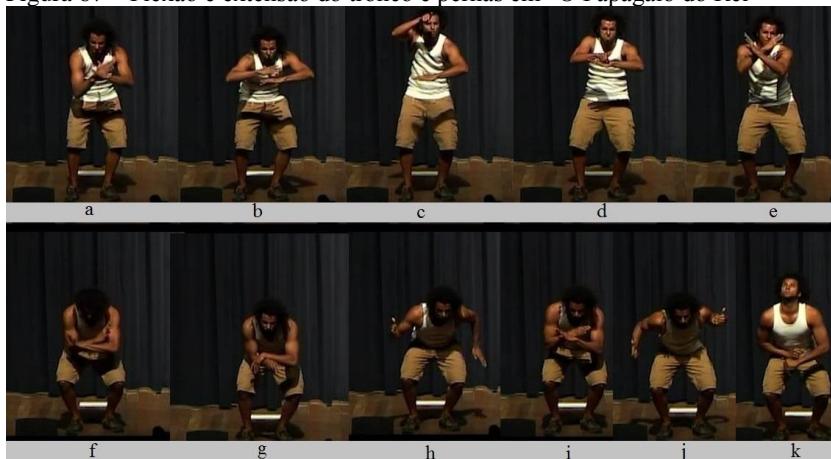
Ainda se destacam nessa performance, como já foi mencionado, o tronco e as pernas. Foi viável observar a articulação dos mesmos pelo fato de a câmera ter gravado esta apresentação em plano inteiro (VIEIRA, 2016)⁴⁴, que engloba da cabeça aos pés do sinalizante. Alguns exemplos de unidades que se destacam pela articulação do tronco e das pernas são as já descritas nas Figuras 62 e 64. Na Figura 62, o tronco é articulado desde um nível mais baixo a um mais alto, pois o sinalizante está abaixado e se levanta, enquanto as pernas, que estão flexionadas, se estendem. A unidade é finalizada com a extensão completa das pernas e dos braços. Esse é um exemplo de como se propõe nesta tese que o tronco e as pernas podem se relacionar à sonoridade em uma unidade sinalizada. Na Figura 64, em que o papagaio se debate dentro da gaiola, corre para frente e para trás, suas pernas estão em movimento e o tronco acompanha, inclinando-se também para a frente e para trás. As Figuras 62 e 64 são, portanto, exemplos de sinalização em grande escala, com incorporação do referente. O corpo do sinalizante representa o do papagaio e os deslocamentos das pernas, inclinações do tronco têm sonoridade pelo próprio movimento amplo que fazem no espaço cênico.

Outros exemplos de sonoridade a partir de tronco e pernas nessa performance são as Figuras 67⁴⁵ e 68 a seguir.

⁴⁴ A dissertação de Vieira (2016) analisa dois dos vídeos selecionados para esta pesquisa (“Bolinha de Ping-Pong” e “O Papagaio do Rei”), tratando da presença dos traços semelhantes à linguagem cinematográfica presentes nas narrativas em Libras.

⁴⁵ Essa figura pode ser visualizada em vídeo no *link* <<https://youtu.be/jXE0Ao1AgPg>>.

Figura 67 – Flexão e extensão do tronco e pernas em “O Papagaio do Rei”



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

Na Figura 67, o papagaio é representado pela unidade sinalizada manualmente, mas ao mesmo tempo, o corpo do sinalizante se inclina para frente representando as próprias inclinações que o tronco do pássaro faz. Em (a) e (b), bem como de (f) até (j) há inclinação do tronco do pássaro para frente e em (c), (d), (e) e (k), ele retoma sua posição ereta. Essa alternância de posturas do tronco, em conjunto com a flexão e extensão das pernas trazem destaque para essa sequência, justamente por ser um uso incomum que se faz destas partes do corpo na sinalização cotidiana. Apesar de não haver, nessa sequência, amplitude de movimento de braços, o tronco e as pernas colocam em evidência esse trecho da performance.

Figura 68 – Alternância do tronco e flexão de pernas em “O Papagaio do Rei”



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

A Figura 68 traz uma sequência⁴⁶ em que o papagaio desvia das árvores e o caçador com o binóculo o observa em (l). Em (a), há a incorporação do papagaio, com asas abertas (braços abertos). Em (b) até (f) o papagaio é representado manualmente (pequena escala), porém o tronco, alternando de um a outro lado representa os desvios que o papagaio faz por entre as árvores e a flexão das pernas ajuda a evidenciar esse movimento (grande escala). Em (g), novamente o sinalizante incorpora o pássaro; em (h) e (i), ele sinaliza ÁRVORE, para direita e esquerda e logo, em (j) e (k) a sinalização volta a ser manual, com flexão e depois extensão das pernas. Toda essa sequência se destaca pela alternância ou coocorrência entre incorporação/ sinalização manual, tronco para esquerda/direita, flexão/extensão das pernas, trazendo um jogo de oposição que contribui para a sonoridade, para o ritmo (padrão de movimentos) e para a estética da performance.

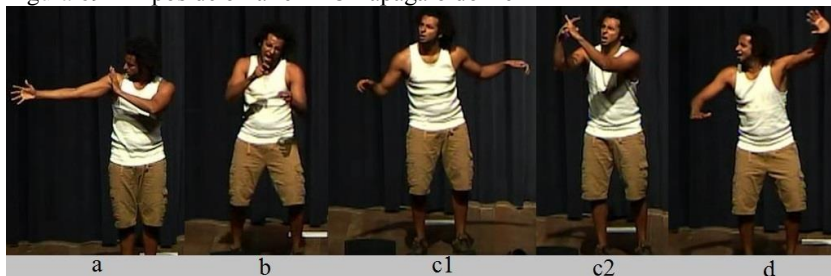
Ainda com relação às pernas, observou-se que, nessa performance, quando o sinalizante caminha, esse andar que destaca visualmente determinadas unidades sinalizadas, cumpre duas funções principais: 1) o narrador demarca o espaço físico que cada personagem ocupa na narrativa; 2) a personagem caminha ou corre, portanto as pernas do sinalizante passam a ser as pernas da personagem.

Passe-se então a analisar o olhar. Nessa performance, veem-se presentes o olhar de destaque, o olhar reativo, o olhar prévio e o olhar para o referente ausente. Na Figura 69 a seguir, o olhar de destaque (a)

⁴⁶ Essa sequência pode ser visualizada no [link <https://youtu.be/OKSVgmqiA6Y>](https://youtu.be/OKSVgmqiA6Y).

realça a forma da mão/do braço e em (b), o olhar reativo está associado a uma expressão facial, que reage sobre a unidade sinalizada.

Figura 69 – Tipos de olhar em “O Papagaio do Rei”



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

(c1) é um exemplo do olhar prévio que prediz o espaço em que a próxima unidade será sinalizada, como pode ser visto em (c2). Em (d), o papagaio está acenando com as duas mãos, enquanto olha para o espaço, para um referente que não é sinalizado naquele momento (referente ausente) e pode-se pressupor que está acenando para outros pássaros que encontra em seu voo. Todos esses tipos de olhar podem ter relação com a sonoridade se se olhar a Sonoridade Visual também como uma forma de destacar uma unidade sinalizada/uma sequência ou ampliar o espaço simbólico ao redor do qual elas são articuladas.

Sobre os níveis de sonoridade, nas figuras anteriores já foi comentada a alternância entre a sinalização em pequena e grande escala. Agora serão descritas as diferentes amplitudes com que as unidades sinalizadas são produzidas, direcionando a atenção do espectador para: 1) o corpo inteiro do sinalizante, pois ele utiliza as pernas para realizar deslocamentos ou flexiona os joelhos e o movimento dos braços, que pode ou não ser amplo; 2) o tronco, até a cintura, pois o sinalizante produz pequenas inclinações do tronco para os lados, geralmente com destaque para o movimento e amplitude dos braços no espaço de sinalização; 3) as mãos, mostrando sua configuração ou movimento.

Nesse texto, há registro de unidades sinalizadas que utilizam o tronco inclinado para frente e para os lados, flexão e extensão dos joelhos e deslocamentos pelo palco. Dentro da primeira categoria, nível 1, destaca-se a já mencionada Figura 64, que mostra o sofrimento do pássaro ao não conseguir se desvencilhar da gaiola: o *performer* se desloca para frente e para trás, com inclinação do tronco e flexão dos joelhos. Esse deslocamento quebra as regras do espaço de sinalização tradicionalmente conhecido, como sendo do topo da cabeça à cintura.

Essa ampliação do espaço e uso de todo corpo é o nível 1, o maior nível de sonoridade proposto por esta pesquisa.

No segundo grupo – nível 2 – exemplifica-se com uma dupla transferência: de pessoa e de tamanho e forma (Figura 70), com incorporação do personagem papagaio e descrição do tamanho e forma de seu corpo.

Figura 70 – Nível 2 em “O Papagaio do Rei”



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

O sinalizante usa os movimentos dos braços ampliando o espaço e focando o olhar do espectador no movimento da cintura para cima. A descrição das asas, das penas do pássaro utiliza ombro, cotovelo e movimento local das mãos. O mesmo padrão de movimento que é feito para um lado é simetricamente repetido para o outro. Além disso, apesar de não ser o foco da pesquisa, elementos como a inclinação da cabeça e a abertura da boca são elementos prosódicos que podem ter um papel para a sonoridade.

Dentro da terceira categoria – nível 3 – apresenta-se a transferência de tamanho e forma que mostra o brilho do mar (Figura 71 a seguir), com destaque para as mãos que fazem movimento repetitivamente alternado para cima e para baixo e movimento local de vibração dos dedos. Além disso, cotovelo e ombro também estão envolvidos na articulação dessa unidade sinalizada. Ainda durante a execução dessa unidade, o olhar é de destaque. Há uma pausa, com alongamento temporal final e olhar dirigido para as mãos, chamando atenção do espectador para as mesmas.

Figura 71 – Nível 3 em “O Papagaio do Rei”



Fonte: Ramos (2014) compilado pela autora (2017).

Ao analisar “O Papagaio do Rei”, observou-se que todo o corpo do sinalizante pode participar da construção narrativa e isso somente pode ser feito porque a performance foi gravada em plano inteiro, fato que não é muito comum nos registros que se tem à disposição para pesquisa.

Nesse texto, a Sonoridade Visual, por meio da amplitude do movimento e do uso do espaço foi observada da seguinte forma:

- Passagem de um movimento pouco amplo para outro bastante amplo (gradação do movimento);
- Extensão ampla dos braços com movimento de oscilação do ombro e cotovelo;
- Participação das pernas e do tronco na unidade sinalizada, ampliando o espaço corporal que o sinalizante pode explorar (Ex.: passos para frente e para trás; flexão dos joelhos; inclinação do tronco em todas as direções);
- Sinalização acima do espaço convencional de sinalização, em conjunto com a simetria das mãos;
- Acréscimo, na unidade sinalizada, de um movimento de deslocamento de um lado a outro do espaço de sinalização (da direita para esquerda ou vice-versa), junto com o movimento local;
- Olhar para o referente ausente sem acompanhamento da sinalização manual, ampliando o espaço em torno do sinalizante.

A tese é de que a Sonoridade Visual, além do valor inerente atribuído à junta que articula uma unidade sinalizada ou o valor do movimento e da locação no interior da sílaba (movimento > locação), é determinada pela amplitude do movimento e do uso do espaço (seja por sinalizar em pequena/grande escala, pela altura que a unidade sinalizada é produzida, pelo olhar que estabelece um referente sem que ele precise ser sinalizado ou pela inclinação do tronco para o referente). Assim,

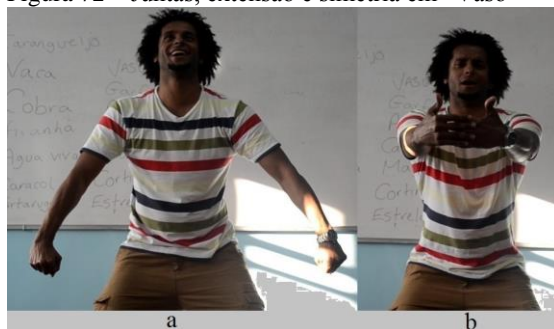
foram propostos três níveis de sonoridade a partir desta pesquisa, conforme dado na Tabela 7: nível 1 > nível 2 > nível 3.

6.3 “VASO”

“Vaso”, de Bruno Ramos, tem a duração total de 02’30”, é um registro informal durante um curso de poesia em 2013 e faz parte do acervo pessoal do autor. Foram excluídas as intervenções dos participantes do curso ao final da apresentação, totalizando por volta de 01’28” de performance. O vídeo estava em formato .mov e foi convertido para .wmv, compatível com o ELAN. Nessa performance, um vaso sanitário é incorporado pelo artista via movimentos do tronco, cabeça e expressão facial e se torna uma personagem. A segunda personagem é a mulher que usa o vaso. O vaso é a personagem masculina que observa a mulher despida e reage por meio de expressões faciais de admiração e curiosidade.

Nessa performance, o ator utiliza as pernas e o tronco para incorporar o vaso e a mulher que senta nele. Com relação aos braços, algumas unidades sinalizadas são produzidas com os braços estendidos e amplos, mas ainda assim não é a parte do corpo que mais se destaca no texto. Na Figura 72 a seguir, em (a), o *performer* incorpora o vaso flexionando e afastando as pernas para representar sua base, enquanto os braços abertos e esticados em formato semicircular (elevação do ombro e extensão do cotovelo) descrevem o formato da tampa e a cabeça com olhar direcionado para cima significa a tampa aberta, que se opõe à tampa fechada, quando a cabeça e tronco se inclinam para frente. Em (b), os braços também se estendem em frente ao corpo (cotovelo estendido e ombro elevado), mostrando o formato do assento. Nas duas unidades, os braços e mãos são simétricos. A simetria, a extensão e amplitude dos braços são parte da sonoridade, porém não são itens principais nesse texto.

Figura 72 – Juntas, extensão e simetria em “Vaso”

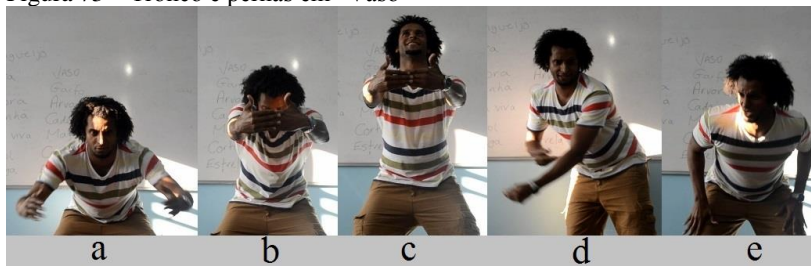


Fonte: Ramos (2013) compilado pela autora (2017).

Conforme mencionado anteriormente, o tronco e as pernas são explorados nesta performance na incorporação das personagens e na descrição das mesmas. Na descrição de formato e altura do vaso (ver Figura 73 a, b, c), o tronco se inclina para frente, como em (a), mostrando a altura do vaso, os braços descrevem o formato arredondado do assento e as pernas afastadas e flexionadas a bacia sanitária. Em (b), a cabeça e o tronco estão inclinados para frente mostrando e representam a tampa do vaso fechada, os braços são o assento e as pernas, a bacia. Em (c), a cabeça para cima e tronco reto do *performer* são a tampa aberta. Já em (d) e (e), o *performer* incorpora a mulher puxando o papel inclinando o tronco para direita e depois inclinando o tronco para frente e vocalizando “ai” quando a tampa do vaso bate em suas costas. Em todas as imagens, as pernas flexionadas cumprem a função de descrever ou representar a ação das personagens, da mesma forma que a movimentação do tronco.

Assim, o tronco e as pernas nesse texto/nessa performance se destacam não por sua amplitude e uso alargado do espaço com caminhadas e deslocamentos. Isso é próprio do texto, já que a personagem vaso é fixa em um ponto – apenas no começo do texto ele é trazido da direita para a esquerda e fixado em um ponto do espaço – e a personagem mulher fica em frente ao vaso. Porém, além do texto, o espaço em que a performance é apresentada – uma sala de aula – não exige tanta projeção do corpo no espaço. Assim, as características intratextuais (a cena se passa em um banheiro e as personagens são um vaso e uma pessoa que usa o vaso) e as extratextuais (espaço limitado de atuação, plateia próxima) não requerem uma amplitude dos movimentos para destacar os sinais ou chamar a atenção da plateia para os mesmos. O uso destacado que o *performer* faz do tronco e das pernas (inclinação, flexão, extensão) caracterizam e descrevem as ações das personagens.

Figura 73 – Tronco e pernas em “Vaso”

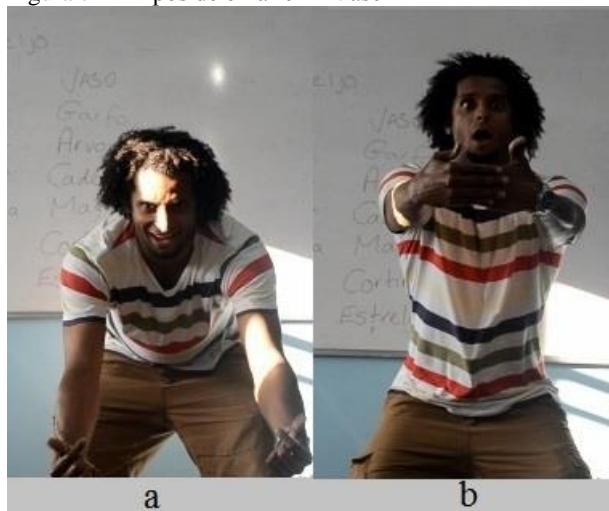


Fonte: Ramos (2013) compilado pela autora (2017).

É salutar questionar, então, a função da sonoridade e a contribuição das pernas e do tronco, a partir desse texto. A Sonoridade Visual na literatura sinalizada tem como função destacar e comunicar a partir da amplitude corporal e do uso aumentado do espaço ou pode também ter como função descrever a forma e as ações de personagens? É possível que nem todo uso que se faz do tronco e das pernas está ligado à ideia de sonoridade.

Outro elemento investigado é o olhar e sua relação com a sonoridade. Na Figura 74 a seguir, verificou-se dois tipos: o olhar de destaque em (a), que salienta a forma das mãos; e a mistura entre o olhar para o referente ausente e olhar reativo em (b). A personagem vaso em (b) olha para a personagem mulher que está à sua frente, sem que esta nunca tenha sido sinalizada manualmente. Apenas com o olhar e a incorporação essa personagem é construída. Esse olhar do *performer*, que é o olhar do vaso reagindo sobre o que observa, vê além, coloca outra personagem na cena sem que ela precise ser sinalizada manualmente.

Figura 74 – Tipos de olhar em “Vaso”



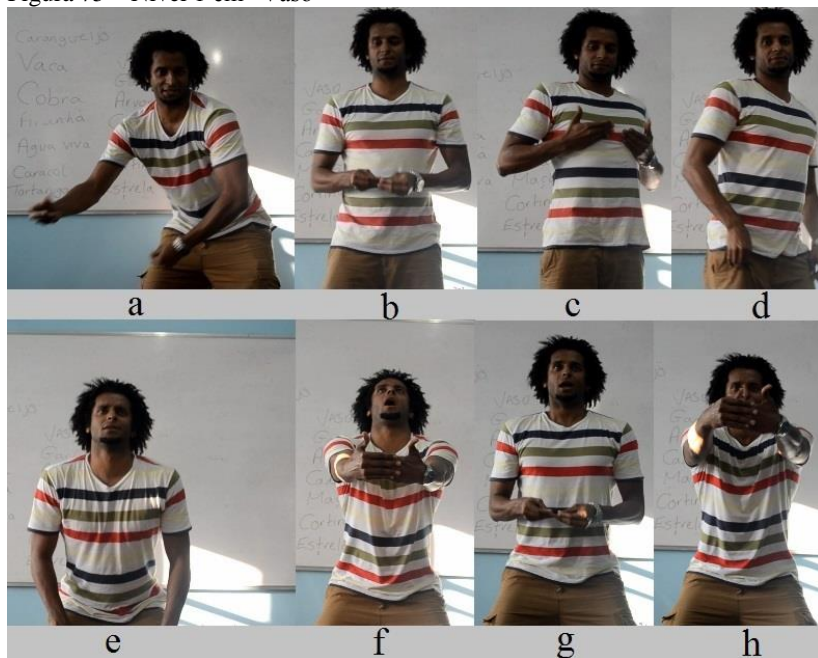
Fonte: Ramos (2013) compilado pela autora (2017).

Os três níveis descritos nas outras análises puderam ser observados em “Vaso”. Na Figura 75 a seguir⁴⁷, todo o corpo do artista foi empregado para compor essa cena, já que é feita a incorporação da personagem mulher e do vaso. O corpo do artista se torna o corpo da mulher para descrever as ações de puxar o papel (a), segurar o papel (b), arrumar os seios (c), puxar a roupa (d), sentar (e). Em (f), há uma transferência de situação: os braços representam os braços e a cabeça a tampa, que tem uma reação de surpresa. Em (g), a incorporação volta para a personagem mulher, que segura o papel e em (h), o “vaso” espia a “mulher”.

Desde a flexão das pernas, a inclinação do tronco e da cabeça, até os movimentos dos braços e mãos, todo o corpo é requisitado para mostrar as ações das duas personagens, ou seja, o nível 1, de máxima sonoridade, pode ser sintetizado nessa cena da Figura 75.

⁴⁷ Cena que pode ser visualizada no link <<https://youtu.be/9HJjMg0z2sk>>.

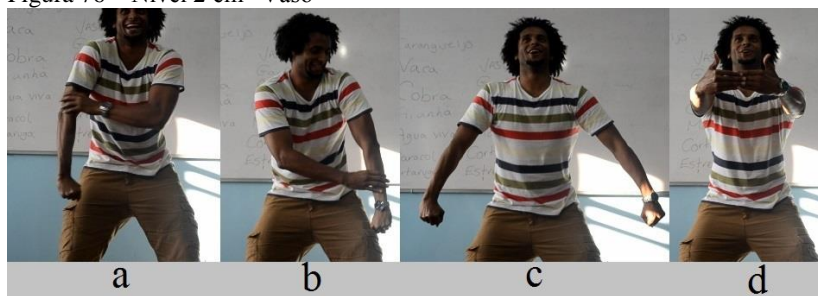
Figura 75 – Nível 1 em “Vaso”



Fonte: Ramos (2013) compilado pela autora (2017).

Já na cena⁴⁸ descrita na Figura 76 (nível 2), o tronco não é requisitado e há um destaque para a forma dos braços: (a) a (c) descrevem a tampa e em (d) os braços em formato arredondado representam o assento.

Figura 76 – Nível 2 em “Vaso”

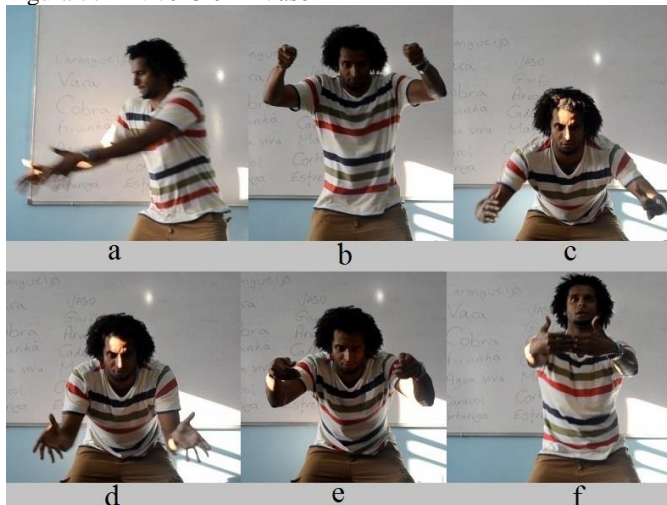


Fonte: Ramos (2013) compilado pela autora (2017).

⁴⁸ Pode ser vista no link <https://youtu.be/h34h1wp_xws>.

Como exemplo de nível 3, que confere ênfase às mãos na unidade sinalizada, está a cena⁴⁹ descrita na Figura 77. O *performer* localiza o vaso na cena de (a) para (b) para depois descrever sua forma arredondada com as mãos, por meio de classificadores de forma, em (c), (d), (e) e (f). Note-se que, mesmo utilizando o tronco e as pernas nessa cena, a saliência maior está na forma das mãos, para quem Ramos olha enquanto sinaliza.

Figura 77 – Nível 3 em “Vaso”



Fonte: Ramos (2013) compilado pela autora (2017).

A performance “Vaso”, de forma geral, possui os três níveis de sonoridade descritos acima e o tronco, as pernas, o olhar colaboram para isso. Em grande parte do texto há incorporação das duas personagens, portanto, o artista emprega todo o corpo na descrição e ação das mesmas. No entanto, uma questão que se coloca com a análise de “Vaso” é se toda a movimentação de pernas e tronco contribui para a sonoridade, já que este foi apresentado quase sem deslocamento dos pés do chão e toda essa movimentação parece ter funcionado apenas para descrever a ação das personagens e não com função prosódica/comunicativa. Então, todo uso ampliado das partes do corpo têm relação com a Sonoridade Visual na literatura sinalizada ou podem apenas ser partes da descrição das personagens, sem relação com a Sonoridade? A presente pesquisa identificou, em textos diversos da literatura sinalizada

⁴⁹ Pode ser vista no link <<https://youtu.be/RkvUJVfene8>>.

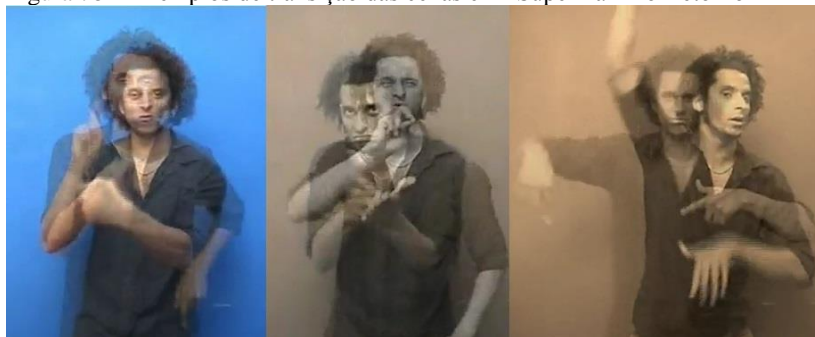
em Libras, três níveis de sonoridade próprios do universo da literatura. Essa pergunta, portanto, pode gerar pesquisas futuras na área de literatura em Libras.

6.4 “SUPERMAN – O RETORNO”

“Superman – o Retorno”, de Bruno Ramos, tem a duração total de 09’52”, foi gravado em um estúdio e armazenado no site Youtube⁵⁰ no ano de 2010. Para esta pesquisa, o vídeo foi salvo do site em .mp4 a partir do programa Savefrom, cujo formato é compatível com o ELAN. Essa performance é uma tradução cultural do filme “Superman – o Retorno”, de 2006, em que anos após um súbito desaparecimento, o Superman retorna à Terra.

O artista escolheu três cenas do filme para realizar a tradução: 1) O primeiro voo do Superman; 2) A volta de Clark ao “Planeta Diário”; 3) Superman salva o avião. Essas cenas são narradas sem nenhum tipo de corte, somente com alguns efeitos de sobreposição entre as unidades sinalizadas (como nos exemplos da Figura 78), mudança nas cores ou mudança de velocidade.

Figura 78 – Exemplos de transição das cenas em “Superman – o Retorno”



Fonte: Ramos (2010) compilado pela autora (2017).

Outra característica desse trabalho é a alternância frequente entre o corpo do sinalizante entrar e sair da cena, ou seja, sinalizar em grande e pequena escala. Por vezes, há concomitância das formas: enquanto todo o corpo, ou somente o olhar/o tronco representam a personagem, a(s) mão(s) sinaliza outra informação complementar. No caso de

⁵⁰ Link para o vídeo disponível em:

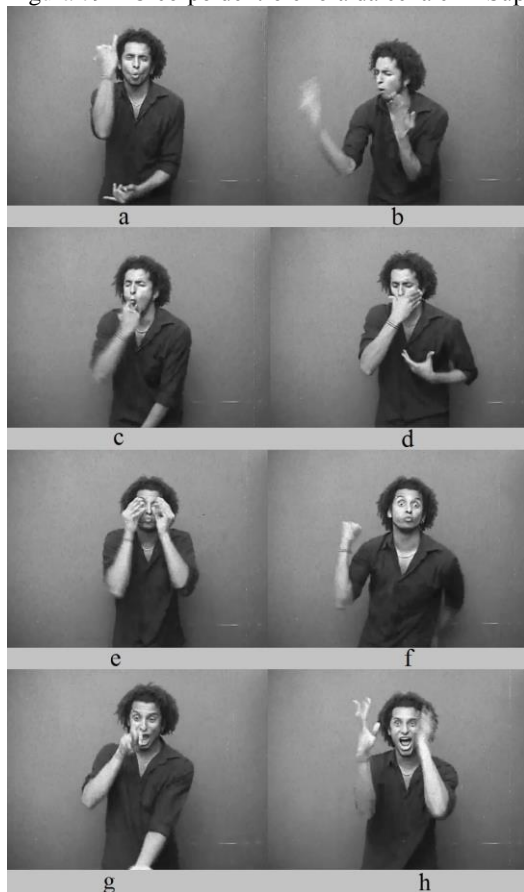
<<https://www.youtube.com/watch?v=1quDhjTEVYE>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

alternância, quando quem fala é o corpo-narrador, ele descreve formas de objetos, roupas das personagens, narra ações do ponto de vista de um observador externo, enfim usa o espaço em pequena escala. Já quando incorpora as personagens (que podem ser animadas ou inanimadas), seu corpo se transforma no corpo da personagem, usa o espaço em grande escala e também pode narrar ações, mas com o corpo dentro da cena.

Para auxiliar na análise do vídeo, a pesquisadora assistiu ao filme que deu origem à tradução “Superman – o Retorno” para compreender as cenas traduzidas por Bruno Ramos para Libras e iniciou o processo de transcrição, começando com a trilha da descrição das unidades sinalizadas com a mão direita e com a mão esquerda. Delimitar as unidades sinalizadas foi um processo complexo nesse vídeo já que identificar as pistas de segmentação prosódica como mudanças na mudança de direção do corpo, do olhar, piscadas ou retorno da mão/do braço à posição de repouso (LEITE, 2008) não é tarefa fácil. Além dessa dificuldade, nesse vídeo há alguns efeitos de transição de cenas, em que a última unidade se mescla com a primeira da cena seguinte (ver Figura 78), o que também complexifica a tarefa da descrição/segmentação. O efeito de aceleração da sinalização também implicou em dúvidas na segmentação e entendimento das unidades sinalizadas.

Com relação ao uso do espaço e da sinalização em pequena e grande escala, com corpo do sinalizante entrando e saindo da cena, todo o vídeo apresenta essa alternância. Como exemplo disso, foi analisada a Figura 79 a seguir. Essa figura é referente à primeira cena, quando Superman relembra seu primeiro voo. De (a) a (d) as unidades são sinalizadas manualmente sem incorporação do referente, descrevendo as características do menino Superman. (e) descreve os óculos da personagem, ao mesmo tempo em que a expressão já incorpora a mesma (igual à expressão da personagem correndo em f). (f) é um exemplo do corpo dentro da cena: o corpo do artista se torna o corpo da personagem. Em (g), o classificador para pessoa pulando é produzido manualmente, mas concomitantemente há incorporação que pode ser vista no movimento do tronco e expressão. (h) também é um exemplo do corpo dentro e fora da cena: enquanto sinaliza milho, seu corpo representa o corpo do menino correndo no milho, bem como sua expressão facial. Ou seja, dentro de uma pequena sequência vê-se a alternância entre a sinalização manual e a incorporação (ou simultaneamente), bem como o efeito da incorporação para a sonoridade visual, já que a personagem é sinalizada em grande escala e, portanto, se aproxima da tela/do espectador.

Figura 79 – O corpo dentro e fora da cena em “Superman – o Retorno”



Fonte: Ramos (2010) compilado pela autora (2017).

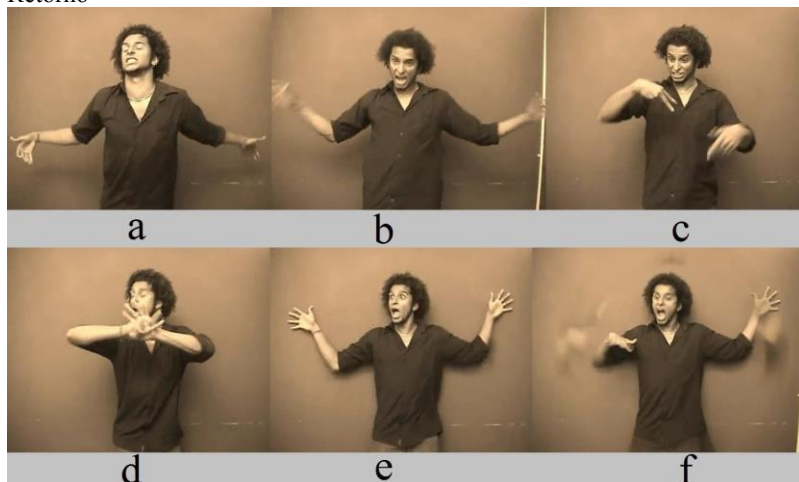
Foram selecionadas também duas seqüências em que as unidades sinalizadas se destacam pelo uso destacado/aumentado das juntas proximais, em conjunto com a simetria.

A seqüência⁵¹ da Figura 80 a seguir é relativa à terceira cena traduzida, em que o avião será salvo pelo Superman e Lois Lane é arremessada para o teto do avião durante sua queda. Note-se que quando há incorporação da personagem, a mesma amplia os braços em (a), (b), (e) e (f). Em (c), o classificador para pessoa/pernas é produzido manualmente. Em (d), há uma transferência de situação, pois a mão direita representa o corpo da mulher e a mão esquerda o teto do avião

⁵¹ Ver link para essa seqüência em <<https://youtu.be/I51olxgcDp8>>.

(simultaneamente, a expressão facial é da mulher). Observa-se na Figura 80, especialmente em (a), (b), (e) e (f) que quando há incorporação da personagem nesta cena, o artista amplia seus braços (cotovelo mais estendido + simetria) e, então, aqui há uma relação direta entre sinalizar em grande escala e a sonoridade.

Figura 80 – Sequência 1 – Juntas, extensão e simetria em “Superman – o Retorno”



Fonte: Ramos (2010) compilado pela autora (2017).

Na sequência⁵² da Figura 81 a seguir, há mais uma incorporação – do avião – com as duas asas à esquerda (simetria) e sem uma asa à direita (assimetria). Cotovelos estendidos e ampliação dos braços que nem a câmera consegue captar: o artista rompe os limites do espaço ao incorporar o avião. Esse é mais um exemplo de como sinalizar em grande escala, a partir da incorporação, exige muitas vezes o uso de juntas mais proximais e extensão maior dos braços, como já visto nesse e nos outros trabalhos analisados anteriormente.

⁵² Essa sequência pode ser vista com mais detalhes no *link* <<https://youtu.be/NBNwTjY8i5k>>.

Figura 81 – Sequência 2 – Juntas, extensão e simetria em “Superman – o Retorno”



Fonte: Ramos (2010) compilado pela autora (2017).

Com relação ao tronco, foram identificados nesse vídeo inclinações do tronco para frente e para trás, torsões para os lados e alguns desses tipos que têm relação com a sonoridade serão comentados a partir das categorias criadas: tronco referente e tronco ênfase.

A Figura 82 a seguir apresenta o tronco inclinado para frente, resultado da incorporação da personagem. Na cena 1, a personagem Superman olha para o chão, com os braços abertos, e vê que está voando. Essa inclinação do tronco é uma ênfase à unidade sinalizada manualmente VER (nesse caso olhar para baixo). Aqui há novamente uma transferência de situação, ou seja, há uma ação com relação ao referente sinalizado manualmente. Esse uso do tronco se destaca visualmente também por ser um uso incomum na sinalização cotidiana.

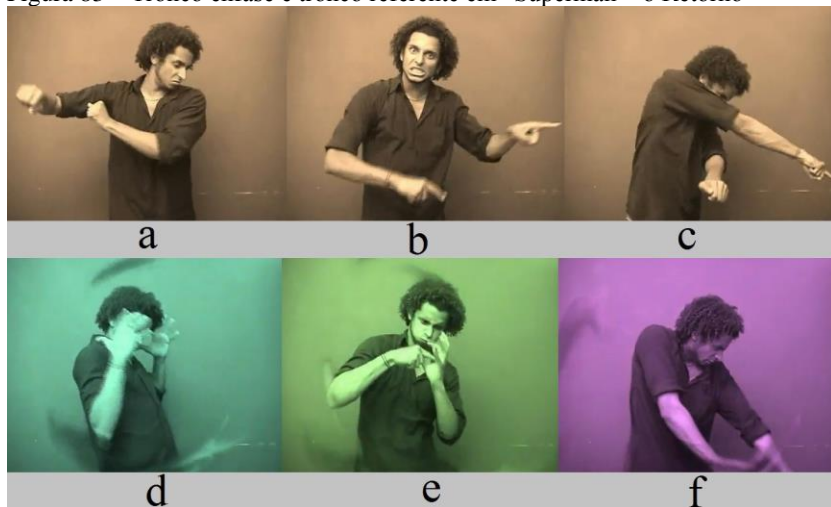
Figura 82 – Tronco ênfase em “Superman – o Retorno”



Fonte: Ramos (2010) compilado pela autora (2017).

A sequência⁵³ da Figura 83 a seguir mostra um trecho da tradução em que Superman salva o avião, que está pegando fogo e, portanto, Bruno incorpora a personagem que gira o tronco para o referente (avião) em (a) e (b). Em (c), transferência de situação: o tronco inclinado para baixo e a mão esquerda são da personagem incorporada (Superman) e a mão direita é o classificador que representa, em pequena escala, o Superman voando. Novamente em (d), a personagem incorporada inclina o tronco para trás quando se aproxima da fumaça do avião. Em (e) volta para uma pequena escala, com a personagem na mão direita e o avião/fumaça na esquerda e, assim, o tronco volta para sua posição normal. Em (f) o tronco se inclina novamente para baixo, quando o Superman incorporado pelo artista voa em direção ao avião que está caindo. Esse é o tronco referente, ou seja, o tronco que se inclina para o referente ausente (já que não é utilizada a unidade sinalizada dicionarizada AVIÃO nessa sequência). Esse tronco inclinado para o referente é usado em conjunto com a incorporação da personagem (grande escala) e isso fica claro quando o tronco volta ao normal quando o corpo do sinalizante se retira da cena (pequena escala). Ou seja, o tronco mostra ser relevante para marcar a personagem em grande escala, na incorporação, e isto tem reflexo na sonoridade.

Figura 83 – Tronco ênfase e tronco referente em “Superman – o Retorno”



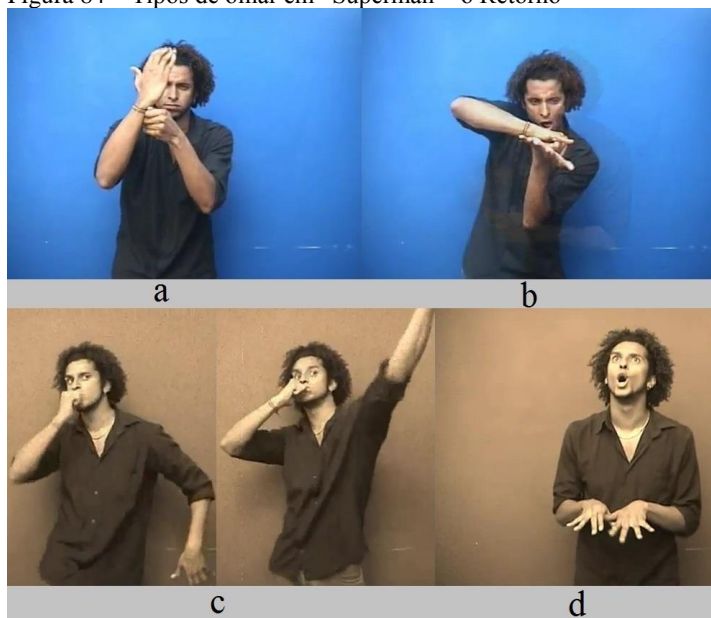
Fonte: Ramos (2010) compilado pela autora (2017).

⁵³ Pode ser vista no link <<https://youtu.be/LMKQ44a89Zg>>.

Na análise das pernas nesse vídeo, “Superman – o Retorno” foi gravado com uma câmera que engloba, na tela, até o quadril do sinalizante e se torna dificultosa a tarefa de identificar o movimento das pernas. Apenas um momento pode-se ver as pernas do sinalizante (ver Figura 85 c). Portanto, a análise das pernas foi excluída neste trabalho.

Quanto ao olhar, foram verificados quatro tipos (Figura 84): olhar de destaque, olhar reativo, olhar prévio e olhar para o referente ausente. No entanto, esses tipos de olhar são do narrador ou da personagem, primeiramente. Enquanto o olhar do narrador explica, comenta uma ação, o olhar da personagem mostra diretamente uma cena através das ações e emoções da personagem, então os olhos do sinalizante se tornam os da personagem (KANEKO; MESCH, 2013, p. 388).

Figura 84 – Tipos de olhar em “Superman – o Retorno”



Fonte: Ramos (2010) compilado pela autora (2017).

Na Figura 84, (a) e (b) mostram o olhar do narrador descrevendo uma cena. Em (a), o narrador direciona o olhar para as mãos, que representam a porta do avião abrindo, destacando-se a configuração das mesmas. Em (b), ele reage (olhar reativo) sobre a forma das mãos, quando o avião pousa, como pode ser visto na expressão facial. Em (c) e (d), em que o corpo do artista se torna o da personagem, em grande escala, seus olhos são os da personagem. Em (c), antes de o sinalizante/

a personagem apontar para o local em que irá sinalizar, ele já direciona seu olhar para o ponto no espaço de sinalização e este é o olhar prévio. Em (d), há um exemplo de olhar para o referente ausente: uma personagem olha para cima com surpresa e é possível inferir que vê o Superman (referente ausente).

Qual a relação desses tipos de olhar com a Sonoridade? Mais uma vez, ao realçar a forma de uma unidade sinalizada, o artista chama a atenção para suas mãos e é como se as aproximasse da tela com um *zoom* e fizesse uma ampliação das mesmas. Esse é um efeito simbólico presente na literatura sinalizada e especialmente na poesia, que mais enfaticamente dá enfoque à forma. Da mesma maneira, o olhar prévio para um ponto do espaço de sinalização e o olhar para o referente ausente fazem com que o espaço em que atua o sinalizante seja ampliado. Ele não olha mais apenas para suas mãos e para a câmera/plateia, ele mostra elementos e personagens na cena somente a partir da direção do olhar. Assim, o olhar também é um elemento importante para estabelecer os níveis de sonoridade presentes na performance de literatura sinalizada.

No tocante aos níveis de sonoridade, a Figura 85 a seguir⁵⁴ apresenta uma sequência com uso de todo o corpo com bastante ênfase no tronco – torsões, inclinações para frente e para trás – incorporação (do jogador de beisebol) e também das pernas, apesar de não ser viável analisá-las com precisão, conforme já foi dito anteriormente.

Figura 85 – Nível 1 em “Superman – o Retorno”

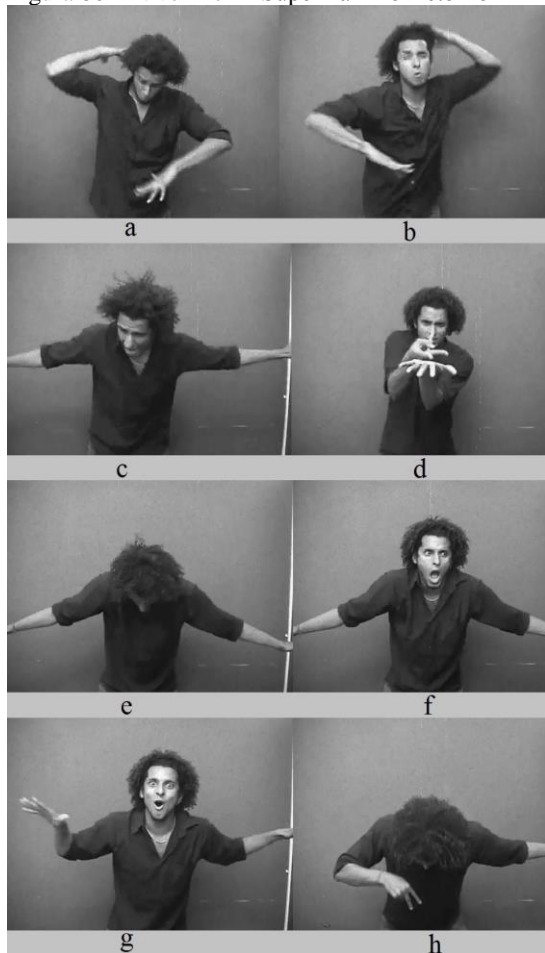


Fonte: Ramos (2010) compilado pela autora (2017).

⁵⁴ Essa passagem está também no *link* <<https://youtu.be/ePt12w22oP0>>.

Já na sequência⁵⁵ apresentada na Figura 86, o artista usa mais os braços esticados ou semiflexionados e o enfoque está mais nesta porção do corpo, com pouco uso do tronco e pernas. Um segundo nível de sonoridade então é exibido nesta sequência.

Figura 86 – Nível 2 em “Superman – o Retorno”

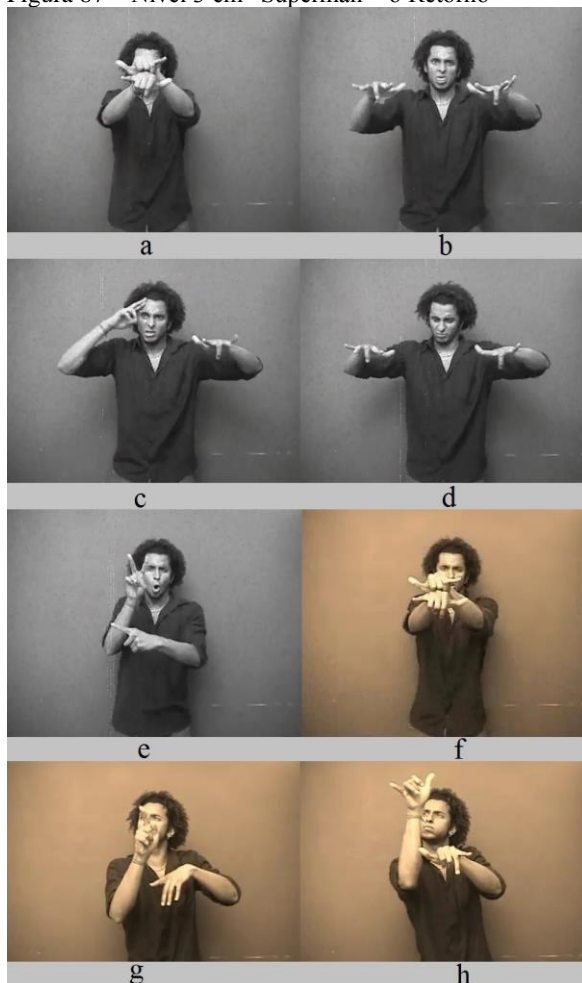


Fonte: Ramos (2010) compilado pela autora (2017).

⁵⁵ Pode ser visualizada no link <<https://youtu.be/28fN2QswNxs>>. Em algumas das sequências selecionadas, foi necessário diminuir a velocidade do vídeo postado no Youtube, já que eram bastante curtos e sinalizados em uma velocidade muito rápida, o que poderia dificultar a observação e análise.

Como exemplo do nível 3 de sonoridade, foi selecionada a Figura 87⁵⁶, em que as mãos são a parte mais realçada do corpo, quando descreve a cena em que os aviões que foram lançados juntos para o espaço irão se separar. O olhar de destaque ajuda a destacar a forma das mãos, bem com o tronco sem movimentação (exceto em h).

Figura 87 – Nível 3 em “Superman – o Retorno”



Fonte: Ramos (2010) compilado pela autora (2017).

⁵⁶ Também disponível no link <<https://youtu.be/BnKW-eOSufk>>.

Para finalizar, “Superman – o Retorno” tem como forte característica a sinalização em grande escala a partir da incorporação das personagens e ao mesmo tempo a alternância com a sinalização manual, em pequena escala. A partir da análise deste trabalho pode-se observar mais de perto a relação da sonoridade com as diferentes escalas – pequena e grande – e, portanto, com os diferentes níveis de sonoridade que se propõe aqui. Ao sinalizar em grande escala, o sinalizante também usa seus braços dando-lhes mais extensão do que quando sinaliza em pequena escala e quando os usa simetricamente alcança um nível maior de sonoridade. As diferentes inclinações do tronco e torsões são também recursos importantes para destacar todo o corpo (nível 1) ou somente até a cintura (nível 2), conforme a intenção do contador/poeta e da movimentação da personagem. Na incorporação (grande escala), o tronco é primordial. Também os diferentes tipos de olhar colaboram para a opção em destacar a forma das mãos, ou mesmo ampliar o olhar do espectador para todo o espaço em torno dele e, assim, contribuem para a sonoridade.

6.5 DISCUSSÃO

A ideia de abrir essa seção para análise de outros textos que não partissem da análise quantitativa seria para mostrar mais exemplos do que foi discutido no capítulo anterior e apresentar o trabalho de outro autor – Bruno Ramos, que também é um artista com diversos trabalhos significativos na literatura sinalizada. Os três níveis de sonoridade que se propõe aqui estão presentes na sinalização artística pelas características próprias desses textos, principalmente os elementos não manuais destacados nas análises: olhar, tronco e pernas. Além disso, o espaço é explorado de forma diferente da sinalização cotidiana, pois o artista tem mais liberdade para se movimentar e usa a alternância na sinalização em grande e pequena escala com frequência, já que a incorporação de seres animados ou inanimados é própria da arte em sinais. Ou seja, a Sonoridade Visual foi discutida com base nos recursos manuais e não manuais ao longo desta tese e os textos destes dois autores foram profícuos em exemplos de cada um deles.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese objetivou contribuir tanto com as pesquisas na área de linguística da Língua Brasileira de Sinais, quanto no novo campo de estudos em Libras que é a performance, a arte em sinais. Estudar a arte em sinais pelo viés da Linguística implica em muitos desafios, já que a arte, a partir da desconstrução de paradigmas linguísticos, transgride as regras da língua para fazer surgir algo novo, criativo. O tema Sonoridade Visual também se mostrou desafiador, uma vez que não há pesquisas no Brasil que tratem desse assunto e, portanto, é necessário criar um espaço de pesquisa na área da Fonologia. O próprio termo também implica discussões e decisões que retomam a história das línguas de sinais e a busca pelo estabelecimento do campo de pesquisa. Ao inserir a discussão de Sonoridade Visual na sinalização artística, se fez necessário ponderar não só os sinais manuais (tratados nesta pesquisa como “unidades sinalizadas”), mas também os elementos não manuais que receberam pouca atenção das pesquisas ao longo dos anos, como as pernas e o olhar com função prosódica.

A questão central da pesquisa pode ser dita da seguinte forma: Como a Sonoridade Visual se manifesta na sinalização artística? O aparato teórico utilizado nesta pesquisa enfoca a Sonoridade Visual do ponto de vista articulatório, perceptual e ao nível da sílaba. No entanto, pelo fato de o *corpus* da presente pesquisa ser textos artísticos, procurou-se investigar se há outras formas de manifestação da Sonoridade Visual por meio da prosódia dos elementos manuais e não manuais. Nos elementos manuais, investigou-se a sonoridade presente nas juntas, no grau de extensão e elevação do ombro, nos movimentos e também no uso de uma ou duas mãos e a simetria. Como elementos não manuais, o foco da pesquisa foi o tronco, as pernas e o olhar. Além disso, o uso do espaço e as diferentes escalas de sinais eram tratados como possíveis fatores de influência para a ideia de sonoridade. A partir disso, era um dos objetivos observar se a sinalização do artista mudava tendo em vista os ambientes de performance – palco, sala e estúdio.

A partir das categorias de análise criadas, foi possível observar as juntas, a simetria, o grau de extensão do cotovelo, a elevação do ombro, o movimento, o olhar, o tronco e as pernas e como estes aspectos podem impactar na Sonoridade Visual. Também foi dedicada atenção para o uso do espaço, do ponto de vista das diferentes escalas e planos.

Uma das autoras que estudaram a Sonoridade Visual em ASL (BRENTARI, 1998) criou a hierarquia de sonoridade para sinais com movimentos simples, baseando-se nas juntas articulatórias (ombro > cotovelo > pulso > metacarpo > interfalangeal > movimento interno

repetitivo), sendo que 6 é o nível máximo na escala (ombro) e 1 é o nível mínimo (movimento interno repetitivo). Essa hierarquia para as juntas foi um início para que fosse pensada a inclusão de elementos não manuais em uma escala de sonoridade, já que a própria autora reconheceu que um próximo passo seria estudar como os elementos não manuais criam mais proximalização mais do que qualquer junta.

Sendo assim, da perspectiva da sinalização artística, que utiliza não só sinais como transferências, incorporação, descrições imagéticas e elementos não manuais que quebram os limites do espaço de sinalização, foi criada uma tese para a sinalização artística.

A tese é que, na sinalização artística, podem ser observados três níveis de sonoridade: no nível 1, estão as unidades sinalizadas articuladas com todo o corpo, incluindo as pernas; no nível 2, os braços e tronco são enfatizados pelo artista; no nível 3, o menor nível de sonoridade, as unidades são sinalizadas em pequena escala, com foco nas mãos. Os três níveis puderam ser definidos a partir do corpus analisado. O nível 1 algumas vezes não foi possível observar com precisão, em função de o enquadramento da câmera não ter privilegiado as pernas. Também o tronco poderia ser mais detalhado caso contasse com mais câmeras desde outros pontos de vista.

A análise mista dos dados – quantitativa e qualitativa – se mostrou a mais adequada, por se tratar de dados naturais e a pesquisadora teve acesso a eles somente depois de estabelecida a questão principal da pesquisa. Assim, com relação aos dados quantitativos e com a limitação da variabilidade do corpus, não foi possível fazer uma análise inferencial, mas sim descritiva.

A ideia inicial era comparar o mesmo texto “Tudo Passa”, de Rimar Romano em três ambientes para verificar se eles influenciariam na forma de o artista sinalizar. No entanto, foi verificada pouca diferença em termos quantitativos entre os três ambientes. Já na análise qualitativa, alguns exemplos mostraram-se ser relevantes para a Sonoridade Visual, principalmente com relação aos elementos não manuais e, nesse sentido, algumas unidades sinalizadas ou sequências de unidades mostraram variação nos três contextos. Nos três ambientes foi possível observar os níveis de sonoridade acima descritos. Concluiu-se então, que a sonoridade não está somente presente no nível articulatório, mas também na prosódia dos elementos não manuais. Com relação à análise dos outros textos literários (“Bolinha de Ping-Pong” de Rimar Romano e “O Papagaio do Rei”, “Vaso” e “Superman – o Retorno” de Bruno Ramos), foi possível verificar a partir de exemplos concretos no *corpus* que a incorporação de personagens, em grande escala, aumenta o nível de sonoridade, já que o artista sinaliza com uma área corporal mais

extensa. Também a simetria e a elevação dos braços acima do espaço de sinalização, ou além dos limites impostos pela tela no estúdio são um tipo de amplitude que mostra que essa porção do corpo também pode ter um nível de sonoridade associado. O tronco mostrou ter um papel relevante para a sonoridade, pois ele cria padrões rítmicos de movimento, enfatiza determinados sinais ou cria uma noção de espaço aumentada quando se inclina para um referente. Da mesma forma, o olhar destaca a forma das mãos ou olha para um referente ausente que amplia o espaço em torno do sinalizante.

Como sugestões para pesquisas futuras, coloca-se a necessidade de aprofundar a análise das pernas e tronco na sinalização artística, a partir de mais textos literários em diferentes ambientes, principalmente contando com mais câmeras em diferentes pontos de vista no espaço de sinalização. Uma questão que se coloca, nesse sentido, é se toda a movimentação de pernas e tronco contribui para a sonoridade, uma vez que elas parecem, por vezes, ter apenas função descritiva das personagens e situações, sem função prosódica. Outra sugestão seria verificar outros elementos não manuais, como a cabeça, as piscadas (e a descrição do olhar do ponto de vista articulatório), a movimentação da boca. Em tempo: Fica para uma futura pesquisa a sonoridade das diferentes configurações de mão na sinalização cotidiana e na artística.

Como contribuições desta pesquisa, coloca-se que a Sonoridade Visual traz novas perspectivas no estudo da fonologia, não somente no âmbito da sinalização artística, mas também na sinalização cotidiana. Esta pesquisa pôde mostrar a riqueza das produções estéticas e revelar a forma como os artistas produzem seus trabalhos, pensando em todos os elementos prosódicos que tornam tão diferentes as performances de cada texto.

Enfim, na análise dessas produções e também da sinalização cotidiana, a Sonoridade Visual desponta como uma área nova de pesquisa, mostrando novas facetas, ao se relacionar com a prosódia, por meio dos elementos manuais e não manuais.

REFERÊNCIAS

- BAHAN, B. Face-to-Face Tradition in the American Deaf Community: Dynamics of the Teller, the Tale, and the Audience. In: BAUMAN, H-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. p. 21-50.
- BARROS, M. E. **Elis – Escrita das Línguas de Sinais**: proposta teórica e verificação prática. 199 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- BAUMAN, H-Dirksen L. **American Sign Language as a Medium for Poetry: A Comparative Poetics of Sign, Speech, and Writing**. PhD dissertation. State University of New York, Binghamton, 1998.
- _____. Getting-out of Line: Toward a Visual and Cinematic Poetics of ASL. In: BAUMAN, H-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. 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.
- BLONDEL, M.; MILLER, C. Movement and Rhythmn 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.
- _____. Phonology. In: PFAU, R.; STEINBACH, M.; WOLL, B. **Sign Language: An International Handbook**. Berlin/Boston: Gruyter Mouton, 2012. p. 21-54.
- _____. **A Prosodic Model of Sign Language Phonology**. Cambridge/London: Massachusetts Institute of Technology, 1998.

BRENTARI, D. Trilled movement: Phonetic realization and formal representation. **Lingua**, Elsevier, p. 43-71, 1996.

CAMPELLO, A. R. S. **Aspectos da visualidade na educação de surdos**. 245 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CAPOVILLA, F. C.; GARCIA, W. Visemas, quiremas, e bípedes implumes: por uma revisão taxonômica da linguagem do surdo que substitua visemas por fanerolaliemas e quiremas por simatosemas para forma de mão (quiriformemas), local de mão (quiritoposemas), movimento de mão (quiricinesemas) e expressão facial (mascaremas). In: BUCHWEITZ, A.; MOTA, M. B. (Orgs.). **Linguagem e cognição: processamento, aquisição e cérebro**. Porto Alegre: EdiPucrs, 2015.

CLARK, J.; YALLOP, C. **An Introduction to Phonetic and Phonology**. Oxford/Cambridge: Blackwell, 1995.

COLE, J. **American Sign Language poetry: literature in motion**. 85 f. Tese. University of California, San Diego, 2009.

COULTER, G. R. Emphatic Stress in ASL. In: FISCHER, S. D.; SIPLER, P. (Eds.). **Theoretical issues in sign language research: Volume 1. Linguistics**. Chicago: University of Chicago Press, 1990. p. 109-125.

CRASBORN, O. Phonetics. In: PFAU, R.; STEINBACH, M.; WOLL, B. **Sign Language: An International Handbook**. Berlin/Boston: Gruyter Mouton, 2012. p. 4-20.

CUXAC, C.; SALLANDRE, M. **Iconicity and arbitrariness in French Sign Language** - highly iconic structures, degenerated iconicity and diagrammatic iconicity. 2007. Disponível em: http://archive.sfl.cnrs.fr/sites/sfl/IMG/pdf/Verbal-Signed-Languages_02_Cuxac-Sallandre_last_draft_2007.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2016.

DUBOIS, J. et al. **Dicionário de Linguística**. São Paulo: Cultrix, 2006.

FERREIRA, L. **Por uma Gramática de Língua de Sinais**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2010.

KANEKO, M.; MESCH, J. Eye Gaze in Creative Sign Language. **Sign Language Studies**, v. 13, n. 3, p. 372-400, 2013.

KEGL, J.; WILLBUR, R. Where does structure stop and style begin? Syntax, morphology, and phonology vs. Stylistic variation in American Sign Language. **Papers from the 12th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society**, Chicago, p. 376-396, 1976.

KLAMT, M. M. **O Ritmo na Poesia em Língua de Sinais**. 147 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

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

KRENTZ, C. B. The Camera as Printing Press: How Film Has Influenced ASL Literature. In: BAUMAN, H-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. p. 51-70.

LADEFOGED, P. Syllables and Suprasegmental Features. In: _____. **A Course in Phonetics**. 2. ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982. p. 219-240.

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

MACHADO, F. de A. **Simetria na Poética Visual na Língua de Sinais Brasileira**. 149 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

NAPOLI, D. J.; SANDERS, N; WRIGHT, R. On the Linguistic Effects of Articulatory Ease, with a focus on Sign Languages. **Language**, v. 90, n. 2, p. 424-456, jun. 2014.

NÓBREGA, Valdo. Processo de transformação terminológica da teoria linguística das LS: da fonologia para a sigmanulogia. In: ABRALIN EM CENA LIBRAS, 2016, Alagoas. **Caderno de resumos...** Alagoas:

Universidade Federal de Alagoas, 2016. Disponível em:
<<http://www.eventos.ufal.br/abralin-em-cena-libras/blog/caderno-de-resumos>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

NUNES, V. G. **A prosódia de sentenças interrogativas totais nos falares catarinenses e sergipanos**. 563 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

PAIXÃO, F. Poema em Prosa: Problemática (in)definição. In: **Revista Brasileira**, Fase VIII, ano 2, n. 75, p. 151-162, abr.-jun. 2013.

Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-75.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2016.

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

PETERS, C. The Oral Tradition: Deaf American Storytellers as Tricksters. In: _____. **Deaf American Literature: from carnival to the canon**. Washington: Gallaudet University Press, 2000. p. 52-77.

PIMENTA, N. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais**. 165 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

PIZZUTO, E. et al. Dêixis, anáfora e estruturas altamente icônicas: evidências interlinguísticas nas línguas de Sinais Americana (ASL), Francesa (LSF) e Italiana (LIS). In: QUADROS, R. M de; VASCONCELLOS, M. L. B. de. (Org.). **Questões teóricas das pesquisas em línguas de sinais**. Theoretical Issues in Sign Language Research Conference 9. TISLR 9. Florianópolis: Arara Azul, 2006. p. 140-158.

QUADROS, R. M.; KARNOPP, L. B. **Língua de sinais brasileira: Estudos Linguísticos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

RAMOS, B. **O Papagaio do Rei**. Festival de Folclore Sinalizado. Os Craques da Libras. 2014. Disponível em:

<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/130150>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

RAMOS, B. **Superman – O Retorno** – Tradução cultural em LSB. 2010. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=1quDhjTEVYE>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

_____. **Vaso**. Curso de Poesia com Paul Scott. 2013. [Não publicado].

ROMANO, R. S. **Bolinha de Ping-Pong**. 2009a. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=VhGCEznqljo>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

_____. **Tudo Passa**. 2009b. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=b8WYqYL0HCU>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

_____. **Tudo Passa**. Festival de Folclore Sinalizado. Os Craques da Libras. 2014. [Não publicado].

_____. **Tudo Passa**. 2016. [Arquivo pessoal].

ROSE, H. M. **A critical methodology for analyzing American Sign Language literature**. 192 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Comunicação, Arizona State University, Tempe, 1992.

_____. The Poet in the Poem in the Performance: The Relation of Body, Self, and Text in ASL Literature. In: BAUMAN, H-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. p. 130-146.

SACKS, O. **Vendo Vozes: uma viagem ao mundo dos surdos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

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

SANDLER, W. Visual prosody. In: PFAU, R.; STEINBACH, M.; WOLL, B. **Sign Language: An International Handbook**. Berlin/Boston: Gruyter Mouton, 2012. p. 55-76.

SILVA, J. P. da. **Demonstrações em uma narrativa sinalizada em Libras**. 151 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, R. C. da. **Indicadores de formalidade no gênero monológico em Libras**. 161 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

SMITH, S.; CORMIER, K. In or out? Spatial Scale and Enactment in Narratives of Native and Nonnative Signing Deaf Children Acquiring British Sign Language. **Sign Language Studies**, v. 14, n. 3, p. 275-301, 2014.

SOUZA, S. X. Traduzibilidade poética na interface Libras-Português: aspectos linguísticos e tradutórios com base em Bandeira Brasileira de Pimenta (1999). In: QUADROS, R. M. de; STUMPF, M. R. **Estudos Surdos IV**. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2009. p. 310-362.

STALLONI, Y. Nas Fronteiras do Gênero. In: _____. **Os gêneros literários**. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007. p. 173-182.

STOKOE, W. C. **Sign language structure**. Silver Spring: Linstok Press, [1960] 1978.

SUPERMAN: O Retorno. Direção de Bryan Singer. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 2006. 2 DVDs (154 min.), color.

SUTTON-SPENCE, R. **Analysing Sign Language Poetry**. 1. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

SUTTON-SPENCE, R.; BOYES BRAEM, P. Comparing the Products and the Processes of Creating Sign Language Poetry and Pantomimic Improvisations. **Journal of Nonverbal Behavior**, New York, v. 37, n. 4, p. 245-280, dez. 2013.

SUTTON-SPENCE, R.; KANEKO, M. **Symmetry and the use of two hands in signed poetry and everyday signing**. Poster apresentado no congresso Theoretical Issues in Sign Language Research 11, University College London, jul. 2013.

SUTTON-SPENCE, R.; NAPOLI, D. J. Anthropomorphism in Sign Languages: A Look at Poetry and Storytelling with a Focus on British Sign Language. **Sign Language Studies**, v. 10, n. 4, p. 442-475, 2010.

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

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

VIEIRA, S. Z. **A produção narrativa em Libras: Uma análise dos vídeos em Língua Brasileira de Sinais e da sua tradução intersemiótica a partir da linguagem cinematográfica**. 177 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

XAVIER, A. N. **Descrição fonético-fonológica dos sinais da Língua de Sinais Brasileira (Libras)**. 175 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. **Uma ou Duas? Eis a questão! Um estudo do parâmetro número de mãos na produção de sinais na Língua Brasileira de Sinais (Libras)**. 157 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

WILLIAMS, J. T.; NEWMAN, S. D. Impacts of Visual Sonority and Handshape Markedness on Second Language Learning of American Sign Language. **Journal of Deaf Studies and Deaf Education**, v. 21, n. 2, p. 171-186, abr. 2016.

ZIMMER, June. Toward a Description of Register Variation in American Sign Language. In: VALLI, C.; LUCAS, C. **Linguistics of American Sign Language: an introduction**. 3rd ed. Washington, DC: Gallaudet University Press, 2000. p. 429-442.

ANEXOS

ANEXO A - QUEM SÃO OS AUTORES DAS PRODUÇÕES EM LIBRAS?

Figura 88 - Rimar Romano



Fonte: Arquivo de Rimar Romano (2018).

Rimar Ramalho Segala (Rimar Romano) é surdo e é filho do ator, pintor e professor de natação surdo Antônio Segala e da surda Zenilda Ramalho Segala. Começou suas práticas em poesia, contação de histórias e teatro em casa e, posteriormente, começou seus estudos em teatro no Instituto Santa Terezinha (aulas em grupo e pastoral de surdos).

Em 2003, fundou a Cia Arte e Silêncio, junto com sua irmã Sueli Ramalho. Com essa companhia, criou os espetáculos “Orelha”, “Os palhaços na escola” e “Os palhaços no RH” e ainda os vídeos da fazenda e outros. Participou em vários espetáculos para outras companhias. Graduado em Matemática, licenciado em Letras Libras, mestre em Estudos da Tradução pela UFSC e doutorando em Linguística pela Unesp. Atualmente, além de atuar, é professor assistente do Bacharelado em Tradução e Interpretação em Libras e Língua Portuguesa na Universidade Federal de São Carlos.

Figura 89 - Bruno Ramos

Fonte: Arquivo de Bruno Ramos (2018).

Bruno Ramos é surdo, professor e ator, nascido no Rio de Janeiro (RJ). Possui graduação em Letras Libras (2011) e mestrado em Estudos da Tradução com pesquisa em “O uso de Transferência em Narrativas Produzidas em Língua Brasileira de Sinais” (2016), ambas pela UFSC. Bolsista/ator do projeto Palavra Visível organizado pelo Grupo Teatral Moitará por três anos. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Brasileira de Sinais. Atuou no filme curta-metragem “O Caso LIBRAS”, com um elenco de atores ouvintes famosos, atuou em várias peças teatrais e, inclusive, participou do Festival Clin d’ Oei (Encontro Internacional Pluridisciplinar em Artes de Surdos) em Reims, França, em julho de 2013 e 2017 e do DeafNation World Expo 2016 em Las Vegas, Nevada, Estados Unidos. Atua como professor de Libras há 13 anos. Atualmente é professor de Libras na Universidade Federal Fluminense (UFF) e arte-educador na empresa Oi Futuro em Museologia.