



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

ROSECLEIDE FERREIRA BORGES RODRIGUES

LITERATURA SURDA: A CONSTRUÇÃO POÉTICA
SINALIZADA DE YANNA PORCINO

Salvador
2023

ROSECLEIDE FERREIRA BORGES RODRIGUES

**LITERATURA SURDA: A CONSTRUÇÃO POÉTICA
SINALIZADA DE YANNA PORCINO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura – PPGLitCult – da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Elizabeth Santos Ramos

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Rodrigues, Rosecleide Ferreira Borges.
Literatura surda: a construção poética sinalizada de Yanna Porcino /
Rosecleide Ferreira Borges Rodrigues. - 2023.
128 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Santos Ramos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de
Letras, Salvador, 2023.

1. Literatura brasileira. 2. Poesia visual brasileira. 3. Língua brasileira
de sinais - Literatura. 4. Cultura surda. 5. Porcino, Yanna - Crítica e
interpretação. 6. Porcino, Yanna. Quem cuida. 7. Porcino, Yanna.
Ingenuidade. 8. Porcino, Yanna. Eu sou diferente. I. Ramos, Elizabeth Santos.
II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

DD - B869.1 CDU
- 821(81)-1



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
(PPGLITCULT)**

ATA Nº 21

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA (PPGLITCULT), realizada em 27/11/2023 para procedimento de defesa da Dissertação de Mestrado EM LITERATURA E CULTURA no. 21, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura, do(a) candidato(a) ROSECLEIDE FERREIRA BORGES RODRIGUES, de matrícula 2020110246, intitulada Literatura surda: a construção poética sinalizada de Yanna Porcino. Às 09:00 do citado dia, por videoconferência, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora Prof^ª. Dra. ELIZABETH SANTOS RAMOS que apresentou os outros membros da banca: Prof^ª. Dra. Nanci ARAÚJO BENTO e Prof. Dr. CLÁUDIO HENRIQUE NUNES MOURÃO. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra ao(à) examinado(a) para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo(a) candidato(a), tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo(a) presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Documento assinado digitalmente



CLAUDIO HENRIQUE NUNES MOURAO
Data: 25/12/2023 16:08:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Dr. CLÁUDIO HENRIQUE NUNES MOURÃO,
UFRGS**

Examinador Externo à Instituição

Dra. Nanci ARAÚJO BENTO, UFBA

Examinadora Interna

Dr. ELIZABETH SANTOS RAMOS, UFBA

Presidente

ROSECLEIDE FERREIRA BORGES RODRIGUES

Mestrando (a)

Aos meus pais, Eziquiel e Rosângela, e à
minha família: Júnior, Emmanuel e Maria
Laura.

À comunidade surda e aos poetas surdos

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, que em seu infinito poder, criou todas as coisas e me possibilitou percorrer esse caminho de aprendizado. A Ele, que criou e sustenta todo o Universo e, no decorrer deste trajeto conduziu os meus pés para que eu pudesse chegar a este momento.

Aos meus pais, Rosângela e Ezequiel, que me possibilitaram chegar a este mundo, seguraram as minhas mãos desde os primeiros passos, celebraram cada conquista e me acompanham até o momento.

Ao meu esposo, Moacir, que me acompanhou durante todo o percurso. Ajudou nas necessidades, encorajou-me nos dias difíceis e comemorou ao meu lado nos dias felizes. Agradeço também aos meus filhos, Emmanuel e Maria Laura – os amores da minha vida. Eles são duas partes de mim, que expandiram no meu coração a compreensão do significado do que é amor. Além disso, trouxeram cores aos meus dias pandêmicos e isolados, quebraram o silêncio da minha vida e espalharam brinquedos e música para o momento.

Aos meus irmãos, Anderson e Josi, meus primeiros amigos, companheiros e confidentes. As primeiras pessoas com quem aprendi sobre respeito e diferença.

Aos meus amigos que me incentivaram desde o desejo inicial em participar da seleção até o momento de finalização desse trajeto.

À minha avó, Terezinha (*in memorian*), que sempre me encorajou e vibrava a cada série concluída e estaria feliz por ver esse momento. E ao meu primo-irmão, Beto (*in memorian*), que em sua vida me ensinou que sorrir é preciso!

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Elizabeth Ramos, que me conduziu durante esses anos, acolhendo as minhas dúvidas e com leveza me auxiliando a encontrar o melhor caminho.

Aos professores, técnicos administrativos e colegas do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA, obrigada por todos os momentos, auxílios e aprendizado.

Aos meus colegas e coordenação do NAPE, pelo apoio e compreensão.

À Yanna Porcino, toda a comunidade surda e aos poetas surdos que me ensinaram a olhar a Língua Brasileira de Sinais sob um olhar poético e me permitiram lutar por mais respeito e acessibilidade

*A literatura surda surge como uma árvore
balançada pelo vento, e a folha, ao cair e ser
levada pelo vento para outros lugares,
finalmente pisa na terra, se transforma, é
adubada, brota na terra... é feliz para
sempre.*

(Mourão, 2012, p. 24).

RODRIGUES, Rosecleide Ferreira Borges. Literatura surda: a construção poética sinalizada de Yanna Porcino. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

A comunidade surda tem manifestado sua cultura e sua língua por meio de produções literárias de maneira poética. Desta forma, as produções de autoras negras interseccionam aspectos relacionados a raça e gênero, campos que afetam a vivência das mulheres. A presente dissertação buscou explorar como o texto poético em uma língua de modalidade visual-espacial traz a visualidade de uma estética construída na plasticidade de uma língua sinalizada, tendo o corpo do autor como suporte para a tessitura e quais aspectos esses textos abarcam. O problema de pesquisa que acompanhou o desenvolvimento da investigação foi: quais elementos estéticos compõem a poética sinalizada das mulheres surdas? O que dizem esses poemas e de que modo? A partir desses questionamentos, o objetivo é perceber os aspectos presentes nos poemas sinalizados de autoria de Yanna Porcino. A metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa consistiu em uma análise descritiva, considerando os elementos estéticos descritos por Sutton-Spence (2021), a temática e os aspectos performáticos nos poemas sinalizados. Foram analisados três poemas de Yanna Porcino: "Quem cuida" (Porcino, 2020), "Ingenuidade" (Porcino, 2021) e "Eu sou diferente" (Porcino, 2021). As reflexões se dão em diálogo com as teorias de Stuart Hall (2003, 2006) que nos permitem compreender alguns aspectos sobre a cultura; Carlos Skliar (2005), que aborda a surdez sob uma perspectiva cultural e sociológica. Também nos orientamos pelas pesquisas de alguns teóricos sobre os estudos linguísticos da Língua de Sinais, como os de Lucinda Ferreira Brito (2010), e Ronice Quadros e Lodenir Karnopp (2007). Ademais, consideramos em nossas análises os estudos surdos marcados pelas posições de Strobel (2008) sobre a cultura surda e as pesquisas em torno da literatura surda apresentadas por Lodenir Karnopp (2006, 2008, 2010), Marta Morgado (2011), Cláudio Mourão (2011, 2016) e Sutton-Spence (2005, 2006, 2021). Como resultado, concluímos que os poemas analisados têm mobilizado os aspectos performáticos e estéticos da poética visual em Língua Brasileira de Sinais, operando nos territórios literários da coletividade, escrevendo vivências e denunciando opressões.

Palavras-chave: literatura surda, Língua Brasileira de Sinais, poemas, construção estética, Yanna Porcino

RODRIGUES, Rosecleide Ferreira Borges. Master Dissertation – Institute of Letters, Graduate Program in Literature and Culture, Federal University of Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

The deaf community has expressed its culture and language through literary productions in a poetic manner. Thus, the productions of black authors intersect aspects related to race and gender, fields that affect women's experiences. This dissertation sought to explore how the poetic text in a language with a visual-spatial modality brings the visuality of an aesthetic built on the plasticity of a signed language, having the author's body as a support for the texture of the text and which aspects these texts cover. The research problem that accompanied the development of the investigation was: which aesthetic elements make up the signaled poetics? What do these poems say and how they say? Based on these questions, the objective is to understand the aspects present in the highlighted poems written by Yanna Porcino. The methodology used to develop the research consisted of a descriptive analysis, considering the aesthetic elements described by Sutton-Spence (2021), the theme and the performative aspects in the highlighted poems. Three poems by Yanna Porcino were analyzed: "Who cares" (Porcino, 2020), "Ingenuity" (Porcino, 2021) and "I am different" (Porcino, 2021). The reflections take place in dialogue with the theories of Stuart Hall (2003, 2006) that allow us to understand some aspects of culture; Carlos Skliar (2005), who addresses deafness from a cultural and sociological perspective. We were also guided by the research of some theorists on the linguistic studies of Sign Language, such as Lucinda Ferreira Brito (2010), and Ronice Quadros and Lodenir Karnopp (2007). Furthermore, in our analyzes we consider deaf studies marked by Strobel's (2008) positions on deaf culture and research on deaf literature presented by Lodenir Karnopp (2006, 2008, 2010), Marta Morgado (2011), Cláudio Mourão (2011, 2016) and Sutton-Spence (2005, 2006, 2021). As a result, we conclude that the analyzed poems have mobilized the performative and aesthetic aspects of visual poetics in Brazilian Sign Language, operating in the literary territories of the collective (re)writing experiences and denouncing oppression.

Key-words: deaf literature, Brazilian Sign Language, poems , aesthetics building, Yanna Porcino

RODRIGUES, Rosecleide Ferreira Borges. Literatura surda: a construção poética sinalizada de Yanna Porcino. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023. Disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1JYycAEZ05xpMMS6ZrpucCUPwsdPWVzEo/view?usp=sharing>

RESUMO EM LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS – LIBRAS



LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AESOS	Associação Educacional Sons no Silêncio
ASL	<i>American Sign Language</i> - Língua de Sinais Americana
BSL	<i>British Sign Language</i>
CM	Configuração de mão
ENM	Expressões não manuais
INES	Instituto Nacional de Educação de Surdos
LIBRAS	Língua Brasileira de Sinais
LSF	Língua de Sinais Francesa
M	Movimento
MEC	Ministério da Educação
O	Orientação
PA	Ponto de articulação
PPGLitCult	Programa de Mestrado em Literatura e Cultura
SW	<i>Sign Writing</i>
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
ULS	Unidades Lexicais
VV	Visual vernacular

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	Movimento semelhante ao fechar e abrir câmera	80
Figura 2-	Sinalização do espermatozóide e do óvulo	82
Figura 3-	Sinalização de FECUNDAÇÃO, RELAÇÃO E GESTAÇÃO	82
Figura 4-	Classificadores	84
Figura 5-	Perspectivas distintas na construção de personagens	84
Figura 6-	As expressões faciais distintas	86
Figura 7-	Alternância dos classificadores e expressões não manuais	91
Figura 8 -	A expressão facial com os olhos voltados para cima	92
Figura 9 -	Marcação espacial dos referentes por meio de classificadores	93
Figura 10 -	Distinção na estratégia de mostrar humanos por meio de CL	94
Figura 11-	Referência dêitica da marcação espacial dos referentes e a repetição do parâmetro CM	95
Figura 12-	Repetição da CM e movimentos sequenciais	97
Figura 13 -	Recuperação dos referentes com classificadores	97
Figura 14-	Marcação pronominal dos referentes no espaço	101
Figura 15-	Simetria e expressões faciais	105
Figura 16-	Configurações de mãos curvas e expressões faciais	106
Figura 17-	Perspectiva múltipla	107
Figura 18-	Perspectiva múltipla representando terapias normatizadoras	108
Figura 19-	Sinalização de “SOU-MULHER-NEGR@-SURD@-LÉSBICA”	109

LISTA DE QUADROS

Quadro 1-	Sinal em Libras “LOTAR”	31
Quadro 2 -	Poemas em língua de sinais de Yanna Porcino	75
Quadro 3 -	Descrição do trecho 1 poema <i>Quem Cuida</i>	80
Quadro 4 -	Descrição do trecho 2 poema <i>Quem Cuida</i>	83
Quadro 5-	Descrição do trecho 3 poema <i>Quem Cuida</i>	85
Quadro 6-	Descrição do trecho 1 poema <i>Ingenuidade</i>	91
Quadro 7-	Descrição do trecho 2 poema <i>Ingenuidade</i>	96
Quadro 8-	Descrição do trecho 3 poema <i>Ingenuidade</i>	93
Quadro 9-	Descrição do poema <i>Eu sou diferente</i>	104

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 2: CULTURA, LÍNGUA E LITERATURA	23
2.1 O QUE É CULTURA SURDA?	23
2.2 QUESTÕES BÁSICAS SOBRE AS LÍNGUAS DE SINAIS	29
2.2.1 A Língua Brasileira de Sinais e seus parâmetros	30
2.3 QUE LITERATURA É ESSA?	34
CAPÍTULO 3: HISTÓRICO DAS PRODUÇÕES DA LITERATURA SURDA NO BRASIL	41
3.1 OS ASPECTOS DA LITERATURA SURDA BRASILEIRA NA TRADIÇÃO FACE A FACE	44
3.2 OS PERÍODOS DAS PRODUÇÕES DA LITERATURA SURDA NO BRASIL	46
3.2.1 Narrativas e autobiografias produzidas por autores surdos	47
3.2.2 Obras traduzidas para Libras e adaptações	50
3.2.3 Obras adaptadas em Língua Brasileira de Sinais	54
CAPÍTULO 4: O GÊNERO POÉTICO E A PERFORMANCE EM LÍNGUA DE SINAIS	59
4.1 OS POEMAS EM LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS	61
4.2 A PERFORMANCE NA POÉTICA VISUAL EM LÍNGUA DE SINAIS	67
CAPÍTULO 5: ANÁLISE DO CORPUS- CAMINHOS DE PESQUISA	71
5.1 A POÉTICA SINALIZADA DE YANNA PORCINO	71
5.2 O CAMINHOS DE PESQUISA: CONSTRUINDO UM CORPUS POÉTICO	74
5.3 QUEM CUIDA: POEMA CINEMATOGRAFICO E MODULAÇÃO DE VELOCIDADE	78
5.3.1 Elementos estéticos no poema Quem cuida	86
5.4 INGENUIDADE: CLASSIFICADORES E ESPACIALIDADE	90
5.4.1 Discutindo a espacialidade e o uso de classificadores em Ingenuidade	97
5.5 EU SOU DIFERENTE: INTERSECCIONALIDADE E PERSPECTIVAS MÚLTIPLAS	102
5.6 OS RESULTADOS OBTIDOS	111
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	117

1 INTRODUÇÃO

As reflexões que dão início a esta dissertação surgiram do meu primeiro contato com a Língua Brasileira de Sinais (Libras) em 2004, por meio de um curso realizado numa instituição religiosa. Lembro-me do encantamento que senti com o aprendizado da língua, suas metáforas e outras formas de comunicar, distintas da língua portuguesa. Ao concluir o curso, recebi o meu sinal pessoal, o qual simbolizou o princípio da minha caminhada de aprendizado da Libras.

O sinal pessoal que recebi ao final do curso, constituiu-se uma forma de identificação marcada pelos traços individuais. Pois, ao conviver na comunidade surda, o sinal pessoal é atribuído após a observação de características físicas, comportamentos e/ou traços pessoais. Esse “batismo”, foi um nome em sinais que substituiu o meu nome verbalizado nas interações sociais, marcando a percepção de um nome pautado na experiência visual, pois “[...] os sujeitos surdos, com a sua ausência da audição, e do som, percebem o mundo através de seus olhos, tudo o que ocorre ao redor dele” (Strobel, 2008, p.35). Para essa atribuição, a minha marca visual em Libras fazia menção ao meu sorriso e aos sinais localizados em meu rosto que, até aquele momento, embora me fossem despercebidos, representavam-me visualmente na comunidade surda.

No ano seguinte, visando conhecer as questões políticas e educacionais, visitei, pela primeira vez, uma associação de surdos¹ na cidade de Salvador. Após algumas visitas, iniciei minha participação como voluntária. Durante a aproximação, a vivência na Associação² propiciou-me momentos de cursos, interação, lazer, comemorações, festivais, tornando evidente outros fatores extralinguísticos. No contato, constatei as peculiaridades as quais não se restringiam apenas à língua e produções materiais, mas características que envolviam as formas de ser, ver, entender e transformar o mundo (Strobel, 2008). Desse modo, a partir da percepção de uma nova língua de sinais, surgiu a motivação em investigar profundamente a minha língua materna.

No ano de 2007, ingressei na Universidade Federal da Bahia (UFBA) no curso de Letras Vernáculas. Nesse período, eu já havia aprendido a Língua Brasileira de Sinais e tinha

¹ Neste trabalho, utilizamos o termo “surdo” em consonância com uma perspectiva cultural que compreende a surdez como diferença.

² A Associação Educacional Sons no Silêncio (AESOS), fundada em 2 de maio de 2000, é uma entidade filantrópica com objetivo de apoiar as pessoas surdas e suas famílias, tem como alicerce o caráter educacional, assistencial e sociocultural. Disponível em: www.aesosbahia.blogspot.com/p/palavra-da-presidente.html.

contato com a comunidade surda. Ao ingressar no curso de Letras, ao cursar as disciplinas teóricas, bem como na convivência com os surdos, percebi questões subjacentes que transcendiam o aprendizado nos dicionários e cursos. Isso porque “[...] falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados já embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais” (Hall, 2006, p.40). Aprendi, portanto, que os significados das palavras não eram fixos, mas se conectavam com o mundo e os seus contextos pragmáticos.

Então, no mesmo ano, em 2007, foi aberta a primeira turma de Bacharelado em Tradução Letras-Libras, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); e a UFBA foi um dos pólos. Diante desse acontecimento, motivada em dar continuidade à minha formação acadêmica somando a alguns anos trabalhando como intérprete de Libras em diferentes espaços, mais uma vez, a literatura me fascinava. Assim, a cada aula no campo da Literatura e ao ler as obras dos autores pensava: como seria a literatura em Libras? Que histórias os surdos contavam? Quem eram os poetas surdos?

Conheci Maurício Barreto, poeta surdo e baiano, declamando suas poesias em eventos e espaços religiosos. Quando veio a Salvador com a potência do texto literário em Libras, Edinho Santos, poeta surdo, que afirmava: “a poesia em língua de sinais vem como um manifesto”. Como a afirmação da diferença e não ausência. E em um Congresso na UFBA, tive o grande prazer de tomar conhecimento sobre Priscilla Leonnor, poeta negra surda, e suas produções as quais aludem a surdez e suas intersecções de gênero e raça. Para Skliar (1998, p.11), “[...] a surdez se constitui como uma forma de ser reconhecida politicamente”. Portanto, a surdez apresenta uma identidade múltipla e multifacetada que se articula a outros traços identitários na constituição do sujeito. Desse modo, as produções desse poetas surdos articulavam traços de gênero, raça e religiosidade em suas produções.

Por meio das páginas das redes sociais, conheci as poesias, peças e traduções da poeta surda Gabriela Grigolom Silva. Por meio dos seus textos em língua de sinais, a poeta aborda a violência física e moral que as mulheres negras e surdas sofrem na sociedade, o tratamento abusivo em suas relações conjugais e as opressões sobre o corpo feminino. A obra poética da autora revela em sua temática, a dificuldade de comunicação vivenciada pelas mulheres surdas sinalizantes com o outro e, devido à diferença linguística, há o agravamento da dor.

Sendo assim, ao observarmos as narrativas poéticas fez-se necessário considerar os traços múltiplos interseccionados nas identidades dos corpos e nas subjetividades. Esse olhar

interseccional nos permitiu pensarmos nas características estruturais dos corpos como expressões as quais os elementos se somam, não sendo possível menosprezar as marcações de gênero, raça, língua e cultura que, de fato, entrelaçam-se. Essas marcas interseccionais tiveram impacto nas produções, circulações das obras e nos levaram a refletir como estes fatores sociais constroem representações acerca desses indivíduos.

No decorrer desse trajeto pessoal e profissional, ingressei no Programa de Mestrado em Literatura e Cultura (PPGLitCult), em 2020, com intuito de compreender e pesquisar sobre as produções sinalizadas. Nesse caminhar, buscava encontrar um objeto de estudo que me permitisse relacionar a teoria das produções femininas negras e a memória de textos poéticos sinalizados anteriormente, pois eles impactaram minha história. E, assim, as poesias em língua de sinais de Yanna Porcino me encontraram. Certa tarde, um amigo surdo me enviou o poema “*Ingenuidade*” (Porcino, 2021). Naquele momento, escolhi a autora do *corpus* da pesquisa: Yanna Porcino, poeta negra surda, artista e desenhista. Graduada em Letras-Libras, na Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), intérprete, professora, tradutora e consultora de Libras.

Deste modo, esta dissertação intitulada “Literatura surda: a construção poética sinalizada de Yanna Porcino” objetivou perceber como se constrói as poesias produzidas por Yanna Porcino. Para isso, objetivamos estudar como o texto poético em uma língua de modalidade visual-espacial traz a visualidade de uma estética construída na plasticidade de uma língua sinalizada, constituindo o corpo do autor o suporte para a tessitura do texto, quais os aspectos de representação são abordados. Deste modo, o problema de pesquisa se alicerçou nos seguintes questionamentos: qual a construção poética sinalizada das mulheres surdas? O que dizem essas poesias e de que modo?

Além do aspecto legal, a Língua Brasileira de Sinais (Libras) é considerada a língua natural do indivíduo surdo, como explicitam as autoras Quadros e Karnopp (2007) e é reconhecida pela Lei 10.436/2002 como “a forma de comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constitui um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil” (Brasil, 2002). Por ser uma língua natural, a Libras é adquirida quando o indivíduo se encontra em um ambiente linguístico favorável. De modo geral, a maioria dos surdos, cerca de 95%, nascem em família ouvinte (Quadros, 2005). Esse aspecto familiar

dificulta o acesso linguístico, o reconhecimento identitário e o acesso às narrativas do povo surdo.

Sendo assim, precisamos ter em mente que a língua de sinais é uma forma pela qual a comunidade surda tem transmitido suas histórias e cultura por várias gerações. Essas produções abordam as experiências visuais do povo surdo e permitem outras representações dos sujeitos surdos. Na esfera artística, as produções em língua de sinais são formas de expandir a criatividade. Segundo Strobel (2008, p.65), “[...] o artista surdo cria a arte para que o mundo saiba o que pensa, para divulgar as crenças do povo surdo, para explorar novas formas e interpretar”. Tal como ocorre com os não-surdos, essas manifestações ocorrem de várias formas como teatro, pinturas e literatura. Na esfera literária, os textos podem ser construídos em diversos gêneros narrativos manifestando a extensão do belo, ou denunciando as desigualdades, isso porque a literatura está diretamente relacionada às culturas, fazendo emergir características e marcas dos povos locais e do tempo em que foram produzidas. Sendo assim, esta pesquisa se justifica pelo direito do indivíduo surdo se expressar em sua língua sinalizada.

Nesta pesquisa, nos deteremos a analisar um *corpus* poético em Libras, gênero no qual a subjetividade se expressa de forma estética, por meio da construção linguística e rítmica. Segundo Octavio Paz, “[...] o poema é o objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões desse ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade. É o produto de uma história e de uma sociedade, mas o seu modo de ser histórico é contraditório” (Paz, 1984, p.11). Embora a poesia esteja atrelada à sociedade, não significa que valide suas estruturas.

As poesias sinalizadas são, portanto, uma forma de expressão e representação da comunidade surda, isto é, são construídas em uma língua de minoria, sem significar que tenham o seu valor diminuído (Deleuze; Guattari, 2003). Considerando que as documentações e registros em vídeo são recentes, com a primeira publicação em *DVD* de narrativas em Libras na década de 90, por Nelson Pimenta, não nos é possível recuperar por meio de registros, séculos de narrativas sinalizadas. Além disso, os sítios eletrônicos foram criados no século XXI, sendo o *Facebook* criado em 2004, o *Youtube* em 2005 e o *Instagram* em 2010. Deste modo, conforme afirma Karnopp (2008), não é possível localizarmos e apresentarmos vídeos produzidos por surdos dos séculos passados. Mas, entre as gerações, das mãos dos mais velhos para os mais novos, pelos contadores de histórias da comunidade, as tradições e narrativas vêm sendo transmitidas “[...] à medida que as línguas gestuais se foram

desenvolvendo, nasceram as primeiras histórias em mímica, as primeiras imitações e por aí a fora, mas sempre dentro dos internatos, sempre às escondidas dos supervisores oralistas” (Morgado, 2011, p. 26). Diante disso, percebe-se que as narrativas poéticas em Libras constituem um ato de resistência cultural, de luta contra a opressão social e o preconceito.

As autoras, Sutton-Spence e Quadros (2014), discutem a poesia em língua de sinais, mas, principalmente, apresentam o corpo surdo como suporte para que a poesia seja lida por toda a comunidade. Assim, com o intuito de divulgação das produções, a comunidade surda vem se reunindo e organizando festivais de arte, poesias e *slam* de nível local e (inter)nacional, eventos que têm ganhado destaque entre aqueles que desejam divulgar suas produções em Língua de Sinais. Contudo, as iniciativas de divulgação da literatura surda ainda são incipientes no Brasil.

Por isso, a participação em diversos eventos acadêmicos e feiras literárias trouxe a tona o seguinte questionamento: por que as mulheres negras surdas são minoria nos festivais de arte e literatura? Em alguns momentos, não havia a presença de autoras negras surdas nos espaços literários. Sendo assim, estudar as produções poéticas em Língua Brasileira de Sinais de autoras negras surdas é primordial, pois estamos diante de um duplo silenciamento associado, em primeiro lugar, está ligado às experiências das mulheres surdas que lidam com a falta de acessibilidade linguística. Em segundo lugar, relaciona-se à escassa divulgação de suas produções. Assim, a investigação sobre as produções poéticas de autoras surdas se torna fundamental. Portanto, a temática apresentada tornou-se relevante no esforço de (re)visitar narrativas sinalizadas por meio do corpus de produção de autoria negra surda de Yanna Porcino, contribuindo para a produção científica de um tema ainda pouco explorado.

Para desenvolver a análise do *corpus*, utilizamos uma metodologia analítica-descritiva, considerando os aspectos de construção estética da poesia em Língua Brasileira de Sinais, apontados por Sutton-Spence (2021). Para tanto, os textos poéticos foram considerados discursivamente em sua construção enquanto tessituras sinalizadas que mobilizam a corporalidade e a expressividade. Além dos aspectos estéticos que apresentaram uma forma sistemática e nortearam a análise, consideramos as expressividades, visto que o corpo-poético é o suporte textual. E o corpo do poeta não é estanque, mas, vivo, pulsante, político e poético.

As análises sobre as produções em língua de sinais se constituíram com a base teórica de Carlos Skliar (1998, 2005), que aborda a surdez por meio da perspectiva cultural e sociológica, além disso, considera a surdez na ótica socioantropológica da diferença

linguística e cultural. Na pesquisa, utilizamos o termo surdo sob uma perspectiva de um grupo linguístico minoritário formado por indivíduos que se identificam e partilham uma experiência visual.

A partir das reflexões de Stuart Hall (1997, 2003, 2006), compreendemos a cultura por meio das manifestações e produções diversas e plurais nas formas de estar e perceber o mundo as quais se encontram espalhadas na tessitura social. Apesar de a corrente dos Estudos Culturais não oferecer uma visão única, torna-se primordial analisar o conjunto de práticas e produções culturais, pois, por meio delas, é possível identificar os pensamentos hegemônicos compartilhados socialmente e reproduzidos nas imagens e narrativas.

Aliado a isso, também nos orientamos pelas pesquisas de alguns teóricos sobre os estudos linguísticos da Língua de Sinais, como o de Lucinda Ferreira Brito (2010), Ronice Quadros e Karnopp (2005). Desse modo, abordamos as reflexões teóricas desses autores para apresentar de forma breve algumas questões linguísticas sobre os parâmetros que formam os sinais e os fatores linguísticos não manuais que trazem significado aos discursos sinalizados.

Ademais, consideramos em nossas análises os estudos surdos marcados pelas posições de Strobel (2008) com as considerações sobre a cultura surda e os seus artefatos culturais, além dos estudos da literatura surda apresentados por Lodenir Karnopp (2006, 2008, 2010), Marta Morgado (2011), Cláudio Mourão (2011, 2016) e Sutton-Spence (2005, 2006, 2021). Esta última referência aborda as estratégias e recursos de construção poética em língua de sinais e aborda a relação histórica das produções.

Nesse rol de referenciais teóricos, soma-se, ainda, a teoria dos polissistemas do teórico Itamar Even-Zohar (2013), as bases de conceituação da poesia e do fazer poético em Octavio Paz (1984, 2012) e a concepção que a poesia está presente na vida. As poesias sinalizadas são, portanto, uma forma de expressão e representação do povo surdo, isto é, são construídas em uma língua de minoria, sem significar que tenham o seu valor diminuído. Em consonância com os autores Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003), podemos refletir sobre uma literatura que se articula diante de uma língua maior, traçando estratégias e possibilidades para a língua, possibilitando-nos o caminhar por novas rotas.

As autoras adotadas abordam as dificuldades que mulheres surdas e negras sofrem na sociedade, o tratamento abusivo em suas relações conjugais e as opressões sobre o corpo feminino. Com isso, fez-se necessário considerar os traços múltiplos que se interseccionam os corpos, conforme explicita Kimberle Crenshaw (2002, 2017), Patricia Hill Collins (1998) e

Carla Akotirene (2019). Nesse contexto, também entendemos ser relevante observar os pensamentos da teórica Ana Rita Santiago (2018) que discute as práticas literárias de mulheres negras. Essas teorias nos auxiliaram a pensarmos acerca de diversos aspectos do sistema patriarcal que afeta a vida de mulheres negras e não negras, mulheres surdas e não surdas.

Desse modo, corroborando com as discussões apresentadas por Priscilla Ferreira (2018), em sua dissertação sobre o termo *Blackdeaf* utilizado nos EUA, traduzido na expressão Negro Surdo, no Brasil, ao considerar que a sociedade primeiro identifica uma pessoa pela raça e depois pela surdez. Além disso, para refletirmos sobre a lacuna deixada nos aspectos de gênero, raça e surdez nas teorias acadêmicas, e na marginalização das discussões, consideramos o trabalho da autora norte americana Reshawna Chapple (2019), que aborda no *Black Deaf feminism* questões relacionadas ao feminismo negro surdo.

Por fim, é importante mencionar, ainda, as autoras Ronice Quadros (2004, 2005) e Rachel Sutton-Spence (2006) que abordam as marcas da cultura surda presentes nos textos poéticos, destacando não só a autoria da obra, mas também o quanto essa autoria promove a literatura em língua de sinais dentro (e fora) da comunidade surda.

Para atender aos objetivos propostos para este estudo e para fins de organização, a presente dissertação articulou-se, a partir de cinco capítulos que dialogam entre si.

Na **Introdução** procuramos situar a escolha do tema da pesquisa e como a temática se articula com a trajetória pessoal e com as produções teóricas de conceitos importantes.

No segundo capítulo, denominado **Cultura, Língua e Literatura**, apresentamos considerações baseadas nas teorias que sustentam a pesquisa; e tecemos considerações sobre as perspectivas a respeito da surdez, da Cultura Surda, dos artefatos culturais, das produções literárias e da Língua de Sinais.

No terceiro capítulo, intitulado **Histórico das produções da literatura surda no Brasil**, apresentamos um histórico sobre a literatura surda trazendo as produções literárias dos diversos períodos da história da comunidade surda, suas temáticas e autores, chegando até a nossa contemporaneidade com a divulgação das poesias nas redes sociais.

No quarto capítulo, **O gênero poético e a performance em língua de sinais**, apresentamos o percurso metodológico do trabalho, a escolha da autora, das poesias, a forma de análise e de notação dos sinais.

No quinto capítulo, intitulado **Análise do corpus**, realizamos a análise do *corpus*, apresentamos a autora, as temáticas e as estruturas usadas para construir cada poema buscando as diferenças e semelhanças.

CAPÍTULO 2: CULTURA, LÍNGUA E LITERATURA

A cultura surda, a experiência visual e o uso da língua de sinais sustentam o encontro e a vida da comunidade surda (Karnopp, 2008, p.9).

Contar histórias é um hábito que permeia as comunidades, permite entrelaçar relatos pessoais e coletivos, além disso, as narrativas antecedem a escrita, histórias sobre a comunidade e a família. Desse modo, o ato de refletir sobre a literatura, sobrepuja a concepção de que este campo seria “[...] concebido como um conjunto de textos, uma junção ou um repertório” (Even-Zohar, 2013, p.10). Os textos, em suas diversas modalidades e gêneros, manifestam e registram uma esfera maior. Neste enfoque, a literatura abarca em seu bojo, além de tessituras, as manifestações; os ecos comunitários, *performances*, culturas, sinais, mãos literárias, modos de narrar e viver. Revela ainda, em seu escopo, os contos, os chistes e as experiências de vida dos surdos mais velhos que encantavam os olhares nos encontros comunitários.

Neste capítulo, apresentaremos de maneira aprofundada algumas considerações sobre a cultura surda, questões básicas sobre a Língua Brasileira de Sinais e a literatura surda.

2.1 O QUE É CULTURA SURDA?

Há várias concepções e entendimentos acerca do termo cultura. Algumas aceções se limitam a considerar os aspectos materiais e outros consideram os aspectos ligados aos hábitos de um grupo. De forma geral, o vocábulo cultura é compreendido como manifestações artísticas, crenças e modos de vestir-se e alimentar-se de um povo. Ao remeter aos antecedentes históricos do vocábulo, Roque Laraia (2001) comenta que no final do século XVIII e início do século XIX o termo *kultur*, de origem germânica, era utilizado como referência aos aspectos espirituais de um grupo. Já o termo francês *civilization* referia-se às criações materiais de uma comunidade. Contudo, o autor comenta que a palavra em língua inglesa *culture* sintetizou os conceitos relacionados aos aspectos materiais e imateriais de um grupo ao conceito.

[...] tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra

capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade (Laraia, 2001, p.25)

Nesse sentido, podemos compreender o termo como um processo de práticas do indivíduo em seu convívio social constituído de um campo vasto e diverso de conceitos variáveis ao longo dos períodos históricos e das diferentes visões de mundo; lembrando que a ideologia de uma cultura “oficial”, como única afeta diversas esferas de uma sociedade (Even-Zohar, 2013, p.8). Assim, o termo cultura, de forma plural, faz-se necessário ao considerarmos a existência de diversas culturas em um mesmo espaço e o fato de que “[...] todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo” (Said, 2011, p. 30).

Nesse sentido, ao refletir sobre o papel constitutivo da cultura e a sua centralidade nas diversas esferas da vida social na segunda metade do século XX, Stuart Hall (1997) aponta o papel da constituição subjetiva e identitária do indivíduo, influenciando o seu modo de compreender o mundo. Diante disso, podemos compreender a cultura por meio das manifestações diversas e plurais que demonstram formas de estar e perceber o mundo inerentes e encontradas na tessitura social, tornando primordial analisar o conjunto de práticas e produções culturais, a fim de percebermos os pensamentos partilhados socialmente.

As reflexões teóricas sobre a centralidade da cultura não são um fenômeno recente nas ciências humanas, como a literatura e as linguagens, pois compreendem as ações sociais como práticas de significação, ou seja, no processo de ação ocorre a construção de significados. Essa construção opera em via de mão dupla, tanto para os praticantes da ação quanto para os observadores. Seguindo essa mesma linha, Hall (1997) menciona outro fator relacionado à virada cultural, que é a transformação da identidade dos indivíduos, uma vez que ela está intimamente ligada aos conceitos apresentados com maior ênfase na linguagem e na significação.

Sendo a linguagem nossa via de acesso ao mundo e ao pensamento, é por meio da experiência da linguagem que construímos significados. Evidencia-se assim a imanente relação entre língua e cultura, de tal modo que “a realidade, o pensamento e a linguagem são inseparáveis, suscitam uns aos outros, referem-se uns aos outros e interpretam-se uns aos outros” (Chauí, 2006, p.155). Em contraste, essas teias discursivas e culturais mostram como

as concepções engendraram visões sociais foram estabelecidas com objetivo de olhar o indivíduo surdo por uma perspectiva de medicalização dos seus corpos.

A surdez vista por um paradigma médico e clínico traz a lume a ausência, marca ainda o corpo por sua percepção acústica. O foco centra-se na ideia de um corpo “padrão” como referência e imputa ao sujeito uma suposta falta, desconsiderando as questões subjetivas, como aponta Skliar (2005, p.7):

Foram mais de cem anos de práticas eneguecidas pela tentativa de correção, normalização e pela violência institucional; instituições especiais que foram reguladas tanto pela caridade e pela beneficência, quanto pela cultura social vigente que requeria uma capacidade para controlar, separar e negar a existência da comunidade surda, da língua de sinais, das identidades surdas³ e das experiências visuais, que determinam o conjunto de diferenças dos surdos em relação a qualquer outro grupo de sujeitos.

Ao analisar as práticas educacionais, Skliar (2005) aponta que o modelo da medicalização da surdez, por meio das terapias reabilitadoras, com foco corretivo, ampliou-se para outros espaços, especialmente no início do século XX. Nessa época, havia uma forte influência do pensamento corretivo com objetivo de adaptar e encaixar o sujeito em um modelo ouvinte e de língua oral. Nesse modelo, ignora-se a diversidade e também a diferença linguística. Por sua vez, a perspectiva cultural volta o olhar à diferença e à condição cultural, ao contrário de física, médica ou biológica. Ao usarmos o termo “surdo” precisamos ter em mente uma identidade cultural, diversa e interseccionada por diversos aspectos.

Deste modo, quando utilizamos o termo “surdez” assumimos uma perspectiva antropológica e social, na qual ser surdo constitui-se um aspecto de reconhecimento identitário e político. Em consonância com os Estudos Surdos e com o pesquisador Carlos Skliar (2005, p.11) “a surdez constitui uma diferença a ser politicamente reconhecida; a surdez é uma experiência visual; a surdez é uma identidade múltipla ou multifacetada” (Skliar, 2005, p.11). Além disso, devemos compreender como os discursos e dispositivos não se organizam em oposição binária entre os modelos clínico e cultural, pois existem aí matizes, territórios, identidades, espaços vazios que não são fixos.

³ “As identidades surdas são construídas dentro das representações possíveis da cultura, elas moldam-se de acordo com o maior ou menor receptividade cultural assumida pelo sujeito. E dentro dessa receptividade cultural, também surge pela luta política ou consciência oposicional” (Perlin, 2005, p.77-78).

Desta maneira, consideramos as experiências, as suas possibilidades de leitura de mundo, língua, artes, expressões literárias e poéticas. A organização das associações, a comunicação em sinais nos dormitórios e banheiros das instituições, o humor surdo, a arte e a literatura surda são formas de resistência e constituem o repertório cultural da comunidade.

Talvez seja fácil definir e localizar, no tempo e no espaço, um grupo de pessoas; mas quando se trata de refletir sobre o fato de que nessa comunidade surgem – ou podem surgir – processos culturais específicos, é comum a rejeição à idéia da ‘cultura surda’, trazendo como argumento a concepção da cultura universal, a cultura monolítica. [...] não me parece possível compreender ou aceitar o conceito de cultura surda senão através de uma leitura multicultural, ou seja, a partir de um olhar de cada cultura em sua própria lógica, em sua própria historicidade, em seus próprios processos e produções. Nesse contexto, a cultura surda não é uma imagem velada de uma hipotética cultura ouvinte. Não é seu revés. Não é uma cultura patológica (Skliar, 2005, p. 28).

O reconhecimento das múltiplas culturas e da diferença no âmbito da sua significação política, em um processo de assimetria de poder e resistência, leva-nos a compreender movimentos sociais como parte de um processo histórico de lutas por direitos e cidadania. Nesse contexto, a cultura surda se relaciona com a historicidade, processos e produções; não sendo hermética, binária ou opositiva a outras culturas. O termo cultura surda foi cunhado pelos Estudos Surdos, embora as experiências coletivas não sejam recentes, como explicita Thomas Holcomb (2013, p.9): “A cultura surda não é recente. O próprio termo, assim como outros termos foram criados por permitirem descrever melhor as experiências de determinados grupos”. Não concebemos esse aspecto sob um viés fechado, mas como uma encruzilhada de confluências e divergências atravessada por outros aspectos identitários e locais.

A cultura surda é uma experiência pessoal e coletiva, simultaneamente, atravessada por outros traços geográficos, raciais e comunitários. As múltiplas características que se interseccionam tornam o indivíduo participante da comunidade surda e do povo surdo. As comunidades surdas não são um fenômeno recente e promovem encontros e intersecções que possibilitam a interação, comunicação e discussões sociopolíticas. Dessa forma, tornam-se um modo de ver e compreender o mundo que se estabelece na cultura surda como pontua Strobel (2008, p. 24):

Cultura surda é o jeito de o surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de torná-lo acessível e habitável ajustando-os com as suas percepções visuais, que contribuem para a definição das identidades surdas e das “almas” das comunidades surdas. Isto significa que abrange a língua, as idéias, as crenças, os costumes e os hábitos do povo surdo.

A cultura surda constitui-se de conjunto de hábitos, costumes e possibilidades dentro das complexidades individuais. Esses vários elementos manifestam-se nas relações e interações da comunidade e do povo surdo transmitidos entre gerações nas associações, grupos e organizações diversas. Ao analisarmos alguns aspectos como língua, particularidades identitárias e características que definem o sentimento de pertencimento à comunidade surda local, há um complexo emaranhado de traços. Portanto, “[...] torna-se complexo caracterizar a comunidade surda. No entanto, a língua de sinais mostra-se fundamental na identificação da comunidade surda, embora outros aspectos sejam também importantes (Karnopp, 2008, p.8)”.

Sendo assim, além da questão linguística é necessária a convergência de outros aspectos políticos e sociais. Os termos povo e comunidade surda são definidos de formas distintas, sendo importante ressaltar que, em alguns momentos dessa dissertação, o termo comunidade surda designa o grupo local, situado em um determinado território. Nesse caso, estaria mais atrelado a interesses em comum e a vivência, enquanto a noção de povo surdo vincula-se à língua, costumes e histórias independentemente do local que esses indivíduos habitam. Os autores Padden e Humphries (1988, p.5) explicam que “uma comunidade surda pode incluir pessoas que não são elas próprias surdas, mas que apoiam ativamente os objetivos da comunidade e trabalham em conjunto com as pessoas surdas para os alcançar”. Há uma diversidade de grupos e associações que se organizam de acordo com seus objetivos, constituindo uma comunidade surda que conta com a presença de surdos e não-surdos, familiares e pessoas que compartilham o interesse.

Entretanto, no que concerne à compreensão do povo surdo, estes podem não compartilhar os mesmos limites geográficos, mas partilham uma percepção pautada na visualidade como aborda Strobel:

Assim, para finalizar, o povo surdo são sujeitos surdos que compartilham os costumes, história, tradições em comuns e pertencentes às mesmas peculiaridades culturais, ou seja, constrói sua concepção de mundo através do artefato cultural visual, isto é, usuários defensores do que se diz ser povo surdo, seriam sujeitos surdos que podem não habitar no mesmo local, mas

que estão ligados por um código de formação visual independente do nível linguístico (Strobel, 2008, p.34).

Além de compartilharem características culturais dos seus grupos, países, religiões, diferenças múltiplas e experiências, há um mosaico diverso que forma o povo surdo nos diversos territórios. Seria um equívoco pensar em um grupo homogêneo e uniforme, desconsiderando os aspectos identitários e interseccionais que constituem os sujeitos, com suas diferenças de gênero, raça, sexualidade, classes sociais convergindo em uma encruzilhada identitária. O autor Carlos Skliar (2005) mostra a relevância de pensar sobre as assimetrias de poder e os privilégios as quais excluem os surdos das classes populares, as mulheres surdas, os surdos negros, em situação de rua, entre outros.

Considerando os aspectos da cultura, Strobel (2008) explica que os artefatos culturais, isto é, produções materiais e imateriais de um grupo cultural, do povo surdo estão ligados à sua língua, normas, narrativas e valores. Seus traços abrangem diversas áreas: familiar, associações e organizações, visual, linguística (incluindo as línguas de sinais caseiras), artes, literatura e criações (as transformações materiais e adaptações que possibilitam acesso às informações e ao cotidiano). As artes e a literatura abarcam o teatro surdo, suas criações, pinturas e manifestações artísticas. A literatura traz as narrativas da comunidade, inclui diversos gêneros, dando visibilidade às expressões linguísticas e artísticas advindas da experiência visual. Esse escopo engloba as línguas de sinais, com particularidades gramaticais e estruturais próprias com a sua modalidade visual-espacial.

No âmbito do aspecto linguístico, estão as línguas de sinais caseiras, conforme informa Azevedo (2015, p.9), ao abordar o contexto Sateré-Mawé diante do crescimento populacional brasileiro:

[...] assim os indígenas surdos que vivem e se interajam em suas comunidades, mas pelos números pesquisados a maioria não conhece sua língua nativa nem a língua de sinais e se comunicam por gestos e sinais caseiros entre seus pares.

As línguas caseiras de sinais das comunidades que não utilizam a Libras, mas que compreendem e interagem por uma comunicação visual, integram e constituem o artefato linguístico construído sobre a experiência visual. A visualidade é um aspecto importante na

vivência da cultura surda, pois estabelece o contato com o mundo, a recepção de informação e está presente na base das línguas de sinais e nas línguas caseiras de sinais.

Strobel (2008) destaca a importância da experiência visual como elemento de percepção do mundo. Deste modo, as línguas de sinais são visuais gestuais, tendo a sua base neste aspecto, e desempenham papel importante na cultura surda. Os povos surdos desenvolveram formas únicas e distintas em línguas de sinais para expressar seus desejos, pensamentos e visão de mundo, sendo essa experiência visual a base da língua, enfatizada na literatura e nas artes. Assim, as temáticas abordadas nas produções sinalizadas demonstram o aspecto das pessoas surdas como um povo visual.

2.2 QUESTÕES BÁSICAS SOBRE AS LÍNGUAS DE SINAIS

As pesquisas sobre as línguas de sinais tiveram início com os estudos descritivos sobre variação linguística em Língua de Sinais Americana (ASL)⁴, iniciados com o linguista americano William Stokoe, em 1960. Em 1970, Bellugi e Klima aprofundaram as pesquisas fonológicas sobre o sistema linguístico da ASL (Gesser, 2009; Supalla, 2006). Após duas décadas, iniciaram os estudos sobre a Língua Brasileira de Sinais, na década de 1980, com Lucinda Ferreira Brito. A autora apresentou pesquisas pioneiras no livro "Por uma Gramática de Língua De Sinais", em 1995, uma proposta de descrição linguística da Libras (Ferreira-Brito, 2010). Além disso, a obra trouxe uma perspectiva comparativa entre a Língua Brasileira de Sinais e outras línguas sinalizadas e orais auditivas. Os estudos iniciais contribuíram para a expansão dos estudos sobre os aspectos morfológicos, sintáticos, semânticos e pragmáticos.

Em relação à origem da Língua Brasileira de Sinais, alguns estudiosos afirmam ter origem na Língua de Sinais Francesa (LSF), assim como várias outras línguas sinalizadas (Castro Júnior, 2011, p. 18).

Normalmente o que se estabelece como ponto de partida para a explicação da origem das Línguas de sinais é que estas foram originadas da Língua de Sinais Francesa e muitos materiais especificam e mostram que a LSF é a língua que influenciou o surgimento de outras línguas de sinais pelo mundo.

⁴ *American Sign Language* (ASL)

Contudo, não há especificação sobre qual variante da LSF teria originado a Libras, cuja sigla foi aceita e aprovada em 1993, pela Feneis (Leite, 2005, p.9). Outros pesquisadores defendem o uso da sigla LSB – Língua de Sinais Brasileira – em concordância com os padrões internacionais de denominações das línguas de sinais. As nomenclaturas seguem o padrão dos vocábulos (língua de sinais) acrescidos do adjetivo pátrio ao final, a exemplo, Língua de Sinais Francesa, Língua de Sinais Americana e Língua de Sinais Argentina (Capovilla, Raphael, 2001; Capovilla, Raphael, Maurício; 2013; Capovilla *et al.* 2017). Contudo, nesta dissertação, optamos pelo termo Libras, por reconhecê-lo como termo consagrado pela comunidade surda.

2.2.1 A Língua Brasileira de Sinais e seus parâmetros

A Libras é uma língua de modalidade visual espacial, apreendida visualmente. Como explicita Quadros (2004, p.9), “[...] uma língua falada é oral-auditiva, ou seja, utiliza a audição e a articulação através do aparelho vocal para compreender e produzir os sons que formam as palavras dessas línguas”. Deste modo, as línguas sinalizadas são produzidas de forma gestual e apreendidas visualmente. Uma língua sinalizada é visual-espacial, ou seja, utiliza a visão e o espaço para compreender e produzir os sinais que formam as palavras que a integram.



Ao mencionarmos o termo “sinal” nas línguas de sinais nos referimos a uma unidade lexical, conforme menciona Felipe (2006, p. 201): “[...] partindo da concepção de que o sinal, nas línguas gestuais-visuais, corresponderia ao que vem sendo chamado, nas línguas orais-auditivas, de palavra, ou seja, item lexical” . Deste modo, considera-se as palavras nas línguas orais, os sinais nas línguas sinalizadas, em suas respectivas modalidades, as unidades lexicais carregam estruturas constituídas da configuração de unidades e feixes de traços distintivos.

Para o nosso trabalho, é importante perceber os traços constitutivos de um sinal, pois a alteração de um traço distintivo modifica o significado. Além disso, a modificação de alguns parâmetros é uma das estratégias utilizadas pelos poetas surdos para a construção do texto poético. Os poetas sinalizantes utilizam a combinação dos diversos elementos linguísticos, desde as menores unidades, a exemplo, o formato de mão ou olhar localização, os elementos manuais, gramaticais, discursivos e estéticos (Bahan, 2006). O autor combina e alterna

unidades, e vários elementos, incluindo o ritmo, tempo e pausa como mecanismos constitutivos da história. Além disso, as expressões faciais e corporais podem comunicar mensagens adicionais e desencadear emoções no público ao longo dos vários episódios na história.

A Libras tem os sinais compostos por recursos manuais e não manuais que incluem as expressões faciais e corporais. A autora Ferreira-Brito (2010), ao pesquisar a formação dos sinais em Libras, organizou parâmetros maiores e menores. Nesse caso, a pesquisadora (Ferreira-Brito, 2010) considerou que os três parâmetros maiores na constituição de um sinal são – configuração de mãos (CM); ponto de articulação (PA); e o movimento (M). Deste modo, a orientação (O) e a disposição das mãos (D) constituem parâmetros menores. Contudo, o pesquisador Castro Júnior (2011) ao pesquisar sobre as unidades lexicais em Libras pontua que, estas são formadas por cinco parâmetros incluindo as expressões não manuais (ENMs) e o movimento (M), o ponto de articulação (PA) e a direção (D). Esses traços formam um sinal e um determinado significado como podemos observar no quadro abaixo:

Quadro 1- Sinal em Libras “LOTAR”

 <p>SINAL LOTAR</p> <p>(Capovilla;Raphael;Maurício, 2013, p. 1408)</p>	 <p>ESCRITA SW</p> <p>(Capovilla;Raphael;Maurício, 2013, p. 1408)</p>	<p>CM: mão em “L” dedos unidos, palma para dentro</p> <p>PA: nariz</p> <p>M: sem movimento</p> <p>O: sem orientação</p> <p>EF: bochechas infladas</p>
---	--	--

Fonte: produzida pela autora (2023).

As configurações de mãos (CMs) são os formatos das mãos e dedos na formação de um sinal, sendo a configuração de mão (CM) “a forma da mão presente no sinal” (Felipe, 2006, p.28). De acordo com Ferreira-Brito (2010) foram catalogadas 46 configurações de mãos agrupadas de acordo com o padrão de similaridade. Após uma década, as pesquisas de

Felipe (2006) registraram 64 configurações. Após a catalogação para sua tese de doutorado, Faria-Nascimento (2009) catalogou 75 configurações de mãos.

Em relação ao total de configurações de mãos, na Língua Brasileira de Sinais, não há consenso. No que concerne à construção poética, o autor modifica esse parâmetro ou cria significados distintos utilizando uma única configuração de mão. Por sua vez, o movimento (M) “[...] é definido como um parâmetro complexo que pode envolver uma vasta rede de formas e direções, desde movimentos internos das mãos, os movimentos do pulso e os movimentos direcionais no espaço” (Quadros; Karnopp, 2007, p. 54). Diz respeito à movimentação das mãos, dos pulsos e cotovelos (Castro Júnior, 2011; Salles, 2004). Os sinais podem ter movimentos distintos ou não ter movimentos. Por sua vez, este parâmetro apresenta diversas particularidades, que podem se relacionar à direção, frequência, velocidade, tipo e modo.

Além dos aspectos citados, os sinais são realizados em um local denominado ponto de articulação (PA) ou locação. Como define Felipe (2006, p. 23), esse “[...] é o lugar onde incide a mão predominante configurada, podendo esta tocar alguma parte do corpo ou estar em um espaço neutro vertical (do meio do corpo até à cabeça) e horizontal (à frente do emissor)”. Assim, o conjunto de locações inclui o tronco, em frente ao corpo ou em contato com o corpo, os braços, o rosto (nariz, olhos, boca, bochechas e outros) e o espaço neutro à frente do sinalizante constituem o espaço de sinalização (Castro Júnior, 2011; Pizzio *et al.*, 2009). Nesse aspecto, o corpo constitui o suporte do texto sinalizado, não havendo texto sem corpo na sinalização, sendo assim, o corpo é suporte e a referência para a produção discursiva e, de modo geral, os sinais podem estar ancorados, próximos ou à frente do corpo do sinalizante.

Na composição poética em língua de sinais são mobilizados diversos pontos de articulação no espaço horizontal e vertical. Assim, “[...] as sentenças ocorrem em um espaço definido na frente do corpo, consistindo de uma área circunscrita pelo topo da cabeça e estendendo-se até os quadris” (Pizzio *et al.* 2009, p.2). Esse espaço chamado “espaço de sinalização” é a área em que os parâmetros se organizam para a construção textual. E o final das sentenças é marcado para uma pausa.

Em Língua Brasileira de Sinais, a ordenação dos sinais no espaço constrói as suas relações gramaticais e discursivas. A organização espacial, além de estar presente na formação dos sinais, também altera e constrói significados. Isso porque, por meio da

marcação de referentes no espaço, estabelecem-se as relações dêiticas, a construção da simetria poética, o recurso de incorporação de personagens e a perspectiva narrativa se constituem pela organização espacial dos sinais.

A orientação da palma ou direção (D) é um parâmetro relacionado à disposição da palma da mão na execução do sinal. A proposta de Karnopp (1999) *apud* Quadros e Karnopp (2007) baseia-se em direções básicas: sem orientação de palma; frente-trás; cima-baixo; ipsilateral-contralateral, não considerando o plano tridimensional, quando as mãos podem estar na diagonal. Capovilla e Raphael (2001) ampliam essa proposta ao inserir a movimentação e a relação das mãos, não se restringindo somente à palma. Com isso, os sinais têm direcionalidade e se aglutinam aos outros parâmetros explicitados acima.

As expressões não manuais relacionam-se às expressões faciais e corporais. Embora as expressões faciais estejam presentes na comunicação humana, as expressões afetivas não apresentam um padrão (Pizzio *et al.*, 2009). Podem ser inconstantes e inconsistentes e ocorrer na produção linguística sem estarem associadas a um evento sintático. Por sua vez, nas línguas de sinais essas expressões possibilitam desempenhar a função afetiva e também a função gramatical, compondo parte do significado do sinal produzido.

As autoras Pizzio *et al.* (2009, p. 7) explicitam que as expressões faciais desempenham duas funções diferentes: “expressar emoções (assim como nas línguas faladas) e marcar estruturas gramaticais específicas (como orações relativas), servindo para distinguir funções linguísticas”. Em contraste, as expressões faciais gramaticais apresentam padrões relacionados aos sinais e marcações sintáticas específicas. Para tanto, diversos recursos não manuais, como movimentos da cabeça e posições das sobrancelhas, procuram desempenhar a função afetiva e também a função gramatical, compondo parte do significado do sinal produzido.

No entanto, devemos considerar o caráter plural desses recursos, pois uma mesma configuração de cabeça, tronco e face podem ter significados distintos no discurso (Faria-Nascimento, 2009). Os elementos como a sobrancelha para cima ou para baixo articulados pelo movimento de alteração ou rebaixamento das sobrancelhas, a marcação de referentes por meio do olhar, inflar ou sugar as bochechas e lábios, trazendo a iconicidade de um objeto, demonstram a criatividade na língua de sinais e são fatores que agregam na significação do discurso.

2.3 QUE LITERATURA É ESSA?

As produções culturais do/para o povo surdo são denominadas como literatura surda . Esses textos são construídos a partir da vivência em comunidade, abordando os seus elementos afetivos, comportamentos, valores e significados. O termo literatura surda, não é compreendido como uma oposição a uma literatura “não surda”: “[...] utilizamos a expressão literatura surda para histórias que têm a língua de sinais, a questão da identidade e da cultura surda presentes na narrativa” (Karnopp, 2006, p. 102). Sendo assim, as tessituras literárias trazem uma perspectiva de diferença e não de ausência de algo.

As reflexões publicadas por Karnopp em 2006 sobre a literatura surda surgiram da apostila “Literatura surda”, no mesmo ano teve início o primeiro curso de graduação em Letras Língua de Sinais Brasileira no Brasil. Nesse período, iniciaram as pesquisas sobre literatura e houve um aumento nas publicações de produções literárias dos discentes do Letras Libras (Karnopp, 2010). Em 2009, as autoras Karnopp e Hessel trouxeram uma abordagem sobre aspectos metodológicos em seu texto “Metodologia da literatura surda” (Karnopp; Hessel, 2009). Além disso, ressalta os diversos gêneros e as formas de registro.

Karnopp (2008) aborda a importância das produções escritas para o registro das produções literárias da comunidade surda e expande o conceito à criação de “literatura surda contemporânea” . Essa literatura refere-se às produções mediadas pelas tecnologias de gravação de histórias, textos imagéticos e fotos que possibilitam o registro sinalizado. Aliado a isso, as tecnologias quebram a espacialidade face a face, possibilitam a difusão dessas narrativas e trazem outras formas de vivenciar a poesia. Diante desse cenário, os conceitos abordados de modo inicial em 2006 e expandidos em 2008 foram compilados e aprofundados no artigo “Produções culturais de surdos: análise da literatura surda” – publicado em 2010.

Strobel (2008) considera a literatura surda um dos aspectos pertencentes aos artefatos culturais, assim como as normas e valores do povo surdo, constituindo particularidades, produções e características que ilustram essa cultura. Deste modo, a autora conceitua a literatura surda como um dos artefatos da comunidade surda englobando as produções para abordar as questões relacionadas à surdez, como a diferença cultural manifestada nas narrativas.

A literatura surda se constitui como uma herança cultural comunitária, que por meio de narrativas, produz significados coletivos. Segundo Mourão (2011, p. 73):

Não é fácil definir a literatura surda. Assim como não há uma única conceituação para literatura geral, também não há uma definição única para literatura surda. Quando se fala nela, especificamente, vemos que está relacionada às representações produzidas por surdos, em que se produzem significados partilhados em forma de discurso - sem eles, não há representação surda. Os significados são modificados dentro do círculo da cultura, e o sujeito não cria sozinho a cultura, já que sempre há o coletivo produzindo significados.

Desse modo, as narrativas constituem um repertório partilhado discursivamente. Além disso, o autor citado comenta que “a literatura surda não é encerrada como forma de artefato; é um processo das mãos literárias e visualiterárias, um processo de experiência que produz os significados em arte de sinalizar” (Mourão, 2016, p. 226). Assim, insere além das questões culturais, o aspecto das mãos que, em forma de arte, criam uma poética sinalizada e constroem uma literariedade pautada em uma perspectiva visual, inerente na língua, nas artes e nas tessituras literárias visuais.

No livro “Literatura em Libras”, Sutton-Spence (2021) reflete sobre as obras sinalizadas, focalizando a língua de produção, nesse caso, a Língua Brasileira de Sinais, adotando uma perspectiva com foco na linguagem poética e estética. Outras autoras, no entanto, como Morgado e Karnopp trazem uma perspectiva mais centrada nas questões culturais e no sujeito surdo:

Podemos dizer, de forma breve, que a literatura surda é da comunidade surda e das pessoas surdas, já a literatura em língua de sinais é produzida na língua das pessoas surdas, lembrando que a literatura surda nem sempre está produzida em língua de sinais. Já a literatura em Libras é feita na língua de sinais dos surdos brasileiros (Sutton-Spence, 2021, p.39).

A literatura surda consiste na abordagem sobre a vida e a experiência do sujeito surdo. Quando abordamos a literatura surda, nos referimos a um escopo literário que abrange os textos produzidos em escrita de sinais, sinalizados e língua portuguesa escrita, pois essas tessituras estão ligadas ao povo surdo e seus marcadores políticos e identitários. Por sua vez, quando pensamos na literatura surda em sinais, estamos nos referindo às criações com base nos parâmetros e na estética das línguas gestuais visuais. Assim, a literatura surda sinalizada refere-se às produções sinalizadas da literatura surda que, por meio da construção linguística, das nuances da língua sinalizada, movimentam-se nas mãos dos seus autores mesclando o

visual vernacular⁵ e a performance. Portanto, as produções poéticas sinalizadas integram a literatura surda, e por meio da língua de sinais e da performance que trazem por meio do corpo poético em cena, muitas vezes, a denúncia dos problemas sociais, da falta de acessibilidade, da opressão.

A literatura surda é um constante processo e integra questões sociais abarcando diversos aspectos relacionados à vivência da comunidade surda. Deste modo, pensando a literatura surda, enquanto um polissistema, este sofre influências culturais, não sendo hermético e estático nas suas configurações internas, constituindo “[...] um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com interseções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (Even-Zohar, 2013, p.3). Nas inter-relações com os outros sistemas adjacentes, as fronteiras são tênues e deslocam-se continuamente não sendo definitivas.

Se pensarmos nos aspectos que compõem os sistemas, um polissistema maior como o polissistema social, podemos considerar a sua formação por polissistemas menores como o religioso, o político, o linguístico, dentre outros. Além disso, considerar que a dinâmica dos polissistemas menores, que interagem entre si, compõem um polissistema maior. Nesse caso, compreende-se a literatura surda como parte do polissistema social, pois, a comunidade surda no Brasil é afetada por aspectos culturais e identitários que influenciam na baixa divulgação das produções nos espaços canônicos. Além disso, a produção sinalizada ocorre na Língua Brasileira de Sinais que sofre influência do sistema linguístico e político brasileiro. Contudo, a literatura surda brasileira integra o polissistema da literatura surda, na condição de repertório cultural e narrativo do povo surdo.

Por esse motivo, as diversas camadas que estruturam um polissistema mantêm uma disputa constante para a sobrepor as outras, sendo “[...] uma luta permanente entre vários estratos”(Even-Zohar, 2013, p.5). O polissistema “literatura surda” integra outros polissistemas, e também é integrado por outros polissistemas das literaturas produzidas em língua de sinais, como, por exemplo, o polissistema das literaturas autobiográficas, infantis e poéticas. Por sua vez, são atravessados pelo polissistemas de literatura surda de autoria feminina e literatura negra surda. Esses polissistemas maiores encontram-se em constante dinâmica, sobrepondo e sendo sobrepostas.

⁵ Técnica utilizada na construção em língua de sinais para construir a narrativa por imagens.

A teoria proposta pelo israelense, o Itamar Even-Zohar, no campo dos Estudos da Tradução, na década de 1970, enquanto instrumento para a compreensão do objeto literário, possibilita a amplitude de percepção dos aspectos (intra) e inter-relações dos sistemas.

No primeiro caso, tal visão se baseia na ideia assumida de que qualquer (poli)ssistema semiótico (como a língua ou a literatura) não é mais que um componente de um (poli)ssistema maior – o da “cultura”, ao que está subordinado e com o qual é isomórfico - e está correlacionado, portanto, com este todo maior e seus outros componentes (Even-Zohar, 2013, p.15).

Essa teoria se formula como um instrumento de compreensão e análise dos diferentes modelos comunicativos da sociedade composto por signos, isto é, os modelos de comunicação humana regidos por signos. Considerando essas diversas manifestações como a literatura, a linguagem e a sociedade permeada de signos, em consonância com Even-Zohar. A teoria traz no seu cerne a reflexão sobre a compreensão de que os sistemas não são herméticos e estáticos, e os modos como os seus traços exercem e, ao mesmo tempo, sofrem influência.

A teoria amplia a percepção de que, como a literatura não se processa unicamente por seus mecanismos linguísticos, é possível refletir sobre a produção literária sinalizada feminina em um sistema maior da literatura surda, este, por sua vez, integrando o sistema literário. Além disso, ressaltamos os sistemas sociais, políticos e linguísticos que interagem e afetam as produções poéticas.

A organização dos sistemas tem a influência do ponto inicial escolhido que, no caso da presente pesquisa, aborda a construção poética em Língua Brasileira de Sinais de Yanna Porcino, uma autora negra surda, cujas produções integram a literatura surda. Portanto, o gênero das suas produções integra o polissistema poético que faz parte do polissistema das poesias sinalizadas. Vale lembrar que a literatura em sinais engloba as criações em qualquer língua de modalidade visual-espacial, como a ASL, BSL e outras. .Nesse aspecto, as produções sinalizadas sofrem influência de outras línguas de sinais e gêneros como os haicais⁶ e rengas⁷ criados em Libras. Por sua vez, as produções em língua de sinais da comunidade brasileira integram o polissistema da literatura surda em Libras.

Apesar de a literatura surda ser construída de forma visual, as suas construções se fundamentam nos parâmetros da língua. Sendo assim, “a literatura em Libras é verbal, embora

⁶ Poemas de origem japonesa formados por 17 sílabas e 3 versos.

⁷ Gênero de origem japonesa composto por um conjunto de haicais e por um grupo entre 5 a 7 autores.

as línguas de sinais sejam gestuais-visuais-espaciais e a literatura surda tenha o objetivo de criar imagens claras para o público” (Sutton-Spence, 2021, p.43). Nesse espectro criativo, as produções se inserem em um *continuum* construtivo visual, fazendo com que as narrativas em Libras possam se aproximar mais dos sinais ou serem construídas mais próximas ao visual vernacular.

No que concerne às produções literárias surdas brasileiras, podemos ter textos escritos em português ou Libras. De modo geral, o polissistema da literatura em Libras abarca, além dos textos sinalizados, os textos escritos em escrita de sinais. Em ambos os registros, a literatura está construída em uma língua minoritária. Contudo, a relação com o corpo é distinta nas formas de registro. Nos textos escritos em sinais, temos o *SignWriting* (SW) em diversas adaptações e obras infanto-juvenis. Nos textos sinalizados *in loco* ou mediados pela tecnologia é indissociável a relação corpo texto, independente do gênero textual o corpo estará na obra. Desta maneira, o corpo-texto mobiliza significados e aspectos representativos dado o seu contexto histórico e social, uma vez que o corpo é uma construção social (Carlson, 2010).

Portanto, é necessário refletir sobre a produção literária em Libras de uma autora negra. No caso deste estudo, aborda-se este corpo literário feminino que, além de integrar o polissistema da literatura feminina, sofre influências do polissistema social e suas construções estruturais sobre o corpo feminino, como denunciam alguns de seus poemas. Além de integrar os polissistemas citados e outros não citados, também integra o sistema da literatura surda conforme os critérios de autoria, língua, temática e público.

Sutton-Spence (2021) destaca que a literatura surda é caracterizada por quatro critérios relacionados: 1) autoria – alguns textos podem ser elaborados por não surdos, mas adaptados e apresentados por autores surdos; 2) público – visam alcançar o público surdo; 3) língua – ser apresentada em Libras ou língua portuguesa, e 4) temática – trazer aspectos da experiência e cultura. No entanto, é necessário mencionar que não é regra o texto seguir os quatro critérios elencados.

Em relação à temática, Sutton-Spence (2006), ao analisar poemas em BSL, *British Sign Language*, observou uma variedade de temas, e nas produções sinalizadas, as imagens construídas exploravam a experiência sensorial e a percepção visual. Em algumas produções não encontramos a referência direta à temática da surdez, mas os personagens surdos

sinalizantes, como na poesia “*Nó de Gravata*” de Gabriela Grigolom, traz a imagem de duas mulheres que ao caminhar, comunicam-se por meio de sinais.

Sob esse ponto de vista, a sua obra revela, na temática, as opressões geradas sobre o corpo feminino em uma estrutura social machista. Na poesia, Gabriela Grigolom usa uma gravata que faz referência ao título da sua poesia, numa clara alusão à peça conhecida como uma vestimenta formal que sufoca, principalmente por ser um acessório usado no pescoço. A gravata é símbolo de rigidez, como o sinal demonstra em língua de sinais brasileira. A autora denuncia a opressão e o machismo, mesmo que a mulher se sinta livre em uma vestimenta tipicamente masculina, ela continua inserida em um sistema de repressão que opera violências sobre o seu corpo.

Ao denunciar os padrões normativos sobre o corpo das mulheres surdas, que os considera como inaptos para a maternidade, a poesia de Nayara Rodrigues, denuncia as interseccionalidades e o capacitismo em “*Mãe Assassina*” trazendo o desejo de engravidar e o estereótipo posto de incapacidade. Deste modo, a mulher, negra e surda, encontra-se em uma encruzilhada de intersecções em que é negado ao seu corpo o direito de gestar e maternar. Desse modo, as poetisas denunciam a opressão e o silenciamento em que as mulheres negras são submetidas em seu cotidiano. A autora Grada Kilomba (2019) aborda uma perspectiva decolonial que reforça a necessidade de repensar o racismo cotidiano presente nas estruturas sociais perpetuando relações de violência e poder. Sendo assim, “*Nó de gravata*” (Grigolom, 2020) e “*Mãe Assassina*” (Rodrigues, 2020) por meio da poética feminina negra surda descortinam as marcas coloniais que colocam o indivíduo no lugar de “não sujeito” com a negação violenta do direito a decisões sobre o próprio corpo como o direito ao exercício da maternidade.

Outra temática abordada é a opressão pela sociedade ouvinte e a reação das pessoas surdas. Contudo, as produções demonstram que o problema está arraigado na sociedade e nas bases sobre as quais constrói o seu paradigma de humanidade e cidadania a respeito de padrões de indivíduos que se comunicam por uma língua oral – no geral, homens e brancos. E na poesia de Edinho Santos, ao sinalizar, o poeta faz referência ao utilizar o termo no diminutivo e com o sinal que cobre a boca, como aquele que não tem voz. Esse sinal revela a sobreposição de uma língua que nega o acesso de informação às comunidades linguísticas minoritárias.

Considerando o contexto social, cultural e político, as construções da literatura surda manifestam uma celebração do ser surdo, da língua de sinais e da comunidade. Em meio à beleza e às nuances literárias vem um manifesto e uma denúncia coletiva. Ressaltamos, que esse aspecto evidenciado nas obras da literatura surda contemporânea encontra os seus rastros em produções anteriores. A literatura surda construiu os seus caminhos nas publicações escritas em língua portuguesa, na tradição face a face, nas rasuras e marcas culturais das obras adaptadas no folclore surdo⁸, nos tistes e nas diversas formas narrativas. Deste modo, as raízes da literatura surda entremeiam o tecido literário, histórico e social ao longo do tempo.

⁸ Segundo Machado (2013), o termo folclore surdo refere-se ao conhecimento coletivo da comunidade surda. No nível da linguagem, o folclore surdo inclui piadas surdas, histórias, narrativas pessoais e poesia na língua de sinais.

CAPÍTULO 3: HISTÓRICO DAS PRODUÇÕES DA LITERATURA SURDA NO BRASIL

Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa (Benjamin, 1987, p.222).

Em *Teses sobre o conceito da História*, Walter Benjamin aborda a captura do tempo em oposição ao historicismo linear, inclinando-se para uma historicidade e abrindo as possibilidades de registros das experiências humanas. Assim, os momentos da história se entrelaçam com outros presentes, como “constelações”, em que cada presente ilumina outros presentes. Deste modo, articula o passado-presente em um movimento totalizante, quebrando a perspectiva de linearidade entre presente-passado.

Benjamin traz como ilustração o exemplo do que ocorre ao nos remetermos a fatos anteriores: isso não significa que estamos diante do “passado tal como ele foi” (Benjamin, 1987, p.223). Por conseguinte, ao mobilizarmos o passado, o observamos por uma perspectiva presente. Sendo assim, olhamos para os fatos, percebendo “os rastros” que se estendem no tempo. Contudo, dentre as formas de olhar o passado, reconhecemos os vazios, as ausências e a heterogeneidade que habita no espaço-tempo, e o vemos como “poética-política” face a um presente, reconhecendo “constelações” que iluminaram outros presentes.

Além da impossibilidade de retomamos o passado, no que tange à literatura surda, Karnopp (2008) afirma a impossibilidade de obtermos registros iniciais:

[...] não é possível percorrer séculos, localizar e apresentar textos escritos ou vídeos produzidos por surdos de 1500, ou de séculos passados, pois não temos documentação e vídeos são uma invenção recente, de apenas algumas décadas. (Karnopp, 2008, p.2).

Diante da escassez de registros, imagens e vídeos, mapear as produções iniciais torna-se difícil. A ausência de uma tecnologia desenvolvida para captação e registro de imagens não implica ausência das narrativas. A elaboração de dispositivos (*VHS*, *CDs*, *DVDs*), *sites*, arquivos de imagens, textos escritos em português e adaptações possibilitou o registro de memórias, olhares e narrativas construídas ao longo de gerações na comunidade. Contudo, a presença tecnológica não assegura o acesso aos recursos, embora acreditemos que

já produziam suas narrativas sinalizadas transmitidas de mãos em mãos, como aborda Mourão (2016, p. 58):

E quando surgiram as mãos literárias no Brasil? Antes não existiam muitos registros, apenas a “sinalidade”, que era transmitida presencial e visualmente de um para o outro. Por meio da língua de sinais foram produzidos os significados nas práticas discursivas. A forma de transmitir os significados nessa prática discursiva é a visualidade, que assim repassa de uns aos outros por meio de interfaces, mãos e olhos, tudo que é produzido espontaneamente. Dessa forma, surgem diferentes produções nessa sinalidade, que são de vários gêneros literários.

As “mãos literárias”, apontadas por Mourão (2016), são as produções discursivas literárias sinalizadas de pessoas surdas que subjetivam as vivências do povo surdo. Ao utilizar de forma metonímica “mãos”, o autor inclui as expressões faciais e corporais presentes na construção linguística e literária. A utilização da língua articulada, para valorizar a experiência visual e articular a produção estética visualmente, constitui o fator “visualiterário”. Porém, é importante lembrar que essa “visualiterariedade” foi transmitida dos mais velhos para as gerações mais novas e ainda circula na comunidade através da memória.

Os membros da comunidade surda reunidos em clubes, escolas e residências transmitiam seus valores de maneira semelhante à cultura oral. Ao relatar o início da construção literária na comunidade surda em ASL, Ben Bahan(2006) enfatiza a tradição face a face. A *American Sign Language* (ASL) transmitiu, de geração a geração, suas histórias e valores comunitários "face a face" por meio da interação, com a *performance* como ponto focal. Construiu suas formas literárias de maneira similar à transmissão das culturas orais. Os surdos, como grupo minoritário, têm contato cultural com outras culturas, imersos em uma cultura que valoriza a tradição escrita.

Apesar de a escola ser um espaço de encontro e socialização comunitária, a contação de histórias não se restringe às escolas de surdos, incluindo também outros espaços sociais como associações, federações esportivas, reuniões e escolas que circulam as narrativas e foram fundamentais para a transmissão cultural face a face. No Brasil, a criação do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), em 1857, no Rio de Janeiro. O instituto era dirigido pelo professor surdo francês Eduard Huet e recebia alunos surdos de diversas localidades do país. Naquele momento, não havia uma língua de sinais padronizada no Brasil. Diante disso, podemos afirmar que esse é um marco na comunidade surda brasileira, e que o encontro de

diversos sinalizadores distintos e regionais com a Língua Francesa de Sinais dos educadores fortaleceu o desenvolvimento da Língua Brasileira de Sinais.

Para o Instituto Nacional de Surdos-Mudos, como era denominado, convergiam alunos surdos dos principais estados do Brasil, nele permanecendo durante o período letivo, em regime de internato, retornando para seus estados no período de férias. Dessa forma, levavam para as suas cidades a língua de sinais adquirida no INES, misturando-a com os dialetos usados pelos surdos que não frequentavam esse instituto. Os alunos retornavam das férias com seus regionalismos, que por sua vez, iam sendo incorporados a uma única língua, hoje, denominada LIBRAS (Leite, 2005, p. 26).

Os alunos do INES, ao regressarem às suas localidades, difundiam a língua sinalizada utilizada no INES e adquiriram aspectos da língua sinalizada local, assim, entre os trânsitos linguísticos locais, foi-se aglutinando a estrutura linguística da Língua Francesa de Sinais e padronizando as bases linguísticas da língua de sinais do Brasil. Devemos ressaltar que na Europa já havia ensino nas escolas de surdos com uma metodologia em língua de sinais, e um período de proibição do uso da língua de sinais nas escolas, sendo adotado o uso do oralismo no Congresso de Milão, em 1880.

Por ocasião do Congresso de Milão, entre 6 e 8 de setembro de 1880 – evento internacional, travou-se um embate sobre o método de educação de surdos. Na época, o modelo oral foi adotado como método de educação, priorizando a língua oral em detrimento das línguas de sinais na educação. Deste modo, após a decisão do congresso, instaurou-se uma metodologia educacional oralista. Como cita Solange Maria da Rocha, na introdução *Atas do Congresso de Milão*, explicita que os fatos ocorridos, "[...] podem nos ajudar a compreender o impacto de suas resoluções nas narrativas que se debruçam sobre a história desse evento e também o impacto no cotidiano das instituições de surdos" (Milão, 2011). Assim, evidencia-se, portanto, que não existia um único método, mas métodos (em sua pluralidade). Desse modo, a tentativa de homogeneizar a prática educativa gerou diversos prejuízos e a imposição do método oralista.

Com a adoção do método oralista nas instituições de ensino brasileiras em 1911, a comunicação de Libras se tornou uma prática "clandestina", pois os estudantes que continuavam sinalizando tinham as mãos amarradas ou comunicavam-se por baixo das mesas nas salas de aula (Strobel, 2008). Apesar das práticas repressoras, a comunicação em língua

de sinais permanecia ativa nas associações, nos dormitórios, assim, os sinais circulavam e as histórias “nasciam”. Conforme Morgado (2011, p. 26), “[...] à medida que as línguas gestuais se foram desenvolvendo, nasceram as primeiras histórias em mímica, as primeiras imitações e por aí afora, mas sempre dentro dos internatos, sempre às escondidas dos supervisores oralistas”. Nesse sentido, salientamos que as produções literárias surgiram naturalmente com as interações em sinais entre os surdos.

O não reconhecimento de uma língua sinalizada e a sua proibição nas escolas ocasionaram outros desdobramentos, como a não valorização cultural e literária, conforme aponta Karnopp (2008). Sendo assim, as histórias sinalizadas circulavam informalmente nas escolas, não estando presente nos currículos e disciplinas escolares. Nesse aspecto, ainda atualmente, há uma ausência na utilização de produções sinalizadas, e até mesmo em língua portuguesa nas instituições de ensino e nos espaços de divulgação literária como feiras, bienais e festivais. Contudo, as histórias de vida e poemas circulavam, mesmo inseridas em um contexto de desprestígio da língua de sinais.

3.1 OS ASPECTOS DA LITERATURA SURDA BRASILEIRA NA TRADIÇÃO FACE A FACE

Durante um longo período da história, as pessoas surdas eram excluídas da sociedade, e as narrativas de suas vidas e histórias eram transmitidas por outros. Essas perspectivas mudaram ao longo do tempo, como aponta Strobel (2008), ao abordar três períodos: 1) a perspectiva iluminista, priorizou um ser humano “perfeito”, dentro da visão idealista do ser humano; 2) a perspectiva sociológica, por volta dos séculos XIX e XX, isolava em internatos e asilos, sob a ótica assistencialista, na qual esses indivíduos recebiam a caridade; 3) a perspectiva pós-moderna, por meio dela as pessoas surdas já tinham o acesso à escola e a outros espaços, pautados em um modelo que privilegiava uma ótica educativa e uma possibilidade de língua.

Essas concepções sociais influenciaram as diferentes visões acerca da língua e das produções desses sujeitos e, além disso, ocasionaram um apagamento nas “histórias” hegemônicas. Se esses indivíduos estavam à margem dos acontecimentos sociais, não eram incluídos nas histórias, nem tinham o direito de narrarem-se. Como cita Strobel (2008, p.14):

Os sujeitos surdos existem em todos os tempos, o nosso estilo de compartilhar interesses semelhantes e a língua de sinais é tão antigo quanto o mundo. Deixamos traços abundantes, marcas diferentes, mas dispersas, pois muitas ocorrências nem foram tomadas como objeto a serem representadas em história e, entretanto, nossas histórias permanecem ainda adormecidas esperando para serem despertadas.

Deste modo, devido a diversos fatores relacionados à vida social, tecnologia e à falta de informações registradas, não conhecemos os primeiros gêneros da literatura surda no Brasil. Existem alguns registros escassos, produzidos a partir de uma perspectiva ouvintista de não valorização da língua de sinais e da cultura surda. No entanto, ao observar as narrativas do povo surdo consideramos a constituição das práticas de significação, que por meio de narrativas produzem significados que perpetuam as experiências e geram representações.

De modo semelhante aos registros em Língua Brasileira de Sinais, o pesquisador, Bahan (2006, p.23) refere-se às produções em língua americana de sinais, por isso enfatiza: “[...] não sabemos exatamente quais foram os primeiros gêneros de literatura ASL, mas através dos filmes da NAD sabemos que pelo menos os seguintes gêneros remontam à virada do século XX”. O pesquisador destaca a presença das narrativas autobiográficas, as palestras, traduções musicais, poemas e histórias, tais como os gêneros presentes na comunidade surda americana.

Apesar dos registros escassos das produções iniciais, essa tradição sinalizada face a face é constituída de três componentes (Bahan, 2006): o poeta (contador), o público e a narrativa. Os poetas são aqueles que conseguem utilizar a língua artisticamente de forma simples e bela. Ao sinalizar poemas, histórias estimulam a cultura e a arte. Na dinâmica comunitária, qualquer indivíduo pode contar histórias, mas os “*smooth signers*”, isto é, os “sinalizantes suaves” capazes de tecer histórias ou poemas e retratá-los via língua de sinais, com graça e beleza. Além das suas aptidões, eles passam por um processo de treinamento que envolve a abordagem por meio da escola e/ou convivência com os outros mestres.

No curso da aprendizagem por meio de qualquer uma das abordagens, os aprendizes “herdam” e aprendem várias técnicas especializadas: controlar as pausas e o andamento das histórias, usar paralelismos, repetições e digressões de forma eficaz, e assim por diante. Eles também aprendem com os mestres contadores de histórias um núcleo de narrativas que empregam temas básicos ou combinações de temas que são significativo e central para

a cultura e audiência (Bahan,2006, p.25, tradução nossa)⁹.

Na tradição face a face, por meio do contato com outros sinalizadores da comunidade, nos encontros com outros poetas sinalizando histórias, monólogos, e poemas, os vários estilos e nuances para contar histórias vão sendo aprendidas. Deste modo, os gêneros das histórias são transmitidas entre os poetas que aprenderam com os contadores de histórias os quais os antecederam. As histórias são transmitidas, e cada poeta sinalizante combina elementos de vários outros sinalizadores e deixa a sua própria “assinatura poética”.

No contexto da tradição literária visual espacial, as tradições e a língua sinalizada foram transmitidas ao longo da história. Dentre os diversos gêneros narrativos, alguns são comparáveis em diversas culturas e línguas, como a narrativa da experiência pessoal, muito presente na cultura surda, fortalecendo os traços culturais e históricos comunitários. Além desse gênero, o pesquisador Bahan (2006) aponta três outros: narrativas, canções e histórias com restrições: a) As narrativas incluem a experiência pessoal, histórias cinematográficas, contos populares, obras traduzidas e ficção original; b) As músicas traduzidas; c) Histórias com restrições incluem ABC, histórias de números, histórias de configurações de mão e histórias de formas de mão com palavras. Na investigação das produções literárias no Brasil, focaremos no primeiro grupo que abarca as narrativas.

3.2 OS PERÍODOS DAS PRODUÇÕES DA LITERATURA SURDA NO BRASIL

A divulgação de produções literárias passou a ocorrer de forma mais intensa a partir do século XIX (Strobel, 2008). Nesse período, verificou-se a organização de festivais e, no início do século XX, tivemos as publicações das primeiras obras impressas no ano 2000. Nesse período aconteciam as lutas e movimentos da comunidade surda, e vários avanços no âmbito legal foram conquistados. Além do reconhecimento da Libras (10.436/2002), o Decreto 5.626/2005 contempla a inclusão da Língua Brasileira de Sinais como disciplina curricular no Art. 3º, houve também a regulamentação da profissão de tradutor e intérprete, em 2010, por meio da Lei 12.319, a Lei Brasileira de Inclusão, Lei 13.146/2015 assegurou o direito à acessibilidade e a educação bilíngue possibilitando o financiamento para a difusão de

⁹ Trecho original: “*In the course of learning through either approach, apprentices ‘inherit’*” and learn various specialized techniques: controlling the pauses and tempos in stories, using parallelisms, repetitions, and digressions effectively, and so on. They also learn from master storytellers a core of narratives that employ basic themes or combinations of themes that are meaningful and central to the culture and audience”.

diversas obras literárias.

Contudo, a língua de sinais e suas manifestações poéticas e discursivas já aconteciam antes da legislação. Faz-se, portanto, necessário explicitar que ao olharmos os avanços, lutas e conquistas e os períodos enfrentados pela comunidade ao longo do tempo, percebemos as suas influências e rastros nas produções. Como cita Plaza (2003, p.2) “o passado não é apenas lembrança, mas, sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos”. Deste modo, a história dos indivíduos na sociedade, e suas produções literárias estão relacionadas aos diversos períodos temporais distintos.

Não intencionamos construir um pensamento diacrônico, em que os acontecimentos se adicionam como uma sucessão de fatos. Deste modo, não preenchemos uma linha temporal, mas ao observarmos os rastros para compreender como a literatura encontra seus caminhos, as estratégias de produção e circulação existiram e construíram o trajeto até as produções atuais. Observamos algumas produções, seguindo a abordagem sugerida por Mourão (2011), subdividida em três períodos: obras traduzidas para Libras, traduções adaptadas à cultura surda (adaptações, autobiografias, narrativas e poesias criadas por autores surdos). Deste modo, seguiremos a divisão apresentada para percorrermos alguns rastros da literatura surda.

3.2.1 Narrativas e autobiografias produzidas por autores surdos

O livro “*Iconographia dos signaes*” de Flausino José da Gama, ex-aluno do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos, publicado em 1875, é considerado a primeira obra de registro da língua sinalizada no Brasil. Um marco para a iconografia da língua brasileira de sinais, apesar de não ser uma obra especificamente literária. O autor assumiu a função de professor repetidor no Instituto, entre 1871 e 1878, do Dr. Tobias Leite. Conforme registra Solange Maria da Rocha, na apresentação da obra de Gama na Série Histórica do INES (Gama, 2011, p.7):

Inúmeras eram as funções do professor repetidor no Instituto. Além de assistir e depois repetir as lições do professor, deveria acompanhar os alunos no recreio e no retorno à sala de aula, bem como acompanhar os visitantes do Instituto, pernoitar com os alunos internos, corrigir os exercícios e substituir os professores.

O dicionário iconográfico foi produzido com sinais desenhados por Flausino, sendo relevante mencionar o belíssimo trabalho artístico e que se tornou referência para os discentes do instituto. Além disso, os sinais registrados marcaram o “testemunho” de algumas formas sinalizadas nesse período na província do Rio de Janeiro.

As narrativas de vida, ou biografias, são um gênero muito comum dentro das narrativas:

Narrativas de experiência pessoal são provavelmente o tipo mais comum de narrativa na comunidade surda. Neles encontramos relatos de vários eventos, incluindo aqueles que são humorísticos ou trágicos e aqueles de lutas para superar várias adversidades (Bahan, 2006, p.29, tradução nossa)¹⁰.

Cada experiência pessoal ou história de vida é única por si só, mas muitas experiências pessoais e histórias trazem o individual e sua relação com a comunidade. Conseqüentemente, histórias de experiências compartilhadas promovem união entre os membros ao se estenderem além do pessoal, para se tornarem narrativas da vida de toda uma cultura. Shirley Vilhalva, pesquisadora, professora e escritora, no seu livro “*Despertar do silêncio*”, publicado em 2004, pela editora Arara Azul, traz “[...] anotações escritas durante a minha adolescência, são acontecimentos que ficaram registrados em minha memória e que sempre quis entender” (Vilhalva, 2004, p.4). Além disso, a narrativa retrata a relação da autora com a língua de sinais e suas metas.

Além dessa obra, tivemos pela mesma editora a publicação, em 2000, de uma das primeiras biografias da Vera Strnadová, *Como é ser surdo*, que traz algumas reflexões sobre o cotidiano e a existência das pessoas surdas. As autobiografias trazem narrativas nas quais, por meio das suas experiências pessoais, o autor mostra perspectivas coletivas e sociais. Essas criações literárias destinam-se a leitores adultos e são produzidas em língua portuguesa, o que permite, além das suas características literárias, uma característica denunciativa e um trânsito além da comunidade.

Nesse gênero narrativo, destacam-se as experiências de vida e os valores culturais e comunitários, constituindo, assim, um repertório memorial e imaterial não somente individual, mas coletivo. A autora Sutton-Spence (2021) destaca que essas narrativas,

¹⁰ Trecho original: “Narratives of personal experience are probably the most common type of storytelling in the Deaf community. These are real-life accounts of various events, including those that are humorous or tragic and those of struggles to overcome various odds”.

registradas em português e as narrativas de vida sinalizadas, apesar de integrarem o mesmo gênero, diferenciam-se pelos acontecimentos de vida narrados. As narrativas escritas têm como principal característica a história de um longo período da vida. Por sua vez, as narrativas de experiência pessoal sinalizadas contam normalmente um acontecimento.

As narrativas de experiência pessoal diferenciam-se das narrativas ficcionais escritas pelo seu público. Em sua maioria, são voltadas para leitores infanto-juvenis. Assim, no ano de 2001, tivemos a publicação em prosa de “*Tibi e Joca*”, da autora Cláudia Bisol e Tibiriçá Mainieri. Além das primeiras publicações de narrativas autobiográficas e narrativas em prosa, acontecimentos políticos coincidem com as primeiras publicações dos estudos linguísticos sobre a Língua Brasileira de Sinais.

A história de *Tibi e Joca* traz a vivência de um menino surdo em um contexto familiar não surdo. Um livro bastante visual com o uso de palavras-chave e a imagem do sinal, como explicitam as autoras Karnopp e Hessel (2009, p.7): “o texto é rico em ilustrações e, além da história registrada na língua portuguesa, há um boneco-tradutor que sinaliza as palavras-chave de cada página, que permitem ao usuário da Libras acompanhar a história”. A narrativa foca nas experiências e valores linguístico-culturais dos surdos, utilizando a Libras e os personagens surdos. Além disso, apresenta uma estratégia bilíngue como outras produções infanto-juvenis.

Temos outras narrativas, como “*O Feijãozinho surdo*”, que aborda a educação sob a perspectiva de uma escola com intérprete de Libras e uma escola bilíngue. Apesar de não trazer um final, a narrativa apresenta-se de forma bilíngue, com a escrita em *SignWriting*, personagens surdos e a importância de um contexto comunicativo para as crianças surdas. De modo semelhante, “*A arca de Noé*” (Mourão, 2014) apresenta as marcas culturais como a identificação por meio de um sinal pessoal, um contexto familiar de pessoas sinalizantes, o papel do intérprete Libras como a aranha e vem acompanhado por um DVD.

A publicação de “*Um mistério a resolver: o mundo das bocas mexedeiras*” é acompanhada por um CD que traz uma versão em Libras da história. Além disso, várias narrativas para crianças apresentam uma versão audiovisual como as narrativas curtas de Marina Teles contadas em Libras. Além dessas citadas, temos a narrativa em *SignWriting* da obra *Onze histórias e um segredo – “Desvendando as lendas Amazônicas”*, de Taísa Sales (2016).

Portanto, é perceptível como as narrativas de experiências pessoais e as publicações ficcionais não se diferem unicamente no aspecto do público ao que se dirigem e nas características de cada gênero. No entanto, em ambos os gêneros, há marcas culturais e linguísticas, pois, nas narrativas ficcionais voltadas para o público infanto-juvenil há maior recorrência de temas voltados para o contexto familiar e educacional. Além disso, por considerar a fase escolar, os livros trazem versões bilíngues e ilustrações que possibilitam a compreensão da história e o reforço das marcas culturais, identitárias e linguísticas semelhantes às histórias adaptadas.

3.2.2 Obras traduzidas para Libras e adaptações

O linguista Roman Jakobson (1969, p.64) descreve que toda experiência pode ser traduzida em qualquer língua existente. Ao abordar as formas distintas de interpretar um signo verbal aponta três formas: “pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais” Deste modo, temos a tradução intralingual, interlingual e intersemiótica. Quando pensamos na relação tradutória envolvendo a língua portuguesa e a língua brasileira de sinais, temos um processo de tradução entre duas línguas.

A tradução intersemiótica, segundo Jakobson (1969), consiste na interpretação dos signos verbais para um sistema de signos distinto. Por exemplo, as traduções de contos em língua portuguesa para os DVDs sinalizados em Libras mobilizam além de línguas distintas, suportes distintos. A tradução é uma leitura que revisita o texto e o atualiza, como cita Plaza:

É pela leitura que damos sentido e reanimamos o passado. Nesse sentido, a tradução para nós se apresenta como ‘a forma mais atenta de ler’ a história porque é uma forma produtiva de consumo ao mesmo tempo que relança para o futuro (Plaza, 2003, p. 2).

Portanto, sendo assim, o texto já escrito não se insere em um lastro de tempo passado e estanque, encerrando em ciclos de um determinado período. Mas, os seus rastros e presença em outros momentos manifestam a sobrevivência de determinadas formas. Assim, a tradução se constitui como uma trama a qual perpassa o passado-presente. Evidenciando as tessituras que interligam não somente o tempo, mas línguas e culturas.

Nesse trânsito linguístico, cultural e temporal, diversas narrativas foram traduzidas para a Libras. No início do século XXI, período que coincide com a intensa atividade de publicações de narrativas ficcionais, tivemos também uma atividade intensa de tradução de textos para uma versão em sinais. Acreditamos que esse aumento foi devido à política estimulada pelo Ministério da Educação(MEC), pois estimulava as traduções de narrativas clássicas e possibilitou o acesso em Libras, além da efervescência das políticas linguísticas desse período.

Contudo, ao pensar na dinâmica de uma comunidade linguística minoritária, compreendemos que, nesse contexto, se “[...] traduz invariavelmente muito mais da cultura hegemônica do que o inverso”(Santos, 2018, p. 284). No caso, as informações circulam, majoritariamente, em língua portuguesa, fazendo com que a circulação de informação para Libras aconteça, na maioria das vezes, por meio da tradução.

Ao mencionar as obras traduzidas, Bahan (2006) especifica que na comunidade surda americana, a convivência com o bilinguismo é muito comum entre a *ASL* e a língua inglesa. Nesse cenário linguístico, vários textos escritos são traduzidos e sinalizados nos encontros da comunidade. Sendo assim, o espaço de negociação na tradução constitui um espaço de diálogo com o outro.

Nesse sentido, a tradução opera além do sentido de viabilizar as informações. Por isso, podemos entender que o trabalho de tradução é uma convergência de vários fatores. Dentre eles, é o resultado de uma lacuna social que opera na necessidade de tradução de materiais. Nesse sentido, em uma sociedade responsável por produzir, circular e registrar informações em língua portuguesa, a tradução se mostra um caminho. Sobretudo, no âmbito da educação, a atividade tradutória traz as possibilidades com narrativas infanto-juvenis traduzidas.

A tradução das obras já difundidas na literatura infantil e alguns contos foram publicadas por editoras que já produziam uma gama de materiais na área da literatura surda e língua de sinais: a editora Arara Azul, LSB, INES/MEC. Nas editoras Arara Azul e INES tem forte atuação de tradutores surdos. Ao mesmo tempo, as produções e traduções literárias em Libras passam a ser incentivadas, abrindo espaço para a construção e expressão da identidade surda.

Em 1995, temos a apresentação da tradução comentada de “*Alice no País das Maravilhas*” apresentada por Clélia Ramos em 2001, um trabalho pioneiro na área da tradução literária do texto clássico em parceria com Marlene Pereira do Prado. Ao tecer

reflexões sobre o processo tradutório realizado, a autora, pontua como a tradução ultrapassa as questões linguísticas e culturais, sendo uma questão filosófica de compreensão existencial de um sujeito instalado em minoria linguística numa sociedade.

O professor, poeta e ator Nelson Pimenta, após retornar de um curso nos Estados Unidos, lança, em 1999, o DVD “*Literatura em Libras*” com a tradução da fábula de Ben Bahan, ator surdo estadunidense, e a tradução dos contos *Chapeuzinho Vermelho* e os *Três Porquinhos*. Ao fundar sua produtora LSB-Vídeo, com a publicação de diversas traduções em sinais e publicações autorais, estabeleceu um marco para a literatura surda brasileira, porque além de publicar o primeiro poema em sinais, o registro dessas traduções e narrativas autorais sinalizadas possibilitou também a reflexão acerca das produções e das suas características, abrindo caminho para a pesquisa acadêmica a partir dos registros.

Ao produzir um mapeamento sobre as traduções de alguns clássicos publicados em CD-R pela editora Arara Azul, Karnopp (2008) apontou algumas obras: “*As aventuras de Pinóquio*” (Lorenzine, 2003), “*A história de Aladim e a lâmpada maravilhosa*” (autor desconhecido, 2004); e outras obras do escritor Machado de Assis como: “*O Alienista*”, “*O caso da vara*”, “*A missa do galo*”, “*A cartomante*” e “*O relógio de ouro*”. A autora Clélia Ramos produziu a tradução de “*Alice no País das Maravilhas*”, publicada em 2002, e outras obras como: “*Peter Pan*” (2009), “*Uma aventura do Saci Pererê*” (2011), “*A cigarra e a formiga*”, “*A galinha dos ovos de ouro*”, “*A coruja e a águia*”, “*O gato de botas*”, “*Uma aventura do Saci-Pererê*”, “*João e Maria*”, “*O Soldadinho de Chumbo*”, publicados em 2013.

Além das traduções produzidas na primeira década do século XXI, outros clássicos continuam a ser traduzidos e encenados. Neste ano, 2023, no dia 20 de abril, após uma década de pesquisas, sob a direção de Octávio Camargo e Rafaela Hoebel (surda), apresentada pelo tradutor e intérprete Jonatas Medeiros, estreiou a “*Ilíada*”¹¹, adaptação de Homero, em *Libras* - *Canto I*, em parceria com o grupo Fluindo Libras. Em uma entrevista, o diretor Octávio Camargo declarou que a obra em *Libras* é uma “[...] busca no repertório da Libras e da cultura surda os elementos necessários para narrar a primeira história do Ocidente por meio de imagens, numa *performance* em movimento, franca, sem o escudo invisível da palavra”. Deste modo, o “escudo” que separa culturas, por vezes opaco por não permitir penetrar o

¹¹ ILÍADA EM LIBRAS. Direção: Octávio Camargo e Rafaela Hoebel. Grupo Fluindo Libras. Curitiba, 2020.

entendimento, introduz uma brecha por meio da tradução, que abre caminhos inesgotáveis. Além disso, as traduções e adaptações operam de forma a “rasurar” histórias canônicas. Sob a direção de Rafaela Hoebel os deuses da “*Iliada*” tem sinal pessoal, habitam um corpo poético sinalizada. Desse modo, a tradução opera em uma língua que traz uma cultura e uma forma de dizer uma narrativa.

Corriqueiramente espera-se uma reprodução “[...] que traga em uma segunda língua, equivalentes em sentido ou em forma dos presentes em uma primeira língua” (Rodrigues, 2000, p.91). Contudo, é necessário compreendermos que a tradução se estabelece no território da diferença e não equivalência das línguas:

Também, nesse sentido, não há equivalência: os valores expressos pela tradução não são neutros, sempre há algum tipo de interferência por parte do tradutor, já que suas escolhas não são isentas, revelam sempre uma avaliação de sua própria língua e cultura, da língua e da cultura estrangeira, assim como do texto e do autor que traduz (Rodrigues, 2000, p.91).

Deste modo, podemos perceber nas traduções os rastros das línguas e o trabalho do tradutor constitui o suplemento, podendo se explicitar na criação de sinais pessoais e na percepção visual da personagem, no qual se diz além do já existente. Os deuses gregos já presentes na “*Iliada*” foram ressignificados. Além da tradução, houve a criação dos sinais pessoais dos deuses (Zeus, Hera, Afrodite, Poseidon, Apolo, Atena). Os sinais seguem uma perspectiva visual de identificação, quebrando a lógica do som. De modo geral, podia-se utilizar a alternativa da datilologia¹², para a informação dos nomes, mas os deuses recebem sinais construídos por classificadores descritivos¹³

Algo semelhante acontece na tradução de “*Alice no País das Maravilhas*”¹⁴, no momento da narrativa em que a personagem Alice está no túnel e ouve os passos do coelho. A tradução narra que “Alice no túnel vendo a sombra das orelhas do coelho”, trazendo para a personagem uma perspectiva visual de percepção da presença do coelho. Assim, esse suplemento inesgotável, se explicita no narrar de diferentes formas diferentes.

Ao discutir a impossibilidade da tradução, Jacques Derrida (2006) apresenta conceito de desconstrução, retomando o relato bíblico da Torre de Babel. Pensando a atividade tradutória como desconstrução e construção, o filósofo francês aponta que:

¹² Recurso em que a representação das letras ocorre por meio do alfabeto manual.

¹³ @iliadalibras.

¹⁴ RAMOS, Clélia Regina. **Alice no país da maravilhas em Libras**. Arara Azul: Rio de Janeiro, 2002.

A 'torre de Babel' não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica (Derrida, 2006, p.11-12).

Portanto, a impossibilidade da tradução e da desconstrução, instaura-se na multiplicidade de línguas, dando espaço para a formulação da "*différance*", conceito que entende a tradução como uma tarefa que opera entre a diferença e o adiamento (o diferir) resultantes das infundáveis e inesgotáveis interpretações de cada tradutor. Deste modo, os textos se diferenciam e há sempre um postergar, pois não há um sentido completo. Nesse jogo de leitura, reescrita e trânsitos linguísticos e culturais, os textos se revitalizam e, dessa forma, como indica Rodrigues (2006) possibilitam a sobrevivência dos textos.

3.2.3 Obras adaptadas em Língua Brasileira de Sinais

Adaptar é o processo de revisitar narrativas, trazendo modos distintos de interação com o público. Ao conceituar uma adaptação podemos pensar em três perspectivas distintas de acordo com Hutcheon (2011), entendê-los sob a ótica de uma transposição anunciada e extensiva em que a modificação ocorre na alteração da mídia, sob o ponto de vista da narrativa; sob a perspectiva de "um processo de criação" em que se recupera e se cria outra obra; e por uma percepção do "processo de recepção", no qual o foco está na experiência da adaptação.

Apesar de as adaptações estarem presentes nos cinemas, jogos, cartuns, constituem uma prática antiga. Linda Hutcheon (2011, p.22) pontua que "é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto". Deste modo, as adaptações estabelecem uma conexão com o texto anterior, sem o replicar.

Quando classificamos uma obra como adaptação, declaramos explicitamente a sua intertextualidade com outras obras. Contudo, isso não significa anular a capacidade autônoma desta obra adaptada, reduzindo o seu conteúdo a um aspecto meramente comparativo a outro texto, pois "a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente da ambientação. E com a mudança vêm as modificações correspondentes" (Hutcheon, 2011, p.17).

De forma semelhante à tradução, as adaptações revitalizam o texto por meio da leitura, estabelecendo relações passado-presente. Deste modo, refletir e conceituar as adaptações é complexo e plural, pois o processo cria um fio entre as narrativas em suportes distintos. Essas manifestações de mídia, trazem uma forma de dizer e de vivenciar a narrativa. No âmbito das adaptações infanto-juvenis em Língua Brasileira de Sinais há a inserção de rasuras nas narrativas explicitando outra perspectiva como explicita Sutton-Spence (2021,p. 41):

[...] nas adaptações apresentadas em Libras, a obra passa por alguns ajustes para mostrar a perspectiva dos surdos, podendo, por exemplo, incluir alguma personagem surda que não se encontrava na forma do original. Algumas adaptações soam mais como um reconto, como o conto de fadas Cinderela Surda, e não precisam seguir um texto escrito.

Em razão disso, grande parte das adaptações publicadas apresentam intertextualidade declarada com outras obras. Quando abordamos essa relação explícita, consideramos que todos os textos apresentam relações com outros textos. Desse modo, não há uma origem textual, mas uma trama complexa e em alguns casos, essas relações intertextuais não são mencionadas explicitamente, ou simplesmente “evocadas silenciosamente”.

Se pensarmos o processo da adaptação pela ótica da teoria de Derrida (2006), compreendemos a quebra do conceito de um “texto único original” e a quebra da binaridade entre “original” e “cópia”. Segundo Stam, “a desconstrução de Derrida, por exemplo, desfz binarismos excessivamente rígidos em favor da noção de “mútua invaginação”. A desconstrução também desmantela a hierarquia” (Stam, 2006, p.22). Desse modo, ao desconstruir a noção de superioridade relacionada a uma carga de “originalidade” e, por meio da leitura, os textos são revisitados e outros textos construídos.

Em relação às adaptações em Libras, muitas obras já trazem a relação com o conto, fábula e a alteração no título, na narrativa, no ambiente como: “*A cigarra surda e as formigas*” (Oliveira; Boldo, 2003), “*Cinderela surda*” (Silveira; Karnopp; Rosa, 2007), “*Rapunzel surda*” (Silveira; Karnopp; Rosa, 2011), “*Adão e Eva*” (Karnopp; Rosa, 2005), “*Patinho surdo*” (Karnopp; Rosa, 2005). Estas estão inseridas nas obras catalogadas por Karnopp (2008) e se inserem na literatura infantil, algumas vezes, modificando a perspectiva.

A “*Cinderela*”, por exemplo, dentre as diversas adaptações para filmes, cartuns, peças teatrais, desenhos animados, teve uma versão escrita por Lodenir Karnopp “*Cinderela*

Surda”, publicada em 2003, e outras 2 edições (2007 e 2015). O conto é registrado de forma bilíngue, em língua portuguesa e em escrita de sinais (*SignWriting*), e insere elementos que valorizam a cultura surda e a língua de sinais. O conto de fadas traz a Cinderela e o príncipe como pessoas sinalizantes, valorizando a comunicação visual ao focalizar a perda das luvas da Cinderela, ao invés do sapato de cristal. De forma semelhante, nas adaptações “*Adão e Eva*” (Rosa, 2005), “*O patinho surdo*” (Rosa, 2005) e “*Rapunzel Surda*” (Karnopp; Hessel; Rosa, 2011), observamos a alusão a uma comunicação em sinais, bem como a valorização dos aspectos linguísticos e culturais.

As obras acima citadas foram publicadas em escrita de sinais e língua portuguesa, valorizando a primeira. Contudo, em relação à escrita em sinais, “[...] um dos problemas é a abrangência do público leitor nessa língua (Libras), já que poucos são usuários desse sistema, mesmo nas comunidades de surdos” (Karnopp, 2008, p.5). Assim, apesar das dificuldades encontradas pela pouca difusão da escrita em sinais nas escolas, as narrativas escritas em sinais trazem o registro das narrativas e possibilitam a circulação das histórias.

Segundo Mourão (2011), as obras adaptadas possibilitam a difusão da cultura surda, a valorização dos valores comunitários e culturais. Contudo, é necessário considerar que as rasuras nas obras adaptadas, também constituem movimentos de assenhoramento e práticas de escritas de si e/ou comunitárias. Esse tensionamento não se restringe às narrativas adaptadas à escrita de sinais.

Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2004), ao analisarem a experiência da colonização reproduzida na Literatura pós-colonial, mostram como esses textos constituem uma crítica às noções eurocêtricas. Tomando emprestado as reflexões dos autores, adaptando-as ao universo da cultura surda, observamos que vários locais do mundo vivenciaram o colonialismo, e essas consequências reverberam nas literaturas pós-coloniais¹⁵. Nessa conjuntura, uma das características principais da opressão é o controle sobre os idiomas e a língua como estrutura hierárquica de poder.

No contexto linguístico pós-colonial, os autores Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2004) identificam as estratégias de apropriação linguística como fator de resistência. No contexto de dominação e “violência” linguística pela imposição de uma língua do dominador, o indivíduo

¹⁵ O termo pós-colonial refere-se a influência na cultura dos processos imperiais no momento de colonização até os dias de hoje.

em posição de dominado se apropria da língua e a torna sua, modificando-a e se utilizando dela para reafirmar os valores comunitários.

Além do aspecto instrumental da língua, ressaltamos o aspecto da “revogação” em que essa estratégia de resistência não se restringe à apropriação da língua de colonização: “a revogação é uma recusa das categorias da cultura imperial, sua estética, seu padrão de uso normativo ou 'correto' e sua suposição de um significado tradicional e fixo 'inscrito' na palavra”¹⁶ (Ashcroft; Griffiths; Tiffin, 2004, p.37). Algo semelhante ocorre com o “português surdo” , assim denominado por utilizar as palavras da língua portuguesa em ordem semelhante à língua brasileira de sinais. No prefácio do livro “*As Imagens do Outro Sobre a Cultura Surda*” (Strobel, 2008), a revisora Sueli Fernandes afirma (Fernandes, 2008, p.9):

Em meio a imagens de corpos disciplinados, deixaram dóceis, que lutaram heroicamente para manter suas marcas culturais vivas, não me permiti exercer a pretensa superioridade do colonizador que assumiu o outro surdo ao seu modo de se conformar à língua portuguesa. O texto estava pronto, babélico, disperso, plural! Seu pensamento, fundado em belas imagens da língua de sinais, tomadas emprestadas os significantes do português para se materializar, fazendo fluir a experiência da contaminação intercultural; a língua em que se sentia estrangeira fora hospedada, acolhida em seus modos de dizer visuais.

Desse modo, as “palavras-imagens”¹⁷ em língua portuguesa narraram a história do povo surdo. No caso das adaptações em língua portuguesa, o suporte foi mantido e a “extensão” ocorreu pela rasura na perspectiva narrativa. Em outras adaptações, a “transposição” aconteceu com uma modificação da mídia, tal como na adaptação teatral “*Alice no País da Libras*”¹⁸ apresentada Flipelô (Festa Literária do Pelourinho), em 4 de novembro de 2022. A adaptação da história encenada em Libras, além da rasura narrativa, trazia um foco no “processo de recepção” em que o público interagiu com os atores em cena, vivenciando-o de forma distinta.

¹⁶ Trecho original: “Abrogation is a refusal of the categories of the imperial culture, its aesthetic, its illusory standard of normative or ‘correct’ usage, and its assumption of a traditional and fixed meaning ‘inscribed’ in the words”.

¹⁷ Utilizamos o termo “palavras-imagens” para as narrativas registradas em língua portuguesa escrita que mescla-se com a estrutura da língua de sinais, alterando a organização sintática, produzindo imagens descritivas e visuais.

¹⁸ ALICE NO PAÍS DA LIBRAS. Direção : Nanci Araújo Bento e Elinilson Soares. Feira Literária do Pelourinho: Salvador, 2022. Espetáculo em que a autora atuou como tradutora Libras/língua portuguesa na apresentação do dia 4 de novembro de 2022.

No entanto, “*Alice no país da Libras*” recria a narrativa no contexto fantástico do “país da Libras” e outras adaptações reconstróem a narrativa atualizando um romance para o período contemporâneo (Stam, 2006, p.33). O curta-metragem *Romeu e Julieta* (2022), com direção de Adriana Somacal, e tradução de Ângela Russo, foi encenado pelo Signatores com um elenco de surdos sinalizantes e a exibição com legendas em língua portuguesa. A peça de William Shakespeare foi recriada em um ambiente contemporâneo, durante o Carnaval. A trama romântica se desenvolveu entre os jovens, Romeu e Julieta, além dos conflitos gerados pelas mídias, são abordadas algumas dificuldades da comunidade surda.

Deste modo, as adaptações em Libras nos diversos suportes trazem uma rasura narrativa, na qual o processo de recriação narrativo se faz por outra perspectiva cultural e linguística. As obras adaptadas, além de proporcionarem a revitalização do texto, possibilitam outras formas de vivenciar a narrativa além dos tempos. Por isso, é possível concluir que as adaptações, para além da sua intertextualidade, provocam o tensionamento, a reescrita e apropriação com a perspectiva de resistência e escrita de si nos diversos campos como: as artes, literatura e cinema.

CAPÍTULO 4: O GÊNERO POÉTICO E A PERFORMANCE EM LÍNGUA DE SINAIS

Tirar a literatura em Libras da comunidade surda é como cortar flores para um buquê: por uns dias elas permanecerão lindas, mas vão murchar e morrer em pouco tempo por falta das suas raízes (Sutton-Spence, 2021,p.71)

O gênero poético que integra a literatura surda contemporânea tem suas raízes nas poesias e histórias que circulam na comunidade. A literatura surda tem o seu início na corporalidade, na memória e no conhecimento coletivo das comunidades surdas, como apontam as pesquisadoras Sutton-Spence e Kaneko (2016). É transmitida por meio da “sinalidade”, nas interações face a face, nas tradições comunitárias e nas Associações. Ao abordar as produções literárias e o “Folclore Surdo”¹⁹ as autoras Karnopp e Bosse (2018, p.128) pontuam:

O folclore surdo abrange o conhecimento coletivo de comunidades surdas e, em nível linguístico, refere-se à língua que constitui a herança cultural do povo surdo, o que significa conhecer e avaliar os elementos culturais e linguísticos que formam um poema sinalizado. O ser surdo (Deafhood) é um processo por meio do qual os surdos desenvolvem a identidade surda, enquanto usuários de uma língua de sinais e enquanto parte de uma comunidade que compartilha uma experiência visual.

Sendo assim, o Folclore Surdo (*deaflore*) e o ser surdo (*deafhood*) são aspectos basilares na cultura que perpassam a língua e as literaturas sinalizadas. Enquanto o *deafhood* diz respeito ao reconhecimento identitário como parte de uma comunidade, no *deaflore*, “[...] estão incluídos as criações em língua de sinais, os conhecimentos, valores, hábitos expressos na poética em sinais e nos seus contextos de performance” (Sutton-Spence; Kaneko, 2016, p.31). Esses registros de memória constituem o patrimônio imaterial do povo surdo, manifestado e revisitado nas artes e nas poesias.

As criações tecnológicas e recursos de captação de imagem proporcionaram a possibilidade de registros de histórias, poesias e *performances* sinalizadas (Bahan, 2006; Sutton-Spence *et al.*, 2016). A possibilidade de registro em mídias e a disponibilização por

¹⁹ O folclore surdo foi um termo sugerido por Simon Carmel para se referir às histórias que compõem o folclore construído em sinais.

meio de sítios eletrônicos possibilitaram outras formas de acesso às produções do povo surdo e o desenvolvimento de pesquisas. Desse modo, tais recursos influenciaram aspectos na divulgação e na experiência da poesia sinalizada, como a possibilidade de repetição da poesia, configuração da escolha da velocidade, quebra da experiência de recepção além do espaço *in loco* e da possibilidade de registro, como pontuam Karnopp e Bosse (2018. p.129):

Há quatro décadas, era comum que os poemas em língua de sinais se perdessem, devido à falta de registro em vídeo (ou outras formas de documentação), ficando sua permanência vinculada ao efetivo compartilhamento entre as comunidades surdas, com a passagem dessa produção por meio de encontros presenciais entre surdos. Esse movimento de registro dos poemas (impresso ou digital) vem favorecendo a criação poética, sendo que as produções de novos textos em língua de sinais vêm ganhando força em quantidade, em força estética e temática, servindo como fortaleza para a comunidade surda e possibilitando que a cultura e a língua sejam registradas

Desse modo, a literatura surda contemporânea opera uma bifurcação na sua circulação, antes vinculada aos “pontos de encontro”²⁰ da comunidade. Nesses espaços, como *YouTube* e redes sociais, há o acesso de diversos usuários e sujeitos que compartilham suas produções literárias, políticas e pedagógicas. Além disso, nesses espaços virtuais podem convergir indivíduos com interesses comuns, como é o caso dos Festivais *on-line* que atuam como espaços de divulgação e resistência como pontua Pinheiro (2011).

As transformações nos meios de produção, circulação e divulgação de poesias revelam que o ato poético, por estar presente na sociedade, é vivo e dinâmico. Desse modo, os poemas são uma resposta ao tempo e às reflexões, um diálogo com a sociedade em diversos aspectos. O autor Octavio Paz afirma que “[...] a poesia é conhecimento, é salvação, poder, abandono. Uma operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; um exercício espiritual é um método de libertação interior” (Paz, 2012, p. 21). Sendo assim, o poeta, com sua força criadora, imita a natureza em seu poder de criação, transformando o cotidiano em arte. Os poetas surdos articulam a língua de sinais de forma artística e estética, na forma específica das línguas visuais e do estilo, trazendo à tona textos impregnados de sua individualidade e vivência social, além de questões políticas e históricas.

²⁰ Os pontos de encontro são lugares normalmente fixos para o encontro da comunidade surda operando como uma forma de organização social para manutenção e construção de uma rede de contatos entre os indivíduos (Strobel, 2008).

Nas poesias em Língua Brasileira de Sinais, a articulação do texto ocorre de forma visual. Nas línguas sinalizadas a “visualiterariedade” se constrói por meio da linguagem literária expressa em sinais e da visualidade. De acordo com Morgado (2011, p.168) , “[...] a poesia em língua gestual e o poeta surdo têm uma forte ligação, pois o poema em língua gestual²¹ reflete a identidade do surdo como algo que assenta na visão”. Sendo assim, o gênero poético em língua de sinais tem o seu aspecto fundamental na experiência visual.

A sinalização poética é uma forma de construção linguística que compartilha a arte visual e o movimento. O gênero poético em Língua Brasileira de Sinais é composto por diversas formas de construção que integram um "*continuum*" mais próximo dos sinais usuais ao visual vernacular. A autora Sutton-Spence (2021, p. 43) afirma que "[...] existe um continuum de linguagem com a intenção de criar imagens visuais em forma de gestos". E, nesse escopo, temos o visual vernacular (VV) – uma técnica de contar histórias de forma muito visual sem utilizar o vocabulário de sinais.

Trata-se de um estilo que tem raízes na tradição surda de contar histórias de modo cinematográfico" (Sutton-Spence, 2021, p. 78). Os poemas produzidos por meio do VV são apreciados por espectadores que não conhecem a língua de sinais, pois a técnica não pertence a uma língua. Por outro lado, um indivíduo que conheça a Libras pode acompanhar um poema de um poeta sinalizante em outra língua sinalizada. Essas conexões poéticas são possíveis, pois a técnica do visual vernacular mobiliza uma estrutura visual em forma de narrativas.

Nas análises, não abordaremos o aspecto do visual vernacular. Contudo, faz-se importante destacar que o *continuum* de linguagem, abordado por Sutton-Spence (2021), está entrelaçado nos poemas. Nos poemas de Yanna Porcino, que serão analisados, é possível perceber a presença da estratégia de um modo narrativo mais cinematográfico, uma dissolução de alguns sinais usuais pela criação de morfismos e a gestualidade adequada aos parâmetros da Libras.

4.1 OS POEMAS EM LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS

²¹ Língua gestual é o termo usado para designar a língua de sinais utilizada em Portugal, país onde a autora Marta Morgado realiza suas pesquisas.

No Brasil, o registro dos poemas em Libras iniciou-se no final da década de 90, com a publicação do “*Pintor de A a Z*”, de Nelson Pimenta em *DVD* pela LS-Vídeo. A tradução do poema “*Hiawatha*”, criado por Mary Williamson Erd, é considerada o registro pioneiro de um poema em sinais, publicado em 1913. Destacamos os poemas e *performances* da britânica Dorothy Milles, em 1979, a primeira poeta a apresentar um poema em sinais, dando origem ao termo *Sign Language Poetry* (Sutton-Spence, 2005).

A autora Sutton-Spence (2021), que desenvolve diversas pesquisas sobre a literatura surda em diversas línguas sinalizadas, além da Língua Brasileira de Sinais, pontua que não é simples definir os poemas em Libras, pois em alguns textos há um *continuum* entre os gêneros poéticos e narrativos. Contudo, os estudos e pesquisas, que foram possibilitados a partir dos registros poéticos, ampliaram o escopo teórico sobre a construção de poemas e auxiliaram na percepção das características dos poemas sinalizados.

Os poemas em Libras têm especificidades conforme sua forma, possuindo regras e restrições (Sutton-Spence; Kaneko, 2016). Os poemas de homenagem, por exemplo, têm como principal característica a referência a outros poemas. Por sua vez, os poemas sequenciais apresentam restrições na configuração das mãos, como os poemas ABC ou dos números, conforme abordado por Karnopp e Bosse (2018, p. 134):

[...] consistem em utilizar as letras do alfabeto (ou números) para compor formas que exploram a língua e a experiência visual dos surdos. A ordem alfabética é uma maneira de fazer um arranjo, em língua de sinais, propondo uma ordenação por meio das possibilidades de uso das configurações de mão ou da soletração manual

Os poemas ABC constituem narrativas poéticas identificadas pela forma. As autoras, Sutton-Spence e Kaneko (2016) e o pesquisador Bahan (2006), ao abordarem as produções em ASL, apontam que esses textos têm um roteiro definido pelas configurações de mãos. No caso do “*O pintor de A a Z*”, de autoria de Nelson Pimenta, o primeiro sinal inicia com a CM da letra A, o segundo seguido pela CM da letra B e assim sucessivamente até a letra Z respeitando as configurações de mão iniciais pautadas em uma ordem alfabética. No poema “*Números*”, de autoria de Maurício Barreto, o poeta constrói a narrativa de um duelo, na “primeira parte, na ordem crescente, apresentando o lado “A” da história, e a segunda parte, na ordem decrescente, apresentando o lado “B” da mesma história” (Jesus, 2019, p. 87). Nas

duas partes utiliza-se das mesmas configurações de mão, mas com significados diferentes. No caso do poema *Números*, a ordem sequencial é definida pela ordem numérica (1,2,3...).

Outros poemas com predominância da expressão do “eu poético” não trazem um “roteiro”, como é o caso de “*Ingenuidade*”, de Yanna Porcino e “*Meu Ser é Nordestino*”, de Klicia Campos. As referências são construídas sem a remissão explícita do sinal “EU”. Mas, trazem a percepção de sentimentos interiores por meio da predominância da ancoragem dos sinais ao corpo, processo de incorporação de sujeito. Em “*Meu Ser é Nordestino*”, por exemplo, a caracterização do chapéu de couro e o galopar sobre o solo árido, fundem-se no peito integrando o ser nordestino.

Por sua vez, nos poemas narrativos como “*Tinder*”, de autoria Anna Luiza Maciel, os classificadores e a criação da imagem são mais sequenciais como²²: PEGAR-CELULAR-BOLSA, ESCOLHER-APLICATIVO, OLHAR- ROSTOS. Em “*Quem cuida*”, de Yanna Porcino, vemos as construções narrativas sequenciais²³ como: PÉS-CAMINHANDO, CRIANÇAS-CORRER, CRIANÇA-PROXIMAR<cl>. Em “*Tinder*” temos uma aproximação ao visual vernacular, enquanto “*Quem cuida*” enfatiza os detalhes por meio de estratégias semelhantes ao cinema. Contudo, em ambos os poemas narrativos, ocorre uma abundância de iconicidade por meio dos classificadores indicados acima que conduzem uma construção narrativa sequencial para um desfecho narrativo.

Desse modo, é possível perceber que há diversas características que constituem os poemas sinalizados, que convergem e se individualizam na assinatura e no estilo do poeta. Neste ponto, não nos referimos somente às produções da comunidade surda brasileira em Libras, pois Sutton-Spence (2006) concluiu que mesmo estando em países distintos e produzindo em línguas de sinais diferentes, os poetas sinalizantes se assemelhavam em suas produções e temáticas relacionadas à identidade e à cultura surda.

Além disso, as autoras Sutton-Spence e Quadros (2006), ao analisarem as formas estilísticas utilizadas nos poemas em Língua Brasileira de Sinais e Língua Americana de Sinais, observaram a presença de recursos semelhantes, como repetição de padrões sub-lexicais (configurações de mãos). Em suas pesquisas, Machado (2013), ao cotejar os poemas de Nelson Pimenta e Alan Henry em Libras, encontrou padrões relacionados à

²² “*Tinder*” é um poema sinalizado disponibilizado sem tradução. Desse modo, as sequências estão descritas em glosas (Quadros; Karnopp, 2007)

²³ As narrativas sequenciais do poema “*Quem Cuida*” estão descritas em glosas.

simetria já apontados em língua americana de sinais por Valli (1993) e em língua britânica de sinais (Sutton-Spence, 2005).

Deste modo, Karnopp (2006, p. 16) pontua que:

Assim como em outras línguas, a poesia em língua de sinais explora os recursos linguísticos para obter efeitos estéticos. A forma como os poemas são organizados, bem como os sentidos que se abrem a partir disso, fazem uma quebra com a forma da linguagem. Os poemas [...] fazendo uma ruptura com a regularidade e tornando as formas linguísticas completamente criativas e novas

Sendo assim, a poética visual dos poemas em língua de sinais está ligada aos aspectos artísticos e estéticos que se manifestam nos sinais. Morgado (2011) ressalta não apenas os aspectos linguísticos, mas também os aspectos culturais. A pesquisadora explicita que os poemas em Língua de Sinais são construções textuais ligadas à identidade e à cultura.

Estas identidades que se manifestam pela manipulação artística da língua são um exemplo da cultura dos surdos, serve para fortalecer a comunidade surda, a identidade coletiva e as respectivas línguas gestuais diferentes. Muitos poetas recorrem à forma de arte poética em língua gestual para mostrar a opressão e o sofrimento a que a comunidade surda esteve sujeita (Morgado, 2011,167).

Assim, a arte poética em sinais opera as narrativas com raízes no repertório comunitário. Segundo Bosse (2014), a poesia é uma das manifestações literárias mais antigas da comunidade surda, e ao analisarem 72 poemas em língua de sinais coletados (Karnopp; Bosse, 2018), destacam que há uma regularidade no que concerne à repetição de padrões poéticos da modalidade visual-gestual da Língua Brasileira de Sinais.

Ao discorrer sobre as performances do poeta baiano Maurício Barreto, o pesquisador Jesus (2019) aponta para a inespecificidade da produção poética em língua de sinais por expandir o conceito de literatura, borrando as fronteiras com outras perspectivas artísticas visuais. Desse modo, explicita os aspectos linguísticos das poesias performadas que revelam a riqueza das comunidades surdas, sendo potentes e efetivas em suas produções.

A autora Sutton-Spence (2021), ao reunir um repertório poético em Libras, apresenta diversas perspectivas sobre as produções literárias em Língua Brasileira de Sinais. Abordando mais os aspectos voltados para a construção linguística, ressaltando alguns critérios que

caracterizam os poemas e os diferenciam da prosa, tais como: o tamanho, pois, apesar de alguns poemas terem caráter narrativo, são mais curtos do que a prosa; a construção dos versos, a rima, a desfamiliarização e a (in)flexibilidade do texto.

As autoras Michiko Kaneko (2008) e Rachel Sutton-Spence (2021) apontaram que a construção dos versos, ligada à rima sinalizada, pode ser a introdução de uma nova ideia ou a rima construída pela repetição da configuração das mãos. O objetivo de uma criação poética se concretiza no momento da performance. Além disso, outra característica é a "desfamiliarização", a modificação de alguns sinais usados no cotidiano para o plano poético, com novos significados, modificação de alguns parâmetros, a modulação da velocidade para a composição do ritmo e a utilização de elementos não manuais. Outra característica é a (in)flexibilidade do texto, que segue as regras para a criação de alguns tipos de poemas e, ao mesmo tempo, cede à performance e à assinatura do poeta.

Machado (2013), ao pesquisar as características sobre a simetria na poética visual em Língua Brasileira de Sinais, pontua que a poesia em Libras diz respeito a uma forma de transmitir situações de forma mais imagética. Contudo, em relação aos poemas, afirma que:

Já nos poemas há um esforço maior na compreensão da mensagem, havendo uma omissão de sinais. As configurações de mão, movimento e direção do sinal podem sumir e ainda trazer a ideia de algo implícito no discurso. Pode-se notar assim no poema estratégias de composição diferentes (Machado, 2013, p. 45-46).

Essas características e estratégias presentes nos poemas sinalizados estão ligadas aos elementos estéticos em Língua Brasileira de Sinais apontados por Sutton-Spence (2021) e que nortearão a análise do nosso *corpus*. A velocidade é um dos aspectos estéticos presentes nos poemas associado ao encadeamento dos sinais e à velocidade de sinalização poética. Por sua vez, o espaço de sinalização diz respeito à área em que os sinais serão executados. Além disso, é o local onde constroem as relações de sentido no discurso. Ao posicionar os sinais em locais contrários, por exemplo, cria-se o efeito de distinção entre os elementos ou mesmo a percepção de simetria nos poemas.

A simetria consiste na sinalização com ambas as mãos criando o equilíbrio visual. Contudo, para a formação de um equilíbrio visual, além do espelhamento das mãos, alguns sinais podem sofrer modificações em alguns dos parâmetros. O morfismo e os classificadores vinculam-se à liberdade e à necessidade de criação de um sinal novo no processo de criação

poética. Os neologismos dos sinais nos poemas apresentam concordância com as convenções inerentes a Libras. Na criação dos classificadores, as mãos adquirem configurações de modo a representar, ressaltando algum aspecto visual.

Além dos aspectos abordados, Sutton-Spence (2021) ressalta a incorporação que consiste em apresentar no corpo as características do sujeito, através de expressões manuais e não manuais. Além disso, a Língua Brasileira de Sinais tem diversos recursos para a marcação do sujeito, por meio da apontação, da sinalização das pessoas do discurso, pela demarcação espacial e incorporação. Contudo, em ambas as estratégias, os elementos não manuais acompanham a sinalização, seja em uma única perspectiva ou alternando-se em situações e perspectivas múltiplas.

Desse modo, a poética visual utiliza o "sinal arte" para criar um visual e uma experiência para o público. O "sinal arte" é uma forma elevada de utilizar a língua nos poemas em língua de sinais (Sutton-Spence, 2006, p. 339). Sendo assim, os poemas utilizam a língua de forma artística, revelando sua faceta para além dos significados usuais, como aponta Jakobson ao afirmar que, na poesia, todos os elementos constitutivos "[...] são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem assim uma significação própria" (Jakobson, 1969, p. 71).

Apesar de a Libras ser uma língua de modalidade visual espacial com sinais icônicos, os poemas apresentam uma linguagem mais descritiva, pois a iconicidade presente nos sinais é mais ampla e genérica, como aponta Sutton-Spence (2021, p. 47):

Um dos principais objetivos da literatura em Libras é criar imagens fortemente visuais. Muitos sinais da língua são icônicos, indicando que há uma relação visual entre a forma do sinal e o objeto ao qual se refere. Mas o objetivo desses sinais é simplesmente comunicar ou dizer alguma coisa e não há uma intenção ilustrativa.

Por exemplo, um sinal “ÁRVORE”, apesar de ser icônico, não traz características visuais específicas, como o tamanho ou o tipo de árvore. Além disso, em alguns sinais, há uma “opacidade” na criação da imagem. Existem outros casos, em que os sinais não conseguem transmitir as características descritivas para a formação da imagem poética. Nos poemas de Yanna Porcino, a abundância de classificadores acrescenta as características icônicas. Por exemplo, em *Ingenuidade* ao trazer “uma menina de cabelos encaracolados” podia-se utilizar o sinal MENINA. No entanto, esse sinal somente não consegue capturar os

aspectos descritivos da cena do poema, como “uma menina de cabelos encaracolados e expressão meiga que sorri”.

Percebemos que os poemas empregam estratégias e parâmetros na Língua Brasileira de Sinais (Libras) que possibilitam uma tessitura sinalizada mais próxima da visualidade poética. Vale ressaltar que a experiência visual abrange a cultura, a língua, a organização discursiva e a literatura. Dessa forma, a linguagem poética busca novas possibilidades, ampliando os limites por meio de uma criação "visualiterária" na plasticidade de uma língua visual e espacial.

4.2 A *PERFORMANCE* NA POÉTICA VISUAL EM LÍNGUA DE SINAIS

Na poética visual espacial, além dos elementos estéticos para criação de imagens descritivas, o poeta constrói sentidos por meio da corporalidade. Assim, podemos pensar a corporeidade além dos elementos não manuais (expressões faciais e corporais). Ao observarmos os poemas performados em Libras, percebemos que, além dos sinais, há a presença do poeta com o seu texto sinalizado em *performance*.

O conceito de *performance*, abordado por Zumthor (2007), trouxe uma outra percepção ao inserir a presença e o corpo como parte importante na composição literária. Ressaltamos aqui, que a teoria de Zumthor, não se refere às composições em língua de sinais, mas ao acontecimento oral. Contudo, nos aproximamos da sua teoria considerando a corporeidade e os aspectos da “sinalidade”. O termo “sinalidade” foi apresentado por Mourão (2011) ao referir-se aos modos de transmissão em língua de sinais de geração a geração sem registro escrito.

As autoras Karnopp e Bosse (2018, p. 129) enfatizam que “[...] assim, a ‘sinalidade’ faz uma analogia com a ‘oralidade’ e trata das produções literárias em língua de sinais. Na ‘sinalidade’, é possível transmitir a palavra e a imagem ao mesmo tempo. Dessa forma, podemos pensar nos poemas em língua de sinais, na sua ‘sinalidade’, corporeidade e no contexto cultural que, no seu todo, constrói o sentido poético”. O texto, metaforicamente, seria semelhante a “[...] um tecido perfurado de espaços brancos, interstícios a preencher” (Zumthor, 2007, p. 53), que, ao ser colocado em cena, torna-se *performance*.

Desse modo, a *performance* pode ser compreendida como:

[...] reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma "emergência", um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar (Zumthor, 2007, p.31).

Os elementos performativos se realizam na cena, na concretização e nas suas relações culturais e com a comunidade. Além das especificidades dos poemas e da possibilidade de um texto previamente articulado, existem elementos circunstanciais que trazem à tona toda a potência das poesias performadas. Em cena, não são apenas sinais encadeados na estrutura do poema; há um cenário, uma comunidade que reconhece os seus poetas e as suas produções. Ravetti (2003) explicita que esse repertório de saberes individuais e coletivos encontra na *performance* um dos caminhos de exteriorização do saber.

Além da manifestação dos saberes, o poema, no instante em que é performado, tem pulsação, tem vida, um corpo individual atravessado por uma história coletiva que imprime beleza aos sinais, como indicam Sutton-Spence *et al.* (2016, p. 81-82):

Os poemas são exemplos da forma como o sujeito surdo organiza seu mundo visual, imprime sua personalidade individual e coletiva do Ser Surdo. O compartilhamento dessas expressões com as comunidades surdas e ouvintes possibilitará o fortalecimento do povo surdo e de sua herança histórica, além de estabelecer o seu espaço cultural e político.

A poética em sinais apresenta-se como elemento de unidade comunitária em que pessoas surdas e não surdas podem compartilhar os repertórios visuais, partilhados e lidos no “corpo-texto” do poeta. As autoras Sutton-Spence e Quadros (2014, p. 546, tradução nossa) fazem menção à expressão utilizada pelo poeta britânico Paul Scott em uma entrevista: “pessoas que querem ler um poema podem pegar um livro da estante e ler. Ele continuou dizendo: para os surdos, eu sou o livro”²⁴. A expressão “*I am the book*” intitula o artigo (Sutton-Spence; Quadros, 2014) para referenciar a poética performada em sinais e o corpo do autor em cena. Ao nos referirmos a essa relação entre os poemas em sinais e o corpo, percebemos que se tornam inseparáveis. Desse modo, podemos considerar um “corpo-texto” que, por meio da corporeidade, articula a linguagem em *performance*, sendo atravessado por aspectos políticos e sociais.

²⁴ Trecho original: : “ that hearing people who want to read a poem can take a book from the shelf and read it. He went on to say : for deaf people, I am the book” (Sutton-Spence; Quadros, 2014, p. 546).

Refletir sobre a corporeidade poética, no sentido trazido por Paul Scott do “corpo-livro”, significa mobilizar sentidos além do suporte para o texto e também considera o corpo como registro vivo dinâmico. Ao produzirem seus poemas, transmitem em seus corpos a herança cultural. Como pontua Bahan (2006, p.26, tradução nossa) “[...] ao compartilhar as histórias que ouviram dos adultos em suas comunidades, mesmo que modifiquem a história adicionando seu próprio toque pessoal. Nesse sentido, eles estão registrando histórias de vida de surdos e de si mesmos em especial”²⁵.

Nesse aspecto, o corpo que performa os poemas é um “arquivo” com memórias perpassadas pelas “sinalidades”, desse modo, as *performances* poéticas manifestam um diálogo entre o pessoal e o comunitário. Além disso, “[...] esse trânsito está fortalecido por um impulso de resistência à dissolução dos componentes culturais” (Ravetti, 2003, p. 34). Sendo assim, faz-se importante considerar que *performances* em comunidade contribuíram para a transmissão das memórias, sobretudo nos contextos sem possibilidade de registro.

Pensar as produções sinalizadas significa observar um corpo-texto que se aglutina à língua com suas expressões e experiências. Um corpo-texto que é um arquivo pessoal, comunitário e ancestral. Esse corpo, que permite ser “arquivo” para as experiências e saberes, também é um corpo atravessado socialmente, como pontua Zumthor (2007, p.23):

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico

Esse corpo sensorial e poético não é somente um corpo social que vivencia as experiências sociais, pois também é afetado pelas características que o atravessam. Desse modo, um corpo que performa em sinais em língua minoritária está mobilizando aspectos além do campo literário e artístico. Tensiona por meio da linguagem relações de poder, como citam Muller e Karnopp (2010, p. 124) “a negociação sobre a surdez, o ‘ser surdo’ e sua

²⁵ Trecho original: “ sharing the stories they have heard from the adults in their communities, even if they modify the story by adding their own personal touch. In this sense, they are recording life histories of Deaf people and themselves in particular” (Bahan, 2006, p. 26).

cultura dá-se por meio da linguagem, no interior das relações de poder” constituindo-se também em um ato político.

Segundo a perspectiva apresentada por Deleuze e Guattari (2003, p. 25), quando uma produção literária em uma língua minoritária se articula em relação a uma língua majoritária, isso assume um caráter político. Ao se referirem ao contexto da produção do escritor judeu Franz Kafka em Praga, e à forma como sua escrita representava um grupo, o termo “literatura menor” não se relaciona à valoração da língua ou da literatura, mas sim à ideia de “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas sim aquela que uma minoria cria em uma língua majoritária”. Além disso, os autores estavam se referindo às criações literárias produzidas em condições minoritárias.

Outra característica apontada é o aspecto político dessas produções: “a segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político [...]. A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política” (Deleuze; Guattari, 2003, p.26). De forma semelhante, pensamos que a tradição canônica dos poemas escritos em língua portuguesa e os poemas performados operam estratégias diante de um sistema de língua majoritária e diante de um contexto social. Por isso, reafirmamos o aspecto político e coletivo dessas produções em Língua Brasileira de Sinais.

As autoras Sutton-Spence e Quadros (2014, p. 546), ao analisarem o impacto social das poéticas de poetas surdos, ressaltaram que: “[...] embora os surdos sejam o alvo preferido dos poetas sinalizantes, o público ouvinte é bem vindo à essa *performance* em língua de sinais, especialmente se o envolvimento com a poesia leva a um maior entendimento sobre a cultura surda”. Deste modo, assim como as autoras, destacamos que os poemas sinalizados promovem a literatura surda em língua de sinais, constituindo um ato de resistência e, com seu aspecto performático basilar, mobilizam significados culturais e coletivos expressos poeticamente em uma língua minoritária, na potência do corpo poético “em cena”.

CAPÍTULO 5: ANÁLISE DO CORPUS- CAMINHOS DE PESQUISA

Este capítulo visa a analisar alguns poemas de autoria de Yanna Porcino em Língua Brasileira de Sinais, no intuito de preencher uma pequena parcela na lacuna dos estudos sobre literatura surda voltados para as produções poéticas de autoras negras. De modo geral, nos textos sinalizados de autoria de mulheres, o duplo silenciamento se intensifica. O primeiro, envolve o silenciamento na construção das tessituras poéticas em uma língua minoritária e, o segundo, [...] a pouca divulgação dos seus trabalhos. Nos espaços de divulgação literária como “coleções de literatura em línguas de sinais, nas pesquisas sobre essa literatura e nas redes sociais, onde encontramos vídeos das produções literárias” (Sutton-Spence, 2021, p. 214), inferimos o quão ainda são perceptíveis as diferenças em relação ao gênero.

5.1 A POÉTICA SINALIZADA DE YANNA PORCINO

As produções literárias que integram a literatura surda constituem um campo de subjetividades, nos quais diversos traços identitários se interseccionam. A construção literária de autoria feminina negra surda mobiliza no seu eixo diversas particularidades identitárias e culturais. Contudo, essas construções estão inseridas em um contexto que integra as produções do povo surdo e, ao mesmo tempo, mobilizam outras características, conforme aponta Akotirene (2019, p. 27):

Em vez de somar identidades, analisasse quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. Por sua vez, a identidade não pode se abster de nenhuma das suas marcações, mesmo que nem todas, contextualmente, estejam explicitadas.

Desse modo, refletir sobre as produções de autoria negra surda de Yanna Porcino, implica mobilizar diversos aspectos que marcam os corpos socialmente, atravessando as suas subjetividades com questões como gênero, raça e língua minoritária, refletidas em seus poemas. A autoria feminina negra é atravessada, muitas vezes, pela invisibilidade e a pouca valorização dos textos, como aponta Santiago (2019), ao descrever uma cartografia literária de autoras moçambicanas e mulheres negras brasileiras, trazendo dados biográficos, obras

literárias e alguns questionamentos que ainda ecoam como: “as mulheres escrevem? Ao invés de Que mulheres escrevem?; O quê, por que e como escrevem? Como publicam e circulam suas obras? Ou ainda, por vezes, nos deparamos com questionamentos descabidos acerca da qualidade” (Santiago, 2019, p. 18).

Considerando as diferenças das escritoras, além do Atlântico e os contextos culturais, percebemos que esses ecos de Moçambique, ressoam aqui com respeito às produções de autoria feminina negra. Observando o cenário brasileiro nos circuitos hegemônicos, é perceptível o apagamento de autoras negras com produções em línguas sinalizadas. Destacamos aqui, línguas sinalizadas, uma vez que no cenário brasileiro há as línguas indígenas de sinais, línguas de sinais caseiras e a Libras. Ainda resguardando as distinções entre as línguas que as autoras produzem os seus textos, há uma ausência de autoria negra surda²⁶ nos espaços de crítica artística e literária, e pouca visibilidade às produções sinalizadas femininas.

Reconhecemos as diferenças das autoras as quais utilizam uma língua oral majoritária na comunicação e na escrita dos seus textos em um contexto social pautado em uma lógica ouvintista. Contudo, essas teorias nos auxiliam a refletir sobre os diversos aspectos que afetam a vivência de mulheres surdas sinalizantes, como a falta de acessibilidade linguística. Além da dificuldade de comunicação vivenciada, o sistema patriarcal atravessa a existência de mulheres negras e não negras, mulheres surdas e não surdas, afetando a circulação das suas produções.

A pesquisadora Sutton-Spence (2021, p. 214) comenta que ao realizar “um levantamento de algumas antologias, coleções e de alguns eventos mostra um pouco da situação atual da área da literatura em Libras, onde vemos uma desigualdade histórica entre os gêneros”. A percepção dessa ausência de produções poéticas femininas nos levou ao ponto inicial de construção desta pesquisa e aos poemas de Yanna Porcino na sua página de divulgação.

O espaço de divulgação dos poemas (*Instagram*) foi criado em 2019, como local de subversão das práticas de apagamento e banimento de vozes. Desse modo, a autora constrói narrativas de si e de “sinalidades” coletivas, memórias pessoais e coletivas. Nesse espaço, as

²⁶ Em consonância com Ferreira (2018, p. 40) que em sua dissertação discute sobre o termo utilizado nos EUA, *Blackdeaf* “[...]porque primeiramente o sujeito era visto como negro e segundo como ‘ser surdo’ [...]”, sendo assim a autora optou pela expressão Negro Surdo, no Brasil. Considerando que a sociedade “olha uma pessoa primeiro pela raça e depois pela surdez”. Deste modo, aqui grafamos negra surda e não o inverso.

práticas poéticas reivindicam a subversão do papel de personagem à autoria como exercício poético e político. O exercício poético desempenhado constitui um árduo ofício de autonomia, denunciando o apagamento e séculos de banimento:

Em suas práticas discursivas, ainda, tecem, em um tom denunciativo e propositivo, posicionamentos mediante o racismo e sexismo, quase ou efetivamente, como exercitação de militância, convidando o (a) leitor(a) a pensar sobre as tramas das desigualdades raciais e de gênero sem o intuito de fazer uma literatura panfletária, mas com o compromisso de uma escrita emancipatória e libertadora (Santiago, 2018, p.36).

Desse modo, os textos de Yanna Porcino tecem possibilidades criativas, denunciando as opressões. Em “*Desvalorização*” (2019)²⁷, a poeta aborda a falta de acessibilidade e a desvalorização da mulher surda sinalizante ao tentar acessar os diversos espaços sociais. Além disso, tece em seu poema²⁸ “*Quem cuida*” (2020) uma reflexão sobre as diversas possibilidades de maternagem e maternidade; em “*Padrão de Beleza*”²⁹ (2020) e “*O corpo é meu*”³⁰ (2020) traz dilemas sociais e, por meio da arte literária, opõe-se aos estereótipos difundidos sobre os corpos femininos por uma lógica androcêntrica e patriarcal marcada por subalternidades. Nas intersecções da sua poética autoral em “*Racismo*”³¹ (2020) e “*Eu sou diferente*” (2021) denuncia o racismo e a violência.

Deste modo, as práticas discursivas criam possibilidades existenciais, já que “[...] suas dobras poéticas se apresentam como práticas discursivas de resignificação de existências” (Santiago, 2018, p. 37). A estética sinalizada negra feminina opera como resistência contra o apagamento, demarcando territórios culturais contra o racismo e o sexismo. (Re)escrevendo temporalidades, memórias e territórios.

²⁷ Porcino, Yanna. **Desvalorização**. Instagram:meussinaiexpressam, Disponível em: https://www.instagram.com/p/BxnD0PuHSo-_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 3 jul. 2023.

²⁸ Os poemas da autora supracitados entre 2020 e 2021 encontram-se com seus respectivos links no quadro abaixo.

²⁹ Porcino, Yanna. **Padrão de Beleza**. Instagram:meussinaiexpressam, Disponível em: https://www.instagram.com/p/B73rQiqJLrG/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA== Acesso em: 3 jul. 2023.

³⁰ Porcino, Yanna. **O corpo é meu**. Instagram:meussinaiexpressam, Disponível em: https://www.instagram.com/p/B9IFEm5Jpvn/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA== Acesso em: 3 jul. 2023.

³¹ Porcino, Yanna. **Racismo**. Instagram:meussinaiexpressam, Disponível em: https://www.instagram.com/p/CA8hIxxHrgM/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA== Acesso em: 3 jul. 2023.

5.2 O CAMINHOS DE PESQUISA: CONSTRUINDO UM CORPUS POÉTICO

Sob a perspectiva da metodologia descritiva-analítica, analisaremos os aspectos que compõe a construção estética em Língua Brasileira de Sinais, a partir de poemas da autora Yanna Porcino, divulgados em sua rede social (*Instagram*) no período da pandemia da Covid-19, entre 2020 e 2021, uma vez que os Festivais e Saraus poéticos passaram a ser realizados de forma virtual.

No acesso às plataformas digitais e redes sociais, selecionamos a autora e seus respectivos registros e divulgação dos seus textos em sítios eletrônicos (*YouTube e Instagram*). Apesar de serem recentes os formatos de registros tecnológicos e publicações, há uma produção significativa. A definição das categorias que nortearam a escolha da autora foram: mulher, negra, com produção sinalizada. Dentro deste escopo de poetas, escolhemos a autora Yanna Porcino.

Em uma entrevista, ao ser perguntada “Quem é Yanna?”, a poeta afirmou: "Sou uma artista surda! Que tipo de artista? Sou poeta! Poesia que está expressa no desenho e na pintura, que emocionam com suas imagens fortes e impactam a sociedade ajudando a entender o mundo assim como quando abrimos uma janela para novos horizontes” (Porcino, 2021)³². Integrante da produção do Grupo Slam das Mãos, a autora disponibiliza suas poesias em Libras na sua página do Instagram chamada “Meus sinais expressam”, conta criada em 2019.

Os discursos produzidos nesses espaços virtuais mobilizam mecanismos de resistência e criação, como aponta Pinheiro (2011) ao investigar os espaços da mídia em que circulam produções em Libras, refletindo sobre as representações produzidas por esses discursos. Desse modo, a autora conclui que, “[...] ao fazerem uso desse espaço como consumidores e produtores de sua cultura, estão fazendo circular representações e dando visibilidade à língua de sinais, promovendo um espaço de comunicação e relação” (Pinheiro, 2011, p. 34). No *Instagram*, a autora divulga seus desenhos, traduções e produções artísticas.

³² Yanna Porcino, um certo alguém no site do Itaú Cultural. Vídeo publicado em 12 de agosto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9SgptZDwhCA>. Acesso em: 8 set. 2022.

O quadro abaixo apresenta as poesias divulgadas na rede social pela autora em 2020 e 2021. Além do quadro abaixo, disponibilizamos como estratégia metodológica *QR Codes* que possibilitam o direcionamento aos poemas sinalizados.

Quadro 2 - Poemas em língua de sinais de Yanna Porcino

TÍTULO		REFERÊNCIAS	ANO
1	Ingenuidade	https://www.instagram.com/tv/CPG_wNlpPXe/?utm_source=ig_web_copy link	2021
2	Eu sou diferente	https://www.instagram.com/tv/CKUK0r0pWN7/?utm_source=ig_web copy link	2021
3	Autoconhecimento	https://www.instagram.com/tv/CIb5TGopd6B/?utm_source=ig_web copy link	2020
4	Inspiração Malala	https://www.instagram.com/tv/CD9GUBnJFzz/?utm_source=ig_web copy link	2020
5	Stop Motion: padrão de beleza	https://www.instagram.com/tv/CDXO15QHxe/?utm_source=ig_web copy link	2020
6	Introvertida x extrovertida	https://www.instagram.com/tv/CCUEfydndDk/?utm_source=ig_web copy link	2020
7	Sanguessuga	https://www.instagram.com/p/CCE88YDnIIH/?utm_source=ig_web_copy_link	2020
8	Hipocrisia	https://www.instagram.com/p/CBjgEGsJY47/?utm_source=ig_web_c opy_link	2020
9	Quem cuida	https://www.instagram.com/tv/B_-wzWnptLW/?utm_source=ig_web _copy_link	2020
10	Obsessão	https://www.instagram.com/p/B-71VIRJIOg/?utm_source=ig_web_c opy_link	2020
11	Depois do coronavírus	https://www.instagram.com/tv/B-IfjYUJ0SR/?utm_source=ig_web copy link	2020
12	Racismo	https://www.instagram.com/p/CA8hIxxHrgM/?utm_source=ig_web _copy_link&igshid=MzRIODBiNWF1ZA==	2020
13	O corpo é meu	https://www.instagram.com/p/B9IFEm5Jpvn/?utm_source=ig_web_c opy_link&igshid=MzRIODBiNWF1ZA==	2020
14	Padrão de beleza	https://www.instagram.com/p/B73rQiqJLrG/?utm_source=ig_web_c opy_link&igshid=MzRIODBiNWF1ZA==	2020

Fonte: produzida pela autora (2023).

No escopo poético mapeado das produções da autora, para fins de desenvolvimento da pesquisa, foram selecionadas as poesias: “*Quem cuida*”, “*Ingenuidade*” e “*Eu sou diferente*”. Dentre os textos poéticos escolhidos, as traduções disponibilizadas foram descritas na forma disponibilizada pela autora e foram transcritas (quando disponibilizada tradução em áudio), ou traduzidas pela pesquisadora, quando necessário, considerando a perspectiva da tradução performática (Ramos; Solidade, 2020).

Além dos aspectos linguísticos, compreendemos que a poesia sinalizada é uma construção narrativa de natureza imagética e performática permeada de signos não verbais, o que Brito *et al.* (2020) denomina poesia.doc. Esta se pauta para além de uma perspectiva poética grafocêntrica, na qual o poeta concebe a sua poesia visual, registra e divulga por vídeos, e para além da sua criação, desempenha outras funções estratégias compatíveis com a linguagem dos vídeos. Sendo assim, as narrativas foram analisadas por método descritivo-analítico, no qual os parâmetros serão descritos e depois analisados. Para a análise, consideramos os textos poéticos como textos discursivos e performáticos, e também a forma com que os surdos se expressam em seu corpo e percebem o mundo.

A descrição e a análise dos poemas serão realizadas em consonância com a metodologia apontada por Sutton-Spence (2001). Todos os textos poéticos que integram o *corpus* são em formato de vídeo. Para a análise, seguimos a questão norteadora: o que dizem (conteúdo)? Como dizem (forma) as poesias em língua de sinais?

Deste modo, para a análise do texto em Libras precisamos observar: o conteúdo e a linguagem, considerando os aspectos relativos à *performance*, como aponta Sutton-Spence (2021, p.32). Consideramos o corpo para além do papel, como suporte para a sinalização poética, e compreendemos “[...] o corpo como um transportador de signos, e com ele a construção social do sujeito na *performance*” (Carlson, 2010, p. 190). Conduzimos as análises das produções da autora, percebendo as estratégias na composição de cada poema, seu estilo e como esses textos mobilizam potências representativas.

Em relação ao conteúdo, observamos a temática, período de publicação, local de publicação, o que apresenta: qual o tópico, o tema? Quem são os personagens? O que acontece? Os aspectos que integram a linguagem, dizem respeito aos recursos da construção da poesia em Libras e expressões não manuais.

Para isso, construímos um quadro subdividido em três colunas contendo: 1) Elementos estéticos (Sutton-Spence, 2011) ; 2) Ocorrência no trecho; 3) Descrição. A divisão dos trechos

foi realizada respeitando as estratégias poéticas, pausas, marcações manuais em cada poema. Os poemas também apresentaram uma tradução para língua portuguesa. Nas instâncias em que a autora disponibilizou a tradução, nós a mantivemos. Nos momentos em que não há a tradução, fizemos a tradução e a disponibilizamos.

No decorrer desta dissertação, utilizamos estratégias de notação dos sinais que consideramos adequadas para facilitar a compreensão. Reconhecemos o desafio e as limitações de registrar poesias sinalizadas em vídeos que se aproximam de *performances*. Ao desenvolver pesquisas analisando algumas publicações acadêmicas, Santiago (2014, p.1) observou que “o pesquisador precisa fazer várias escolhas com base na sua interpretação da realidade material, que se apresenta na expressão dos falantes, considerando sempre os limites e possibilidades desta forma de apresentação dos dados”. No decorrer desta dissertação, conduzimos as análises de textos sinalizados em vídeos, os quais foram analisados e descritos. Deste modo, como pesquisadora, precisei lidar com o obstáculo de lidar com duas línguas distintas e diferentes modalidades, e possibilitar ao leitor o acesso às informações e trechos explicativos.

Para a notação e registro dos sinais utilizamos: decupagem, escrita em sinais e glosa do sinal. A decupagem é a descrição de uma sequência com os enquadres dos sinais e a movimentação do corpo do sinalizador (Santiago, 2014). O uso da imagem do sinal (decupagem) é uma possibilidade, e escolhemos esta opção considerando algumas questões que levaram ao uso da técnica em alguns contextos: a qualidade da filmagem, a possibilidade do recorte em enquadres menores, a otimização do espaço e a formatação.

O *SignWriting*, conhecido no Brasil como “Escrita de Sinais” é uma forma de registro da língua de sinais, propõe representar as configurações de mão, movimento, orientação, ponto de articulação e expressões faciais, registrando sem passar pelas línguas faladas. Por sua vez, no sistema de glosas, os sinais são grafados em letras maiúsculas como representação do sinal.

O sistema simples de glosas pode ser uma forma de tornar acessíveis as informações, contudo impõe limitações. “Compreendendo a transcrição em Glosa como uma ‘forma’ recorrente de anotação da língua de sinais apresentada em pesquisas científicas, é importante entender este processo como parte e inerente ao trabalho do pesquisador” (Santiago, 2014, p.3). Ao abordarem a transcrição em glosas, as autoras Felipe (2006); Quadros e Karnopp (2007) explicam que:

Os sinais são registrados em palavras grafadas em todas as letras maiúsculas, verbos no infinitivo e sem concordância. Por exemplo: “GOSTAR”;

- a) quando utilizadas a datilologia³³, as palavras devem ser grafadas com maiúsculas, com separação letra por letra com “-”. Por exemplo: “C-A-N-C-U-N; J-O-Ã-O”;
- b) quando duas ou mais palavras em língua portuguesa representam um único sinal, as palavras devem ser grafadas com todas as letras maiúsculas, separando-se as palavras por hífen“-”. Por exemplo: “PASSAR-UM-PELO-OUTRO”;
- c) para especificar palavras compostas, quando uma única palavra em língua portuguesa é representada por mais de um sinal “^” Por exemplo: “CAVALO^LISTRAS” (zebra);
- d) o apagamento de gênero é marcado pelo uso “@”. Por exemplo: “EL@”;
- e) o símbolo “+” é usado para representar a marca de plural. Por exemplo: “LIVRO+”;
- f) a indicação de classificadores será com o uso < cl >.

O sistema de notação em glosas é uma forma de possibilitar as informações em língua portuguesa aos não usuários da Libras. Por sua vez, as imagens permitem o acesso a alguns parâmetros, e a escrita em sinais possibilita a leitura e a compreensão de outros marcadores não presentes no registro em imagem. Assim, alternamos a utilização dos recursos para os diversos fins.

A partir desse caminho metodológico, fizemos as análises dos poemas sinalizados por Yanna Porcino, tomando como base as considerações sobre a estética em língua de sinais levantadas por Sutton-Spence(2021, p.56), a saber: “velocidade, espaço e simetria, morfismos, incorporação, classificadores, elementos não manuais e perspectivas múltiplas”.

5.3 QUEM CUIDA: POEMA CINEMATOGRÁFICO E MODULAÇÃO DE VELOCIDADE

O poema intitulado “*Quem cuida*” foi publicado em 9 de maio de 2020. Quem cuida nos traz à reflexão sobre o cuidado, a adoção, a maternidade por laços sanguíneos e maternagem. Nos apresenta diversas cenas e traz a ênfase ao cuidado para além dos laços sanguíneos. Além da temática, devemos considerar que a data de publicação estava bem próxima ao Dia das Mães e, ao final, é introduzida uma sinalização que traz a perspectiva da



³³ A representação das letras ocorre por meio do alfabeto manual.

autora sobre a temática (Spence; Kaneko, 2016). O poema foi divulgado com a tradução para língua portuguesa (tradução de Monique Mary):

Relação
Paixão
Excitação
Fecundação!
No útero tem a explosão do amor.
Um embrião é gerado
No meu ventre um ser é formado
Amo
Cuido! *

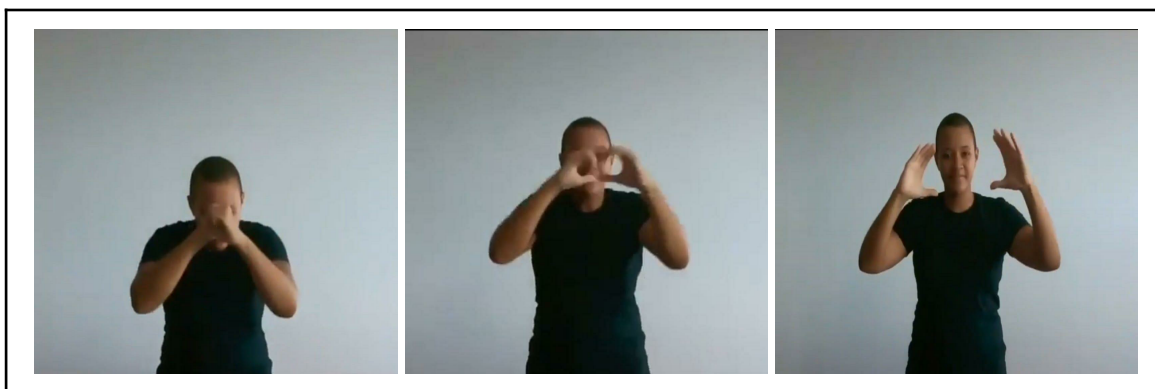
Quero meu sonho realizar
Vou ao orfanato
Vejo as crianças brincando sem parar.
Procuro com afeição
Um anjo vem a mim
Ela vem mexendo no seu cabelo encaracolado.
Pega em minha mão
Sinto uma grande emoção
Tomo uma decisão
Quero dela cuidar,
Assino os documentos
Sentimos amor em nosso olhar. *

Uma mãe em desespero
Coloca em meu peito
Uma criança que eu não conheço.
A mãe vai embora sem me explicar
Desde o primeiro olhar
Sinto um amor difícil de mensurar
Dela, eu vou cuidar. *

Agradeça a pessoa que cuida de você
Não importa se ela tem seu sangue ou não
Pode ser qualquer pessoa
Uma mãe adotiva
Uma mãe consanguínea
Uma madrasta
Ou uma avó
Ou uma tia
Ou um irmão
Ou um pai
Ou um primo.
O importante é que desde a sua infância esteve ao seu lado.
Sempre agradeça a pessoa que cuidou de você
A felicite no próximo dia das mães
No próximo dia dos pais. *

O poema tem caráter narrativo, marcado por três cenas, aqui identificadas como trecho. Nesse caso, o trecho corresponde ao seccionamento do poema, correspondendo ao verso poético sinalizado, em que ocorreu a mudança narrativa, a alteração da estratégia de construção linguística ou a demarcação da simetria temporal. Portanto, quando nos referimos aos trechos, não nos referimos à divisão do texto traduzido em língua portuguesa. No trecho 1, temos a introdução poética com uma relação que finaliza em uma gestação. A seguir, no trecho 2, a cena se desenvolve em um orfanato com a adoção de uma criança. No trecho 3, uma mãe em desespero entrega uma criança. A construção das cenas segue uma estratégia cinematográfica, as histórias são performadas e os personagens apresentados por meio de incorporação, sem a marcação dêitica explícita. Assim, os personagens constroem-se no corpo da poeta, a narrativa assume caráter vertical e o corpo poético passa a ser o corpo do personagem do poema. A divisão dos trechos para análise segue a marcação que se assemelha ao “fechar e abrir de uma câmera”, como podemos ver na figura abaixo:

Figura 1- Movimento semelhante ao fechar e abrir câmera



Fonte: Instagram na página @meussinainsexpressam.

Desse modo, seguindo a marcação da sinalização que indica a mudança temática, a cena e o padrão para a composição do poema, seguimos a divisão e análise dos versos tendo por base as características da construção poética adotada.

Abaixo, ilustramos a descrição do trecho 1.

Quadro 3 - Descrição do trecho 1 poema *Quem Cuida*

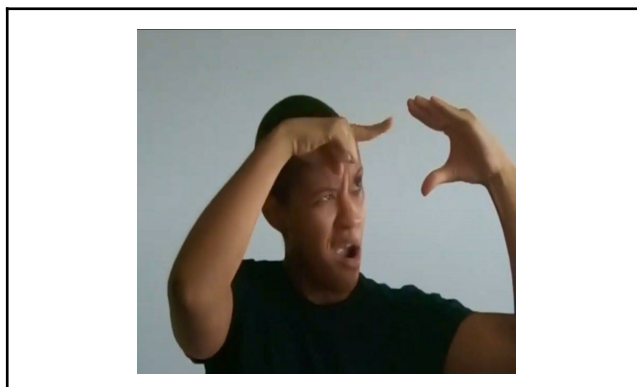
Trecho 1

Elementos estéticos	Ocorrência no trecho	Descrição
Velocidade	Sim	aumento da velocidade para o processo embrionário
Espaço e simetria	Sim	disposição das CMs para espermatozóide e óvulo em lados opostos
Morfismo	Sim	a utilização da mesma CM para a formação e a gestação (mãos abertas)
	Sim	modificação do ponto de articulação
Incorporação	Sim	realização da sinalização de gestação no corpo sem o classificador
Classificadores	Sim	o dedo indicador classificador de trazendo a representação de espermatozóide
Elementos não manuais	Sim	expressões faciais
Perspectivas múltiplas	Não	----

Fonte: produzida pela autora (2023).

Temos uma relação marcada pela utilização do espaço e a simetria com sinalização em lados opostos. Além disso, a modulação da velocidade acelera-se, transmitindo ao espectador a sensação de passagem temporal e a escolha do movimento circular com o aspecto da modulação da velocidade imprime ritmo à narrativa poética e remete ao processo de fecundação. Além disso, na construção da linguagem poética temos a utilização da estratégia de criação por classificadores. Devido ao seu caráter descritivo, os classificadores acentuam a força imagética da cena, e o posicionamento em lados opostos permitem a construção de uma simetria sinalizada. Nesse caso, classificador com DEDO-INDICADOR <cl> trazendo a representação de um espermatozóide que se fundirá a um óvulo (conforme figura 2 abaixo).

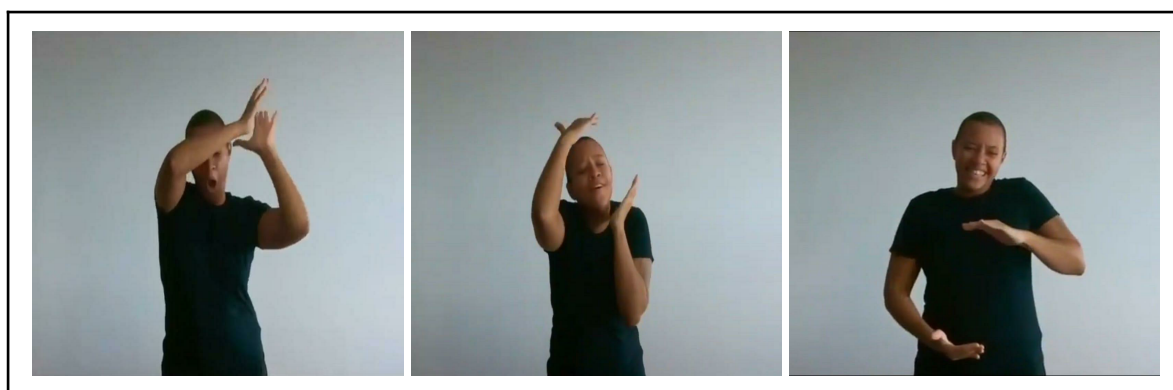
Figura 2 - Sinalização do espermatozóide e do óvulo



Fonte: Instagram na página @meussinaiexpressam.

A alteração da velocidade, acelerando o parâmetro do movimento, transmite a sensação de passagem do tempo e encadeiam a sucessão de acontecimento dos fatos: relação, fecundação e gestação. A expressão facial reflete o caráter afetivo amoroso e se funde com o aumento da velocidade, para traduzir o processo embrionário, a utilização da mesma CM para a formação e a gestação (mãos abertas). Esse trecho se constrói ritmicamente pela repetição da mesma configuração de mãos para FECUNDAÇÃO, RELAÇÃO E GESTAÇÃO como podemos ver abaixo:

Figura 3 - Sinalização de FECUNDAÇÃO, RELAÇÃO E GESTAÇÃO



Fonte: Instagram na página @meussinaiexpressam.

A repetição da configuração de mão construirá o fio narrativo, criando uma rima. A estratégia de repetição da configuração constrói um encadeamento poético semelhante à rima como explicita Valli (1993), pois proporciona um ritmo ao poema através da modulação da velocidade e do encadeamento de configurações de mão iguais e semelhantes, permitindo uma

sinalização contínua. Deste modo, os sinais são encadeados poeticamente e modulados conforme o ritmo. Por isso, durante o uso cotidiano da língua, a velocidade se mantém nas características do sinalizante, contudo, no uso literário esse aspecto se relaciona ao desenvolvimento narrativo. Portanto, o ritmo sinalizado pelo poeta na transição dos sinais corresponde à articulação das configurações de mão aliada a outro parâmetro: movimento. Assim, encerra-se o primeiro trecho com uma sinalização que evoca um movimento semelhante ao fechar e abrir da câmera. Inicia-se o trecho 2, com a descrição abaixo:

Quadro 4 - Descrição do trecho 2 do poema *Quem Cuida*

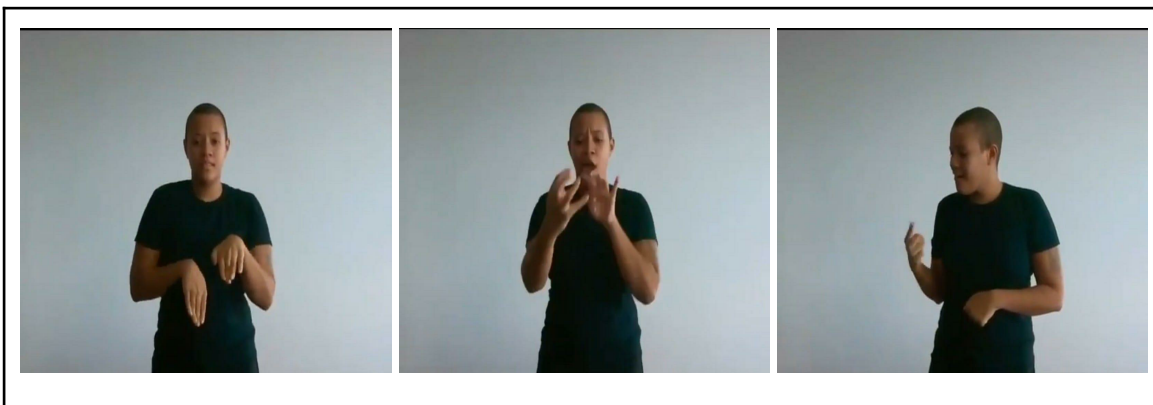
Trecho 2		
Elementos estéticos	Ocorrência no trecho	Descrição
Velocidade	Sim	diminuição da velocidade
Espaço e simetria	Sim	movimento com as duas mãos caminhando
	Sim	utilização do espaço em lados opostos demarcam os olhares entre pessoas distintas
	Sim	a marcação dos personagens pela oposição em lados distintos e alternância dos papéis pelo movimento do corpo
Morfismo	Não	-----
Incorporação	Sim	criança dos cabelos encaracolados
Classificadores	Sim	classificador para os pés em movimento
	Sim	representando muitas pessoas
	Sim	classificador de humano
Elementos não manuais	Sim	expressão facial distinta para o personagem adulto e criança
Perspectivas múltiplas	Sim	a alternância de espaço e olhares trazem a percepção de diferenças de altura

Fonte: produzida pela autora (2023).

Nesse trecho, ocorre uma diminuição na velocidade e no ritmo da sinalização. A introdução da cena ocorre por classificadores que vão nos apresentando a um novo contexto:

alguém caminhando em um local com muitas pessoas, quando alguém se aproxima, como vemos na sequência da figura abaixo:

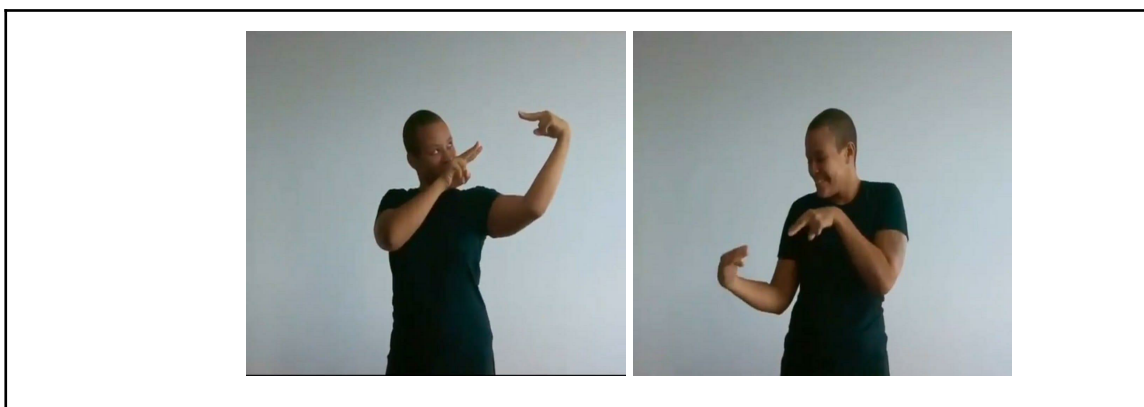
Figura 4 - Classificadores



Fonte: Instagram na página @meussinainexpressam.

Na imagem acima, temos a sequência de classificadores que nos ambientam ao segundo espaço: PÉS-CAMINHAR <cl> (remete aos pés em movimento), PESSOA+ (classificador de plural, demonstrando muitas pessoas) e o movimento da sinalização demarcando a movimentação e PESSOA-APROXIMAR<cl>. O recurso de incorporação do sujeito verticaliza o eixo narrativo. Desse modo, o corpo autoral são os personagens. O autor está inserido no fio condutor da história e as expressões faciais, olhar e movimentos mostram os elementos da narrativa. Sendo assim, não há marcação explícita dos sujeitos. A utilização do espaço em lados opostos, os olhares, a alternância de expressões faciais e a diferença de perspectiva marcam a alternância dos personagens (Figura 5).

Figura 5 - Perspectivas distintas na construção de personagens



Fonte: Instagram na página @meussinainexpressam.

Embora as CMs permaneçam iguais, temos múltiplas perspectivas demarcadas pelas diferenças de altura e por expressões faciais distintas (adulto e criança). Além disso, a marcação espacial é feita pela oposição na qual cada personagem se mantém em lados distintos. Para a sinalização, a autora alterna os papéis com o movimento do corpo, e ENM distintas, enfatizando a diferença de alturas e nos olhares.

Assim, encerra-se o segundo trecho, com uma sinalização que evoca um movimento semelhante ao fechar e abrir da câmera.

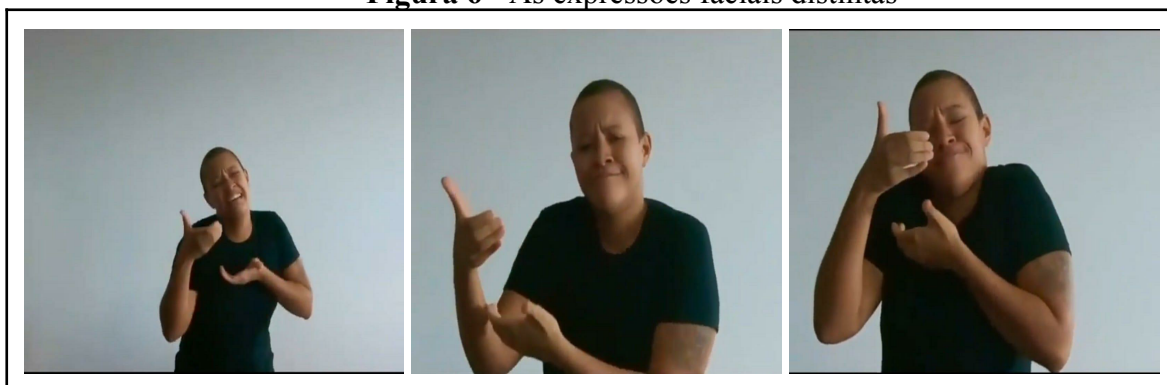
Quadro 5 - Descrição do trecho 3 poema *Quem Cuida*

Trecho 3		
Elementos estéticos	Ocorrência no trecho	Descrição
Velocidade	Não	a velocidade mantém-se constante
Espaço e simetria	Sim	a marcação espacial e direcionalidade
Mesma configuração de mãos	Não	-----
Incorporação	Sim	incorporação de personagem
	Sim	alguém o recebe
Classificadores	Sim	evoca o movimento de segurar um bebê
Elementos não manuais	Sim	marca-se pela EF pessoa desesperada
	Sim	modificação EF esse alguém o amará
Perspectivas múltiplas	Não	-----

Fonte: produzida pela autora (2023).

No terceiro trecho, alguém desesperado entrega um bebê, alguém o recebe e o amará. Esse trecho é construído por um sinal FUGIR, manifestando a tensão do momento: sem diálogo ou explicações. Mantém-se a velocidade e o recurso de incorporação do sujeito presente no trecho 2. Deste modo, não há marcação explícita do sujeito. Mas sim as expressões faciais e direcionalidade constroem o sentido poético (Figura 6).

Figura 6 - As expressões faciais distintas



Fonte: Instagram na página @meussinaiexpressam.

Na imagem, temos a marcação da expressão facial de desespero e o movimento “para fora” e, em sequência, uma expressão facial amorosa e o movimento em direção ao próprio corpo. As CMs constroem uma imagem que remete ao ato de segurar um bebê. Apesar da utilização dos recursos semelhantes ao trecho 2 – incorporação e alteração de expressão facial – a marcação dos personagens é feita pela direcionalidade da sinalização, o sentido é construído ENTREGAR-BEBÊ, RECEBER- BEBÊ.

Assim, encerra-se o terceiro trecho com uma sinalização que evoca um movimento semelhante ao fechar e abrir da câmera. E ao manter as mãos juntas, gesto utilizado em sinalização para marcar uma pausa, a poeta faz a transição para o final. No último trecho, quebrando o tom poético, a autora encerra ressaltando a importância de agradecer à pessoa que exerceu o papel do cuidado.

5.3.1 Elementos estéticos no poema Quem cuida

A divisão dos versos em “*Quem Cuida*” acompanha a estratégia de um movimento semelhante ao “abrir e fechar de câmera”. As semelhanças com uma perspectiva cinematográfica guiam o poema de forma narrativa com o enquadres poéticos semelhantes a cenas de um filme (BAHAN, 2006). A construção dos trechos inicia com uma ambientação do cenário, como uma lente que percorre o espaço. Aos poucos, vemos os pés caminhando e crianças correndo, alguém segura um bebê e somos conduzidos ao seu rosto desesperado. Tais detalhes nos conduzem ao desfecho por uma percepção visual. Como observou Castro (2012, p. 49), ao analisar a produção de fábulas em sinais e os planos narrativos, os “surdos veem a

língua” e a suas produções apontam para um modo de compreender a realidade e produção estética pautadas na visualidade.

A modulação da velocidade atrelada ao parâmetro do movimento é articulada na construção poética de modo a construir o ritmo narrativo (Sutton-Spence, 2021), e se acelera para chegar ao ápice e por fim ao desfecho. Em *Quem cuida*, os recursos de velocidade são mobilizados de modo a conduzir a emoção nos trechos, possibilitando a construção do sentido. Além da alteração do movimento por meio da velocidade, temos a estratégia de repetição dos movimentos.

A repetição de padrões é um aspecto perceptível na maioria dos poemas sinalizados em Língua Brasileira de Sinais. A estratégia de repetição de parâmetros pode ocorrer em diferentes níveis – “em língua de sinais, a repetição de padrões sub-lexicais pode ser vista nas repetições de quaisquer parâmetros que compõem todos os sinais: configuração de mão, locação, movimento, orientação e determinadas características não-manuais” (Sutton-Spence; Quadros, 2006, p. 132). Na descrição, seguindo os aspectos apontados por Sutton-Spence (2021), mencionamos o parâmetro da CM e a sua repetição encadeada (Figura 3), criando uma sensação de continuidade. Nesse caso, a construção rítmica se torna mais perceptível pela partilha de dois parâmetros em comum: os sinais partilham a mesma configuração de mão e o movimento se distingue no parâmetro sub-lexical da locação.

Além disso, salientamos que além da repetição da configuração de mão, há uma repetição no padrão sub-lexical dos movimentos, com a repetição em cada trecho do poema *Quem cuida*. No trecho 1, ocorre a repetição de movimentos circulares, possibilitando a percepção de processos voltados à subjetividade (no caso a gestação); no trecho 2, acontece a prevalência de movimentos horizontais na direção esquerda-direita e vice-versa, permitindo a construção dialógica de pessoas próximas; e no trecho 3, os movimentos horizontais alteram a direção frente-trás, suscitando a percepção de um encontro ocasional e sem diálogo. Observamos que, de forma semelhante à repetição do parâmetro CM, a repetição do parâmetro movimento, além de conduzir à percepção estética, cria ritmo narrativo propiciando a sensação de continuidade da cena.

Além da repetição encadeada das CMs ou de parâmetros constituintes do sinal, temos uma simetria temporal que consiste na repetição de um sinal no início e no final dos poemas sinalizados. No poema “*Quem cuida*”, além das repetições temporais ocorridas em cada mudança de cena (Figura 1), percebe-se a demarcação manual dos versos poéticos e a

mudança de assunto narrativo (Sutton-Spence; Kaneko; 2016). Além das repetições simétricas que demarcam a mudança e a quebra do verso poético sinalizado, observamos o sinal inicial e final iguais, estabelecendo outra simetria temporal que “fornece uma conclusão esteticamente satisfatória ao poema e, além disso, sinaliza que o poema chegou final” (Sutton-Spence; Quadros, 2006, p. 135). As marcações manuais, simetrias, mudanças de assunto, as pausas, hesitações e expressões não manuais constroem o poema sinalizado, possibilitando ao espectador a compreensão.

Além da simetria temporal, apontada por Spence e Quadros (2006), marcada pela repetição do mesmo sinal como marcador narrativo, a simetria é também um aspecto discutido por outros pesquisadores. A simetria relacionada ao parâmetro da CM, consiste na utilização das duas mãos na sinalização de forma equilibrada (Klima; Bellugi, 1979). A simetria, no que se refere às configurações de mãos no seu uso de repetição da disposição dos dedos, proporciona um sentido de equilíbrio e beleza por meio do espelhamento da configuração de mão. Observamos que o aspecto da simetria, ressaltado por Machado (2013, p. 69) demonstrou que esse espelhamento opera como “uma criação de simetria bilateral onde os sinais e seus movimentos são construídos de forma proporcional, tanto verticalmente quanto horizontalmente”. Deste modo, podemos perceber na figura 4, que em CAMINHAR, ocorre o espelhamento das mãos no plano horizontal, e os movimentos alternados constroem a imagem da cena associada ao “classificador” de pés caminhando.

As estratégias de composição visual em sinais se baseiam na experiência visual de construção de uma imagem. Os referentes têm forma, tamanho, altura, movimentação e localização no espaço. Nos classificadores, a velocidade é modulada segundo a forma ou o movimento representado. O classificador é definido como “uma representação visual de objetos e ações de forma quase que transparente, embora apresente características convencionadas de forma arbitrária” (Quadros; Pizzio; Rezende, 2009, p. 15). Os classificadores trazem o aspecto do gesto adequado às regras gramaticais da língua.

Assim, ao construir um classificador para caminhada, a poeta traz em seu corpo, o gesto, as expressões não manuais e os movimentos de um corpo. Contudo, adequa-o à CM, espelhamento e de forma semelhante mobiliza o recurso linguístico de construção de classificadores para representação de pessoas (Figura 4). Mas, ao construir um classificador de plural utiliza uma CM de mãos que constrói a percepção imagética de várias pessoas, diferente de representar uma pessoa que utiliza uma CM denotando uma pessoa.

A construção vocabular nos poemas, por meio do recurso de classificadores, é um dos recursos utilizados na Língua Brasileira de Sinais (Sutton-Spence, 2021). Apesar dos gestos fazerem parte do cotidiano, quando agregados na construção de classificadores em um poema, adicionam-se às características da narrativa. No poema, é perceptível a construção de um eixo que organiza o espaço de sinalização. Observando PESSOA APROXIMAR<cl> temos a marcação do classificador de pessoa ao lado esquerdo e ao lado direito a poeta faz a marcação ao direcionar o seu olhar. Posteriormente, esse espaço manterá as interlocuções e as relações dêiticas pela marcação inicial de referentes à esquerda (criança) e a direita (adulto).

No poema, o eixo poético demarca o adulto e a criança em um espaço simetricamente oposto. Nesse caso, a espacialidade poética está relacionada a um plano vertical (Spence; Quadros, 2006) que cria uma “linha” nos lados direito e esquerdo. Ao analisarmos essa a organização espacial, percebemos que o eixo espacial direita e esquerda é mobilizado para criar assimetrias e distinções simbólicas. Essa característica estrutural da língua é utilizada nos poemas construindo sentidos, estando atrelada à organização do espaço poético.

As expressões faciais e corporais distintas marcam a cena e constroem o sentido (Mourão, 2016). Ao movimentar a cabeça, alternando os olhares, posicionando as mãos de forma assimétrica (no espaço e no ponto de articulação), constrói-se a relação simbólica de diferenças de personagens e perceptivas distintas por meio do recurso do espaço dividido (Sutton-Spence, 2021) em que se alternam as perspectivas de observador e observado. Na narrativa, a presença de personagens distintos é demarcada pelas expressões faciais distintas que se alteram no decorrer das cenas, indica a percepção dos referentes, sem a necessidade do marcador explícito.

Ao longo do poema, os sujeitos são demarcados pelos classificadores ou pela incorporação do personagem. O processo de incorporação de referentes, “é particularmente agradável quando a pessoa é caricaturada através do exagero de sua aparência, seja de suas características físicas ou de seus movimentos” (Sutton-Spence, 2021, p.56). Os personagens são representados em suas características como: a criança de cabelos encaracolados e olhar meigo, alguém desesperado ao entregar um bebê. Nesse processo, de antropomorfismo em língua de sinais, o narrador incorpora a forma, o movimento e o jeito dos referentes que compõem a narrativa, fazendo a alternância dos papéis (Sutton-Spence, 2010).

Nos classificadores, percebemos uma construção “horizontal” na qual a poeta exerce um papel de narrador movimentando as peças e mostrando onde elas se situam no espaço

(Figura 4). Nessa perspectiva horizontal, “o público pode sentir que a imagem está situada no plano horizontal, ao invés do vertical, como se fosse um palco plano no qual os personagens se movem e atuam (ao invés de uma tela de cinema vertical, como na incorporação)”(Sutton-Spence, 2021, p.52). A incorporação de sujeitos traz a narrativa para o plano vertical em que o corpo da autora está em cena (Figura 6). “Em uma incorporação, por exemplo, o narrador se coloca na posição corporal e expressão facial ou em movimentos típicos da coisa, pessoa ou animal narrado e, a partir de então, representado corporalmente para criar a imagem correspondente ao referente” (Castro, 2012, p.56). Em “*Quem cuida*” há uma alternância dos recursos de incorporação e mobilização da narrativa em planos distintos.

Ao mostrar os sujeitos por meio do antropomorfismo, o corpo sinalizante passa a ser o centro narrativo, atuando como um corpo performático que se move em cena. Desse modo, os seus movimentos são os movimentos do personagem; as expressões faciais e corporais são mobilizadas de modo a completar o sentido poético. A perspectiva se alterna conforme o sujeito em cena poética, resultando em um recurso poético de perspectivas múltiplas. Esse recurso pode ser utilizado de duas formas: “o sinalizante pode produzir sinais que representam dois pontos de vista sobre o mesmo personagem, com um *close* ou um plano distante cinematográfico, ou pode mostrar a perspectiva de dois personagens” (Sutton-Spence, 2021, p.63). Em “*Quem Cuida*” temos as perspectivas de dois personagens, o adulto e a criança, que se alternam como o observador e o observado. Além do recurso da utilização do espaço dividido e da marcação espacial, temos as modificações de expressões faciais, corporais, com alternância de altura e de perspectiva visual.

5.4 INGENUIDADE: CLASSIFICADORES E ESPACIALIDADE

O poema intitulado “*Ingenuidade*” foi publicado em 20 de maio de 2021. Nesse poema a autora traz um lado lírico trazendo aspectos voltados para os sentimentos como a ingenuidade diante das manipulações. O texto foi disponibilizado sem a tradução em língua portuguesa. Em razão disso, disponibilizamos abaixo a nossa tradução:



Ingênua sou, e não percebo a manipulação
 Meu coração palpita e acelera
 Aproximam-se sorrateiramente
 Entrego o meu coração,

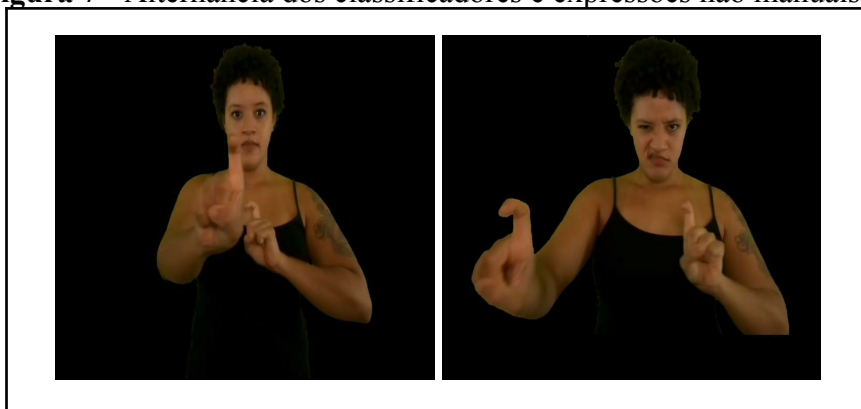
Mais uma vez, entre beijos na face, me entrego!*

Sorratamente, todos os dias, paulatinamente levam um pouco de mim
 Devoram, cospem, desprezam os meus sentimentos
 Sinto um turbilhão, todos se afastam
 Peço que voltem...
 Meu coração palpita e acelera*

Enxugo sozinha as lágrimas, sinto um vazio no peito
 Sorratamente aproximam-se, lançam palavras, tentam me convencer
 Não cedo, meu coração palpita
 Me acolho, me reservo
 Estou em mim, em paz*

O poema foi dividido em versos seguindo a sinalização e as bases da língua de sinais. As pausas e alternância das expressões faciais foram utilizadas para demarcar os versos na tradução em língua portuguesa, aqui indicados como trechos, pois no poema não há mudança temática indicada por Sutton-Spence e Kaneko (2016) como um marcador para os “versos sinalizados”. *Ingenuidade* além da presença de diversos elementos estéticos como espaço, simetria e expressões não-manuais, materializa a riqueza dos classificadores na Língua Brasileira de Sinais. A marcação espacial dos personagens permite a referência progressiva e regressiva no decorrer do poema. Constrói-se a narrativa em um plano horizontal, em que a alternância é marcada, além das expressões não manuais, pela alternância do classificador.

Figura 7 - Alternância dos classificadores e expressões não manuais



Fonte: Instagram na página @meussinainsexpressam.

Abaixo trazemos a descrição do trecho 1.

Quadro 6 - Descrição do trecho 1 poema *Ingenuidade*

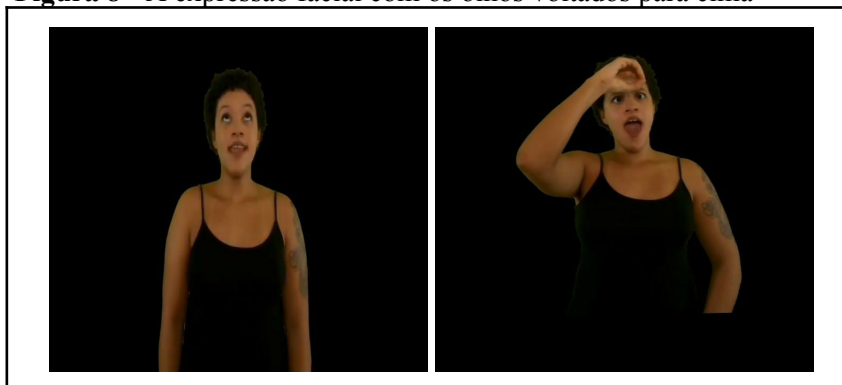
Trecho 1

Elementos estéticos	Ocorrência no trecho	Descrição
Velocidade	Sim	a velocidade é manipulada a dar a impressão de uma bola a pousar na testa.
Espaço e simetria	Sim	duas mãos para a confusão e a palpitação no peito, acelerar da sinalização
		a localização no espaço em direção diferente marca pessoas distintas
Morfismo	Sim	alteração da CM para a repetição do parâmetro em: CONFUSÃO, MANIPULAÇÃO, CORAÇÃO-PALPITAR
Incorporação	Sim	incorporação do personagem que marca a característica de ingenuidade
Classificadores	Sim	classificador de corpo curvado
Elementos não manuais	Sim	ingênuo reforçada por expressão facial carregada
Perspectivas múltiplas	Não	-----

Fonte: produzida pela autora (2023).

O sinal de ingênuo é sinalizado para criar uma imagem reforçada por expressão facial carregada, a CM de mãos em formato circular é sinalizada e a velocidade é manipulada para dar a impressão de uma bola a pousar na testa. Por meio da alteração do parâmetro do movimento, há um deslocamento na percepção do significado do sinal.

Figura 8 - A expressão facial com os olhos voltados para cima



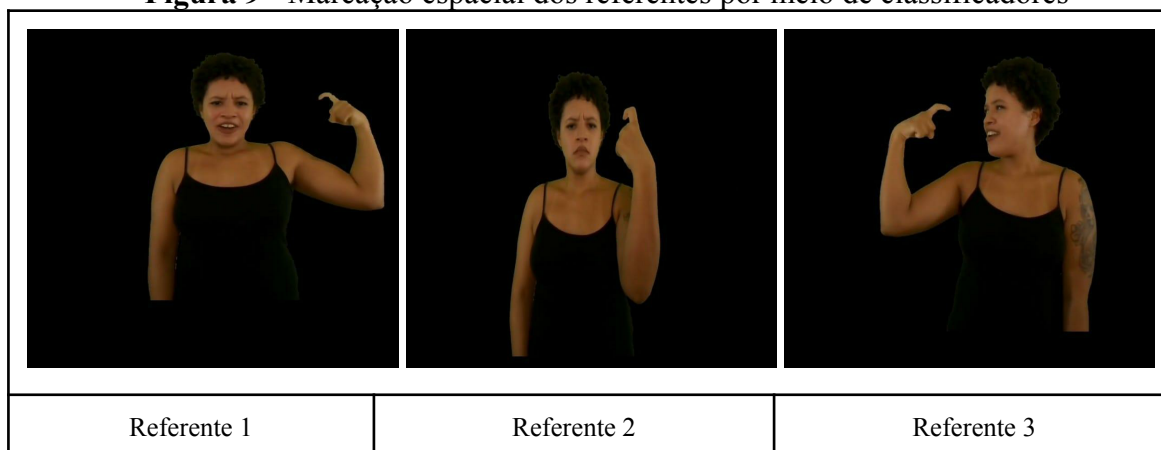
Fonte: Instagram na página @meussinainsexpressam.

No sinal vocabular, que consiste na articulação do sinalizante em articular o parâmetro da CM ao ponto de articulação, a testa assume a adjetivação, mas no poema o sentido é modificado. Ao deslocar a CM e manipular o movimento, para que o sinal lentamente estivesse caindo sobre a face, percebe-se a introdução poética de que a ingenuidade é um adjetivo imposta sobre um indivíduo. Ao pousar a CM sobre o corpo, o sinal nos traz a percepção de que a “ingenuidade” é uma situação vivenciada pelo indivíduo, e não uma escolha pessoal. A configuração do sinal dicionarizado é mantida, mas reconstruída criando uma imagem teatral.

O poema segue construído com classificadores Duas mãos para a confusão e a palpitação no peito, aceleração da sinalização e a mesma CM (CONFUSÃO, MANIPULAÇÃO, CORAÇÃO-PALPITAR) com a prevalência de movimentos circulares e ancorados ao corpo que trazem a percepção de um processo interior.

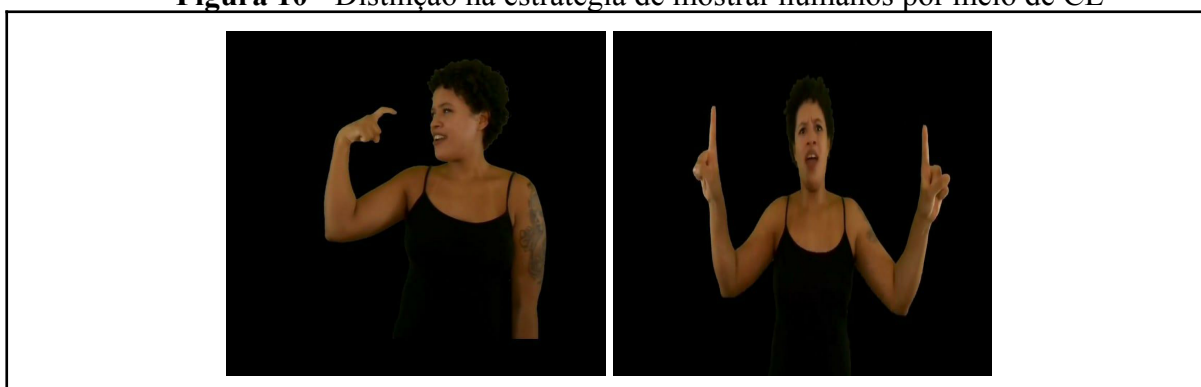
Além disso, temos a marcação dos referentes 1, 2, 3 por meio do classificador, como podemos perceber na figura abaixo:

Figura 9 - Marcação espacial dos referentes por meio de classificadores



Fonte: Instagram na página @meussinainsexpressam.

A CM usada para a criação do classificador de corpo não é usual, visto que é uma configuração de mão curvada transmitindo a sensação negativa de alguém a esconder-se ao aproximarem-se na tentativa da manipulação (Figura 10):

Figura 10 - Distinção na estratégia de mostrar humanos por meio de CL

Fonte: Instagram na página @meussinainsexpressam.

Os classificadores, além da possibilidade da estratégia mostrar humanos, marcam referentes espaciais, recuperados no decorrer do poema. Esses referentes são recuperados por meio da marcação espacial (trecho 2) e no trecho 3, pelos classificadores.

Quadro 7 - Descrição do trecho 2 poema *Ingenuidade*

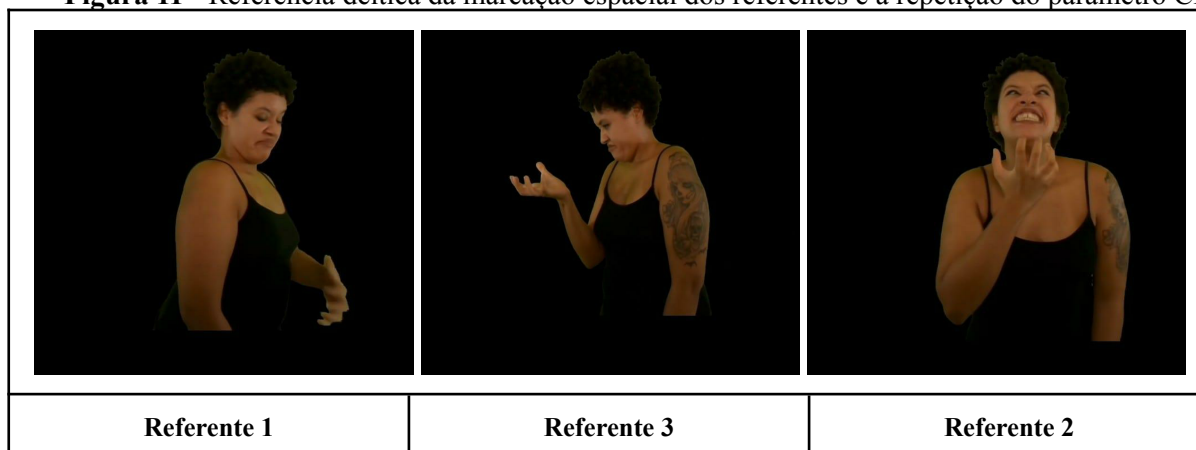
Trecho 2		
Elementos estéticos	Ocorrência no trecho	Descrição
Velocidade	Sim	aceleração da velocidade para demonstrar agonia, confusão
Espaço e simetria	Sim	nos três locais espaciais antes demarcados por CL de corpo, em 1,3,2 como se regredisse do externo ao interno
		movimentação no espaço recupera a referência anterior
Morfismo	Sim	criação de sinais com a CM: CORAÇÃO-DEVORAR, CORAÇÃO-CUSPIR, RAIVA-SENTIR, CORAÇÃO-JOGAR-FORA
Incorporação	Sim	incorporação dos referentes 1,3,2
Classificadores	Sim	classificadores de coração
		uso do classificador de corpo humano ereto ao fugir (ao se aproximar curvado como se escondesse)

Elementos não manuais	Sim	temos a mudança de perspectiva, não só demarcado pela alteração, expressões faciais expressão de riso (a ocultação do sinal SORRIR)
Perspectivas múltiplas	sim	temos a mudança de perspectiva, não só demarcado pela alteração, expressões faciais

Fonte: produzida pela autora (2023).

Pela marcação espacial dos classificadores de corpo, temos a mudança de perspectiva, demarcada não só pela alteração das expressões faciais. Com a alteração e a incorporação dos personagens, não ocorre a marcação do classificador de corpo antes demarcados em classificador de corpo. Observa-se a recuperação espacial nos três locais espaciais antes demarcados por CL de corpo, em regressiva 1,3,2 como se regredisse do externo ao interno para a mudança da perspectiva narrativa.

Figura 11 - Referência dêitica da marcação espacial dos referentes e a repetição do parâmetro CM



Fonte: Instagram na página @meussinainsexpressam.

Além da marcação espacial, há a repetição do parâmetro da CM (Figura 11) utilizada para a formação do sinal classificador de CORAÇÃO<cl>. A expressão facial alterada e a manutenção da mesma CM criam uma continuidade rítmica nas sequências CORAÇÃO-DEVORAR — mesma CM, alteração do movimento; CORAÇÃO-CUSPIR — mesma CM e alteração no movimento e os sinais RAIVA e SENTIR — mesma CM e alteração do parâmetro movimento e na sentença CORAÇÃO-JOGAR-FORA — mesma CM e alteração do movimento (ver Figura 11). Além disso, as expressões não manuais completam o sentido

do riso, não necessitando de outros sinais. E a movimentação no espaço recupera a referência do verso anterior.

Quadro 8 - Descrição do trecho 3 do poema *Ingenuidade*

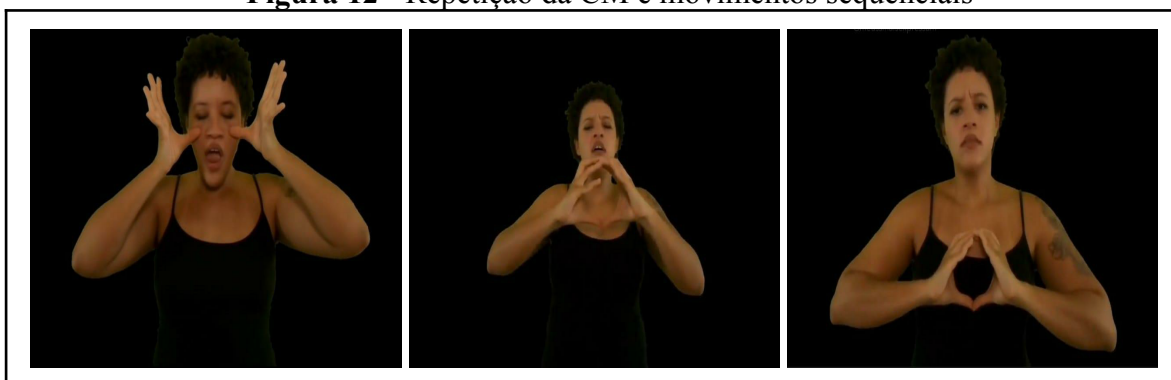
Trecho 3		
Elementos estéticos	Ocorrência no trecho	Descrição
Velocidade	Não	a velocidade se mantém constante
Espaço e simetria	Sim	simetria por equilíbrio
		marcação espacial dos referentes
Mesma configuração de mãos	Sim	mudança na configuração ENXUGAR-LÁGRIMAS que possui a mesma configuração do sinal seguinte.
Incorporação	Sim	construção poética com a incorporação do discurso
Classificadores	Sim	os classificadores para CORAÇÃO-PALPITAR, TIRAR DO PEITO, BEIJO, GUARDAR CORAÇÃO (mesma CM)
Elementos não manuais	Sim	expressão facial para sentimentos e negação
Perspectivas múltiplas	Sim	narrativa na perspectiva da pessoa ingênua para as outras perspectivas

Fonte: produzida pela autora (2023).

No trecho 3, temos a marcação dos referentes com a utilização de classificadores, e pela alternância, temos as perspectivas distintas acentuadas pelas expressões faciais e corporais. A construção simétrica e rítmica é construída pelo parâmetro das CM que é repetido de forma sequencial nos sinais ENXUGAR-LÁGRIMAS (mudança na configuração) mesma configuração do sinal seguinte. FORMAR CÍRCULO VAZIO (ponto de articulação no peito).

A utilização de morfismo, com a modificação da configuração de mão e sua simetria com o espelhamento das mãos, traz a simetria e o equilíbrio poético completado pela velocidade constante que marcam o ponto de mudança poética.

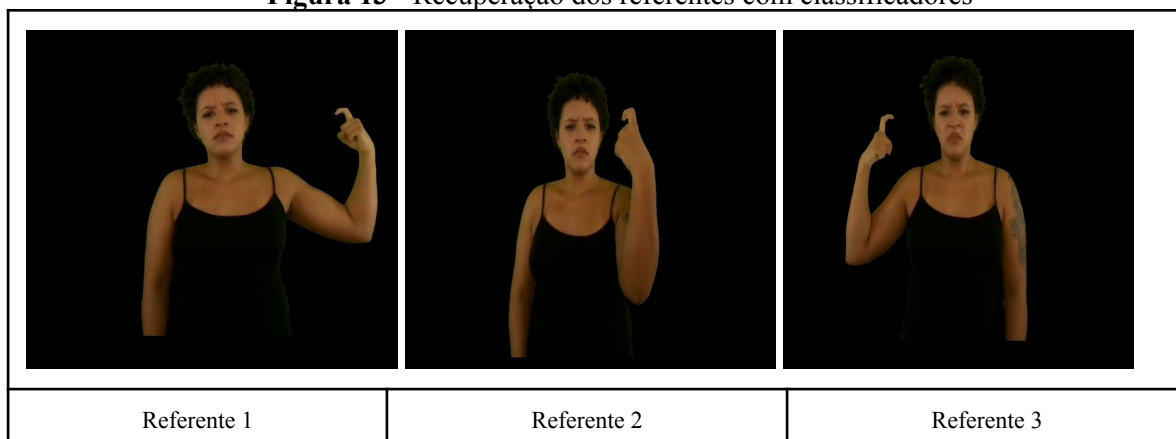
Figura 12 - Repetição da CM e movimentos sequenciais



Fonte: Instagram na página @meussinaiexpressam.

O trecho 3 retoma a estrutura do trecho 1 com os classificadores na configuração de mãos curvadas, e a referência aos três marcadores dêiticos 1, 2, 3. Contudo, a mudança na expressão facial marca a negação diante das propostas (Figura 13).

Figura 13 - Recuperação dos referentes com classificadores



Fonte: Instagram na página @meussinaiexpressam.

5.4.1 Discutindo a espacialidade e o uso de classificadores em *Ingenuidade*

O poema traz uma perspectiva do eu lírico sobre a ingenuidade. Durante a construção poética, conforme o *continuum* apontado por Sutton-Spence (2021), em que os textos poéticos podem aproximar-se ou se distanciarem dos sinais vocabulares, *Ingenuidade* constrói-se poeticamente com mais classificadores. Sendo assim, é perceptível como o poema se estrutura com pouquíssimos sinais vocabulares e riquíssimos classificadores e traduzem toda a narrativa poética. Além das pausas, há a manipulação da velocidade e expressões não manuais que integram a *performance* poética.

Na Língua Brasileira de Sinais, segundo Spence (2021), existem três formas de criação do texto poético: vocabulário, incorporação e classificadores. Devido às suas características visuais e espaciais, a Libras pode inserir a mímica e a gestualidade no contexto discursivo. Como aponta Felipe (2006, p. 206) “um objeto, uma qualidade de um objeto, um estado, um processo ou uma ação pode mimeticamente ser representada juntamente com a estrutura frasal. Este processo de formação de palavras, altamente produtivo, permite uma economia [...]”.

Deste modo, a representação icônica de um referente e toda a performatividade presente no processo de incorporação se estruturam a partir dos parâmetros da Língua Brasileira de Sinais. Apesar de ser uma língua visual espacial, a Libras traz a gestualidade à cena nas regras de uma língua sinalizada. “Ou seja, a ideia que está sendo discutida aqui é a de que a gestualidade das línguas de sinais é submetida às regras dessas línguas quando passa a fazer parte da língua. Os demais gestos são apenas gestos, assim como encontrados nas línguas faladas” (Quadros; Lemos; Rezende, 2009, p.15). Desse modo, percebemos toda a potência gestual na composição dos classificadores e do poema. Contudo, é importante observar que no discurso poético, a gestualidade presente na poesia é performada mantendo o espaço de sinalização, a utilização das configurações de mãos da língua, selecionando os parâmetros, conforme a construção sinalizada, nesse caso, a Libras.

Nesse escopo de estratégias para a composição de imagens visuais belas e poéticas, observa-se a criação dos classificadores. A pesquisadora Pizzio (2009, p. 14) conceitua os classificadores “como um tipo de morfema, utilizado por meio das configurações de mãos que podem ser afixados a um sinal para mencionar a classe a que pertence o referente desse sinal”. Desse modo, os classificadores agregam descrições relacionadas à forma e ao tamanho, ou explicitam como esse referente se desenvolve na ação, como podemos perceber na figura 11, com o sinal CORAÇÃO <cl> nas ações.

Os classificadores são compostos de parâmetros semelhantes às unidades lexicais (CM, M, PA, O e ENM). Contudo, segundo Faria-Nascimento (2009, p. 117), “[...] por causa das semelhanças, eventualmente, ambos, (classificadores e ULS) confundem-se. A diferença básica entre uma unidade lexical simples e um classificador, portanto, reside no papel descritivo e especificador que o classificador exerce no discurso”. Sendo assim, a maior diferença entre os classificadores e as unidades lexicais (ULS) está no seu traço descritivo. No

poema, ao utilizar um classificador para CORAÇÃO<cl>, outros aspectos descritivos são acrescentados como: está fora do peito e é pulsante.

Além das características descritivas por meio da modificação do parâmetro da CM, pode-se acrescentar outras adjetivações como apontam as autoras Felipe (2002) e Ferreira-Brito (1995). Os classificadores podem apresentar características descritivas ou trazer a representação na categoria de entidades (seres animados, ou inanimados), dentre elas, pessoas, robôs, figuras que apresentem uma imagem ereta; ou animais, objetos, transportes, superfícies e sentimentos. Na categoria de humanos, como podemos ver na figura 10, observam-se características dos referentes com a configuração mão específica partindo de uma característica central como a forma, característica que se destaca visualmente.

Na construção dos significados e destaque das características descritivas, um dos parâmetros que destacamos no poema são as configurações de mãos escolhidas para a formação dos classificadores. A poeta opta por CMs mais curvas, fechadas com parâmetros rígidos e menores que tendem a denotar dureza ou sentimentos negativos, como explicitam Sutton-Spence e Quadros (2006). Além disso, “frequentemente na poesia em sinais, somente um parâmetro é compartilhada por dois ou mais sinais, porém, quanto mais parâmetros compartilhados por dois sinais, a rima produzida é “mais tênue” e mais visível” (Sutton-Spence; Quadros, 2006, p. 132). No poema, há uma repetição do parâmetro da CM que cria uma sensação de transição suave entre os sinais (Jesus, 2019). Esse encadeamento é perceptível em diversos trechos do poema. Aqui, destacamos dois exemplos que podem ser observados nas figuras 12 e 13: a repetição das configurações de mãos.

Além, das CMs, na formação dos classificadores, em sua repetição e formato mais rígido ou aberto, ressaltamos aqui a simetria. No poema, durante a construção do período de representação da ingenuidade e engano, a poeta opta por sinais com uma mão que trazem uma percepção visual assimétrica e de desequilíbrio. A partir do momento de virada, em que “enxuga as lágrimas” (Figura 13) há a manutenção da utilização de classificadores mantendo a repetição da mesma CM em simetria. A utilização espelhada das mãos em simetria traz a percepção de equilíbrio como aponta Machado (2013) que se ajusta ao momento de equilíbrio na temática do poema.

Outra característica dos classificadores mobilizada no poema “*Ingenuidade*” é a possibilidade de incorporação de aspectos e atributos relacionados ao referente, além da representação das suas características descritivas. Nesse caso, as expressões não manuais, no

processo de incorporação de referentes para representar humanos, alteram-se segundo o momento narrativo, perceptível na figura 7. Já na figura 8, o movimento dos olhos aponta para cima no espaço de sinalização, ampliando o espaço e gerando a perspectiva no espectador.

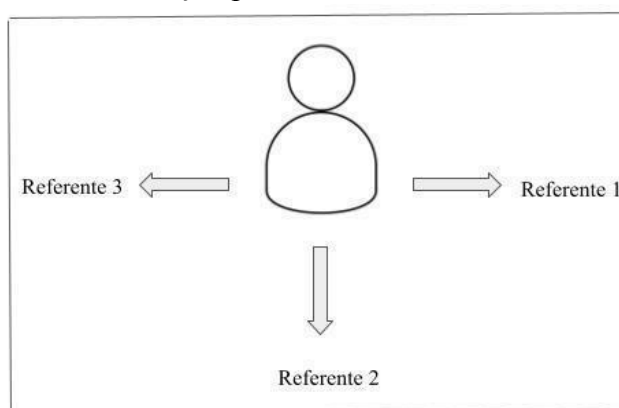
Além disso, a direção do olhar pode marcar os referentes diversos, como observamos na figura 11. Além das expressões faciais, a expressão corporal e o movimento de rotação do tronco reiteram a dêixis dos referentes e sua ação. Nesse caso, os classificadores introduzem aspectos que proporcionam detalhes ao texto poético. Ao articular a construção poética por meio de classificadores, a poeta mobiliza o espaço tridimensional e performa, no corpo e nas mãos, diversas possibilidades de dizer, representar o movimento, marcar ações e as localizar espacialmente.

O espaço na Língua Brasileira de Sinais está relacionado à área onde os sinais são executados. Equivale ao local em que a cena será composta como um “papel” que fixa as letras ou um palco onde os atores entram em cena. O espaço é o palco em que o poeta materializa o seu poema com suas mãos e corpo. Na Língua Brasileira de Sinais, a área de sinalização consiste no espaço do topo da cabeça até os quadris como pontua (Ferreira- Brito, 2010; Quadros, 2004) e as relações sintáticas e discursivas se constroem nesse espaço.

No poema, observamos a estruturação dos componentes dêiticos, a partir da poeta em seu eixo central. Tendo por base a definição espacial inicial no poema, há uma recuperação por meio da apontação e marcação manual. A autora Sutton-Spence (2021) ao investigar o uso do espaço literário, destaca que além da apontação, os verbos direcionais de forma semelhante retomam a dêixis poética do referente de forma implícita.

Deste modo, pensar a espacialidade em um texto sinalizado implica observar os referentes (objetos, personagens, lugares) que serão identificados em pontos estabelecidos no espaço de sinalização. E aqui, o poema “*Ingenuidade*” marca três referentes, como se pode observar na figura abaixo:

Figura 14 - Marcação pronominal dos referentes no espaço



Fonte: produzida pela autora (2023).

Além do aspecto da demarcação espacial, ressaltamos também a quantidade de referentes marcados poeticamente. Sutton-Spence (2021, p. 101) destaca que “normalmente três pessoas se encaixam bem no espaço do sinalizante porque temos três locais destacados no espaço – aos lados esquerdo e direito e no centro – ou podemos usar uma mão para representar cada pessoa e o corpo para a terceira”. A figura 14, esquematiza a marcação pronominal, a partir de três referentes à esquerda, direita e centro. Contudo, enfatizamos que durante o desenvolvimento poético, para ficar nítida a mudança de personagem, na posição central, a poeta opera de forma belíssima o “recuo” do referente e assume a sua posição espacial (Figura 7).

Faz-se primordial destacar que, além das marcações manuais e espaciais, à medida que os referentes se alternam, as expressões faciais e corporais se alteram simultaneamente. Sutton-Spence (2005) destaca a importância da manutenção das características de cada personagem, durante a sinalização e marcação espacial para possibilitar a compreensão do texto. A marcação espacial poética ocorre em relação ao sinalizador que utiliza o seu espaço como “palco” para performar o poema. Essa marcação, inicialmente arbitrária, compõe no poema *Ingenuidade* um espaço “simbólico” no qual o sinalizador organiza o seu espaço conforme a sua percepção. A utilização do espaço simbólico também foi identificada por Liddell (1990; 2003 *apud* Sutton-Spence, 2021) ao referir-se a esse uso abstrato do espaço.

Deste modo, consideramos que “*Ingenuidade*” traz de forma magnífica a potência poética sinalizada. Tendo por base a visualidade, a poeta articula todas as relações visualmente. Ao distanciar-se dos sinais vocabulares, explora a beleza dos classificadores; e a

repetição das configurações mãos tece, a cada movimento, sua trama poética. Com o seu corpo preenche as lacunas e nos conduz pelo espaço até que o eu lírico, após enfrentar o engano, a solidão e o vazio, possa finalmente “estar em si, estar em paz”.

5.5 EU SOU DIFERENTE: INTERSECCIONALIDADE E PERSPECTIVAS MÚLTIPLA

O poema intitulado “*Eu sou diferente*”, foi publicado pela autora, Yanna Porcino, em 21 de janeiro de 2021. “Criei essa poesia atendendo ao convite do Itaú Cultural para participar do evento ‘Sem Barreiras’, em dezembro de 2020. Esse tema foi escolhido de acordo com minhas experiências.” Tradução do poema de Monique Mary:



Rostos da sociedade:
 Beleza,
 Soberba,
 Sensualidade,
 São algumas das identidades.
 Mas, não somos iguais.
 Algumas pessoas são
 consideradas por outras
 Como anormais.
 A verdade é que ser diferente
 Incomoda muita gente.*

Estou contrita
 As pessoas me olham
 Me sinto julgada
 Continuam a me olhar
 Não gostam do meu cabelo
 Elas querem me moldar
 Como se tivesse só um jeito de se
 pentear.
 O meu cabelo
 Volumoso e encaracolado
 Brutalmente
 É penteado!
 É um puxado na minha cabeleira
 De um lado para o outro
 O meu cabelo
 É esticado.
 Toda a minha cabeça dói!
 Como resultado,
 Enfim, eu tenho o meu cabelo
 alisado.*

Mais uma vez sou vista
 Por causa da roupa que estou
 vestida.
 Uso uma blusa de manga
 comprida
 Me sinto confortável
 Nesta roupa não tenho o meu
 corpo marcado.
 As pessoas não aceitam o meu
 estilo
 Querem que eu use uma roupa no
 padrão
 À moda feminina.
 Costuram um vestido
 Bem acinturado
 Usam um tecido fofinho
 Com vários coraçõezinhos
 E brilhantes nos desenhinhos.
 Me transformam em uma boneca
 Me vestem um vestido sem
 manga
 E com babadinhos nas pontas.
 Me sinto estranha
 As pessoas estão satisfeitas
 Com a minha nova beleza.*

Tento me comunicar com a minha
 língua visual
 De novo sou repreendida.
 Abrem minha boca

Como se fossem colocar um chip
 com um som perfeito
 Para eu oralizar
 Dizem para me esforçar e gritar:
 - “Ah!”
 - “Ah!”
 Batem no meu pescoço
 Para dali sair alguma palavra com
 um som correto
 Não consigo.

Mas a minha aflição não foca só
 nisso
 Meus olhos são arregalados
 Quase que são arrancados
 Sou obrigada a ler
 Choro!
 Em meu rosto as lágrimas não
 param de escorrer.
 Tento reagir
 Estou confusa
 Não sei qual caminho a seguir
 Choro!
 E os outros?
 Estão sorrindo e olhando para
 mim.

Mais uma vez me falam que eu
 não posso!
 Meu jeito de sinalizar
 É incompatível com o lugar
 Estou submissa,
 Olhares acusadores invadem
 minha privacidade
 Meus sentimentos estão expostos,
 Sou rotulada: endemoniada
 Para me moldar, entram na minha
 intimidade
 Dói! Dói!

Dizem que tenho pecado por amar
 errado: **G-A-R-O-T-A** (grifo
 nosso)³⁴
 Isso é pecado!
 Eles pensam que meu sentimento
 é como um papel
 Que podem amassar e jogar fora
 As pessoas que fazem isso são
 sarcásticas
 Cada palavra para me consertar

causam uma dor profunda difícil
 de mensurar*

Tenho que viver com isso com
 meus sentimentos corrigidos
 Pelo esforço e dedicação as
 pessoas que tentaram me corrigir
 sou aplaudida
 E eu?
 Estou arrasada! Totalmente sem
 forças

Estou sozinha e com muita dor
 me lembro de tudo que sofri
 Fui acusada!
 Fui ridicularizada!
 Minhas lembranças são cruéis,
 zombaram de mim
 Me falaram: - você tem cabelo de
 bombрил!
 Você é feia!
 Você fala com as mãos igual a um
 macaco!
 Nordestina burra! Sua terra é
 sinônimo de seca e pobreza!
 Vai tentar sentir prazer com
 homem

Minhas memórias são dolorosas
 Minhas memórias são cruéis
 Mas, eu me sinto forte e digo:
 - Não! Acha que serei igual a
 vocês!
N-U-N-C-A (grifo nosso)
 Eu sou diferente! Eu sou
 diferente!
 Eu sou : preta, mulher, nordestina,
 lésbica e surda
 Nunca serei igual a vocês!
 A sociedade precisa aceitar
 Afina, somos todos diferentes
 Vamos seguir em frente

³⁴ Uso de glosa para representar o uso datilologia.

O poema intitulado “*Eu sou diferente*” traduz-se em um manifesto no qual a poética visual de Yanna Porcino converge a encruzilhada de denúncias de características interseccionais que perpassam questões de racismo, machismo, ouvintismo³⁵patriarcado e sexualidade. A poeta, em uma explosão performática, traz o seu corpo-texto nas suas memórias e coletividades. O poema abarca uma produção construída pela visualidade, marcada pelo reconhecimento de si mesma como sujeito negro surdo, conforme aborda Brito (2020), ao discutir a Literatura Negra Surda.

Considerando que as análises dos poemas em Libras seguem a estrutura da língua sinalizada, nos poemas “*Quem cuida e Ingenuidade*” devido à mudança nas estratégias de criação, fizemos a análise trecho a trecho, mantendo a temática constante. Em “*Eu sou diferente*”, de forma distinta dos citados anteriormente, a estrutura dos elementos estéticos mantém-se linear, com foco nas expressões faciais, estratégias de incorporação de personagens e perspectivas distintas.

Contudo, a sua complexidade temática nos leva a apontar as temáticas abordadas. Desse modo, não o dividimos em versos, pois a sua estrutura mantém-se linear em relação aos elementos de construção estética. A própria mudança da temática conduzirá a análise do poema. Deste modo, consideramos uma descrição na tabela e seguiremos pausando nas mudanças de temas.

Quadro 9 - Descrição do poema *Eu sou diferente*

Elementos estéticos	Ocorrência no poema	Descrição
Velocidade	Sim	diminuição da velocidade em momentos de tensão poética
Espaço e simetria	Sim	utilização da rotação de tronco para demarcação espacial
		construção de sinais classificadores com mãos espelhas
Morfismo	Não	-----
Incorporação	Sim	recurso predominante: alisar o cabelo / ter o cabelo alisado

³⁵ O ouvintismo refere-se a um sistema de opressões e práticas na qual as experiências e os modelos sociais são pautados a partir da experiência do indivíduo ouvinte.

Classificadores	Sim	classificador para representação dos diversos indivíduos na
		classificador de corpo, cabelo crespo volumoso
Elementos não manuais	Sim	abundância de expressões faciais e corporais trazendo o sentimento de dor e violência
		mudança de expressões faciais para os diferentes sentimentos: soberba, sedução, vaidade
Perspectivas múltiplas	Sim	alterna duas perspectivas

Fonte: produzida pela autora (2023).

O poema apresenta uma extensão maior do que a convencionalmente utilizada, tendo um tempo de 06 minutos e 37 segundos, quando o tempo médio dos poemas sinalizados situam-se, no geral, entre 2 e 4 minutos, conforme aborda Sutton-Spence e Kaneko (2016). “*Eu sou diferente*” apresenta uma marcação de simetria temporal com a repetição dos sinais no início e no fim (com a modificação das expressões faciais). Embora esta marcação não seja perceptível na tradução disponibilizada, essa sinalização indica os limites do poema, como podemos ver abaixo:

Figura 15 - Simetria e expressões faciais



Fonte: Instagram na página @meussinainsexpressam.

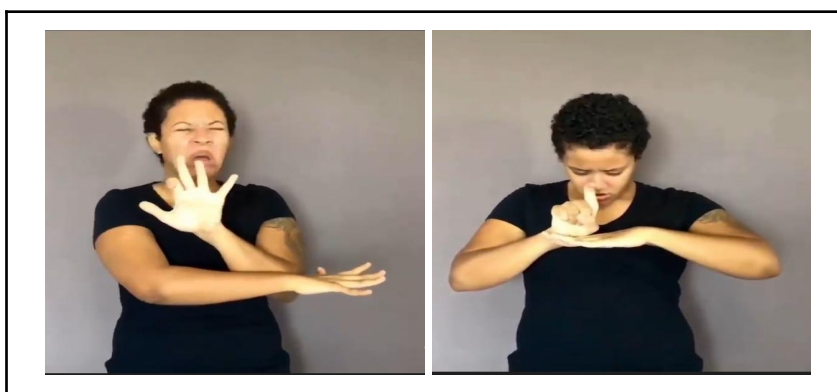
As autoras Sutton-Spence e Quadros (2006) explicitam que a simetria temporal indica uma conclusão do poema. Desse modo, o espectador, além das pausas, hesitações e manipulação de velocidade, é conduzido ao desfecho poético. Além disso, podemos perceber o recurso triplicado que consiste na repetição do sinal várias vezes – “uma forma

esteticamente apelativa de indicar que o evento acontece por muitas vezes ou por muito tempo” (Sutton-Spence, Quadros, 2006, p.137).

Na figura 15, podemos observar a marcação da CM aberta trazendo a representação social, e no mecanismo de repetição, ocorre a percepção de passagem temporal. Apesar da escolha e da repetição da CM, ressaltamos o papel das expressões faciais como suplementadoras e diferenciadoras de sentidos. Machado (2013) afirma que a poética visual se ancora na sintaxe visual da Libras, na corporalidade e padrões entre eles, as expressões faciais. Nesse caso, na figura 15, a poeta modifica as suas expressões faciais de modo a “distinguir funções linguísticas, uma característica das línguas de modalidade visual-espacial” (Quadros, Pizzio, Rezende, 2009, p.7). Sendo assim, as expressões faciais marcam cada sentimento, apesar da manutenção e repetição da configuração de mãos.

A escolha de CMs eretas para a representação da sociedade em oposição a CMs tensas, pequenas e curvas marca o indivíduo considerado “diferente”, sendo a situação de opressão pela estrutura social demonstrada na figura abaixo:

Figura 16 - Configurações de mãos curvas e expressões faciais



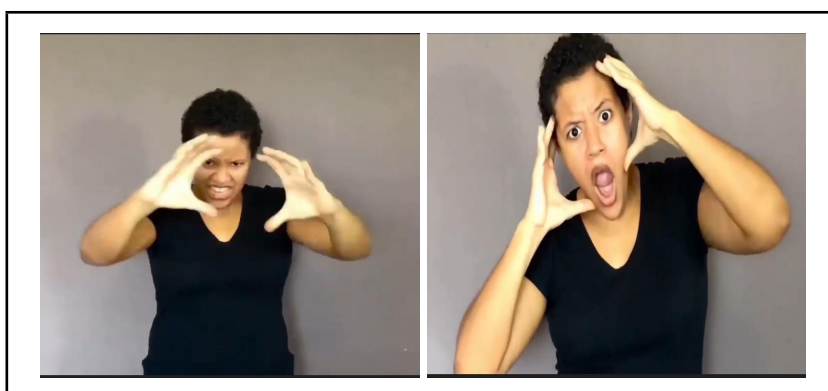
Fonte: Instagram na página @meussinainsexpressam.

Assim, a opressão social sobre os corpos, além da modificação nas expressões faciais e corporais, apresenta-se representada em CMs curvas e fechadas. Sutton-Spence e Quadros (2006), ao analisarem produções poéticas, concluíram que as CMs, pequenas e curvas, transmitem a sensação de tensão representada na figura 16. Por meio da incorporação de personagem, a poeta traz em seu corpo a representação do discurso opressor e a dor vivenciada nos corpos “desviantes” da lógica de construções epistêmicas coloniais. Como aponta (2017, p. 102), as percepções de direitos e, por extensão, o conceito de humano estão

pautados em uma lógica colonial que se centra na experiência em torno do “homem branco, cristão, burguês” . Assim, várias denúncias atravessam o corpo poético numa encruzilhada de opressões.

Somos levados à primeira denúncia poética do racismo que opera sobre os corpos. O racismo integra a organização social e política da sociedade, como aponta Almeida (2019), reproduzindo desigualdades e violências. Desse modo, como destaca a ativista e poeta Ferreira (2018,p. 13) ao relatar o uso da expressão “negro surdo”, que: “em primeiro lugar vem a discussão sobre ser negro e depois sobre ser surdo, pelo fato de que visualmente falando, ser o aspecto que primeiramente chama a atenção e em segunda instância a questão da pessoa surda”. Sendo assim, a denúncia da não aceitação dos cabelos crespos representados em um classificador descritivo: um cabelo crespo, volumoso que é violentamente alisado.

Figura 17 - Perspectiva múltipla



Fonte: Instagram na página @meussinaiexpressam.

Na imagem acima, figura 17, temos o recurso de perspectivas múltiplas. Esse recurso poético permite a produção de sinais que trazem pontos de vista distintos. Sutton-Spence (2021, p. 62) aponta que “há dois tipos : o sinalizante pode produzir sinais que representam dois pontos de vista sobre o mesmo personagem, com um close ou um plano distante cinematográfico, ou pode mostrar a perspectiva de dois personagens, com o observador e o observado”. No exemplo acima, temos duas perspectivas: a perspectiva social, que impõe a opressão e, a perspectiva do corpo, que sofre a violência, o racismo, o machismo e o ouvintismo.

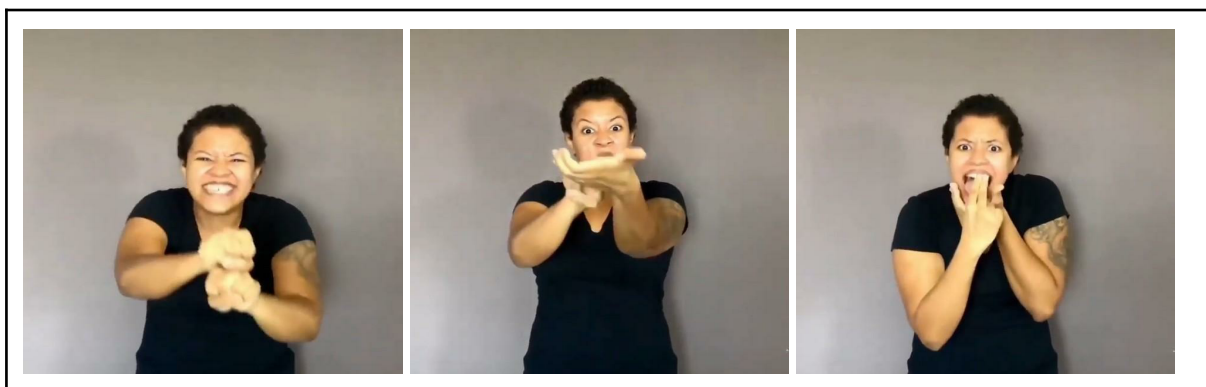
Ao abordar o racismo e o ouvintismo em seu poema, a poeta articula “duas categorias sociais que encontram-se em tensão: a surdez, que está envolta em um viés capacitista de deficiência, com a negação do direito linguístico das pessoas surdas no Brasil e a negritude,

fonte do racismo e negação identitária” (Paula *et al* , 2023, p.398). Desse modo, a não aceitação do cabelo crespo e a proibição de usar a língua de sinais denunciadas no texto poético operam intersecções sobre o racismo e o ouvintismo. O pesquisador Skliar (2005, p.15) explicita:

O que é, mais explicitamente, o ouvintismo? Trata-se de um conjunto de representações dos ouvintes, a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e a narrar-se como se fosse ouvinte. Além disso, é nesse olhar-se, e nesse narrar-se que acontecem as percepções do ser deficiente, do não ser ouvinte; percepções que legitimam as práticas terapêuticas habituais.

Dessa forma, o poema denuncia a violência contra a língua de sinais e a violência por meio de terapias normatizadoras e intervenções contra o corpo. O ouvintismo constitui uma categoria analítica no campo dos estudos surdos (Pereira, 2022). Desse modo, as práticas ouvintistas incluem não apenas intervenções, mas integram ações, narrativas e ações sociais que desconsideram as dimensões socioculturais das pessoas surdas. Como podemos observar, na sequência abaixo: as mãos presas, a imposição e o corpo sendo submetido às intervenções.

Figura 18 - Perspectiva múltipla representando terapias normatizadoras



Fonte: Instagram na página @meussinainsexpressam.

Em uma alternância de perspectivas, vemos a representação de um corpo sendo oprimido e moldado. Em poemas, ao utilizar o recurso de perspectivas múltiplas, a poeta coloca a linguagem no primeiro plano (Sutton-Spence, 2021). Desse modo, a autora opera uma “desfamiliarização”, ao mostrar cenas em perspectivas distintas. Além disso, a poeta utiliza o recurso da datilologia para a marcação escrita da língua portuguesa, diferenciando-a da língua de sinais.

Nas intersecções, o poema denuncia a opressão patriarcal sobre os corpos, por meio da imposição de roupas consideradas femininas. Desse modo, essa encruzilhada interseccional

em que a mulher negra se encontra envolve a misoginia, o racismo, o machismo e o sexismo que operam sobre seus corpos (Crenshaw, 2002). Portanto, pensar nas interseccionalidades é considerar um “sistema de opressões interligadas” como apontado por Crenshaw (2017), Collins (1998) e Akotirene (2019).

Torna-se, assim, importante pensar na experiência de mulheres nas intersecções do racismo e do sexismo, pois esses mecanismos de opressão operam na vida das mulheres negras de maneira que não podem ser analisadas separadamente, como Crenshaw (2017) observou. Além dos aspectos de raça e gênero, o poema nos leva a outras situações vivenciadas por mulheres negras surdas. Nesse sentido, é necessário considerar as intersecções de gênero, raça e surdez como apontado pelo Feminismo Negro Surdo (*BlackDeaffeminism*) abordado por Chapple (2019) e no poema pela sinalização afirmativa: “Eu sou: mulher, negra, surda, lésbica”, como podemos observar abaixo:

Figura 19 - Sinalização de “SOU-MULHER-NEGR@-SURD@-LÉSBICA”



Fonte: Instagram na página @meussinaiexpressam.

Sendo assim, “a interconexão entre gênero, raça e surdez é, se não a principal, uma das

principais formas de subcategorizar a mulher negra surda em um padrão de exclusão que a fixa numa esfera subalternizante de difícil mobilidade” (Brito *et al.*, 2021, p.210). Nessa lacuna epistêmica, o poema ainda nos leva à denúncia do preconceito geográfico (ser nordestina) e da sexualidade. Deste modo, como aponta Saunders (2017, p.102), ao desenvolver uma pesquisa sobre o desenvolvimento das ideologias de raça, gênero e sexualidades não normativas, a autora conclui demonstrando como “o corpo da mulher negra era central na construção do sujeito ‘não humano’”. Portanto, percebemos que a “sociedade de direitos” está enraizada em um projeto epistemológico colonial no qual o conceito de cidadão foi construído em torno da experiência e da imagem do homem heterossexual, branco, burguês e cristão.

Assim, concluímos que “*Eu sou diferente*” opera de forma potente na denúncia da lacuna em que se encontra a mulher negra surda e todas as intersecções identitárias. O poema descortina denúncias coletivas e práticas de silenciamento operadas na estrutura social e no racismo cotidiano (Kilomba, 2019), que afetam de modo genderizado a vivência das mulheres negras interconectando racismo e sexismo sobre seus corpos. Sendo assim, a tessitura poética, além da denúncia das mazelas provocadas pelo machismo que aflige a vidas das mulheres, nos leva à reflexão sobre a “dororidade”. O termo cunhado pela pesquisadora Vilma Piedade explicita que “dororidade carrega no seu significado a dor provocada em todas as mulheres pelo machismo”(Piedade, 2017, p. 17). Dessa forma, somos levadas a considerar este fio de dupla opressão que une narrativas femininas negras na dor operada pelo racismo e machismo. Portanto, faz-se necessário considerarmos que as dores provocadas no marcador racial que atravessa o corpo feminino negro, não podem se desvencilhar das outras características e opressões que atravessam o corpo e a vivência feminina negra.

O racismo opera em diversas esferas como a língua, a religião e a estética que mantém as posições de poder. Essas considerações marcam corpos que são considerados “ aptos” aos cargos de alta hierarquia como pontua Cida Bento (2022) relegando uma parcela à subalternidade e ao desemprego. Bento (2022, p.17) explicita a necessidade de observarmos as “ relações de dominação de gênero, raça, classe, origem , entre outras guardam muita similaridade na forma como são construídas e perpetuadas através de pactos, quase sempre não explicitados”. Os acordos implícitos centram-se na noção colonial de humanidade que pauta a noção de indivíduos de direitos, colocada no centro “ o homem branco” e a partir desse modelo o “outro” é marcado como o diferente, a ameaça. Desse modo, um conjunto de

ações de discriminação e práticas são reproduzidas como “ um pacto” que perpetua o privilégio social do sujeito branco. Sendo assim, nas estruturas de privilégio não estão as pessoas negras, e acrescentamos as pessoas negras surdas que sofrem o racismo operado em diversas esferas (Kilomba, 2017) no processos de discriminação, na manutenção dos valores hierárquicos e nas estruturas de poder.

Portanto, ao conduzir o poema por meio da estratégia de perspectiva múltipla, a poeta traz a linguagem poética para o foco, com uma narrativa vertical em que toda a potência de seu corpo em cena, expressões faciais e corporais nos conduzem a denúncias de violência e opressão. Uma poética que conduz uma narrativa coletiva e política, uma poética agonizante que revela as opressões cotidianas e a realidade traumática do racismo.

5. 6 OS RESULTADOS OBTIDOS

Após as análises dos três poemas apresentados neste capítulo, fizemos uma síntese dos elementos estéticos presentes nos poemas analisados de autoria de Yanna Porcino. Ao fazer essas análises, observamos que os elementos estéticos desempenham um papel significativo na composição dos poemas, resultando em uma poética visual que se insere na perspectiva da Língua Brasileira de Sinais.

Deste modo, notamos que os poemas compartilham algumas semelhanças. A poeta Yanna Porcino opta por utilizar um fundo neutro e roupas em cor neutra nas suas *performances* poéticas. Sendo assim, cria uma padronização que a diferencia de outros poetas sinalizantes, considerando que Porcino opta por não incorporar recursos adicionais como imagens ao fundo, roupas e efeitos visuais.

Em relação à velocidade, os poemas também se assemelham, utilizando a manipulação desse aspecto e o recurso de aumento e diminuição da velocidade para transmitir a sensação de passagem do tempo. Além disso, é notável a presença de uma simetria temporal que marca o início e o fim dos poemas, bem como a repetição de sinais que demarcam mudanças de perspectiva ou temática.

A organização espacial dos poemas estabelece relações dêiticas e a prevalência da marcação de três referentes localizados espacialmente. Faz-se importante destacar que não há o uso do recurso de apontação para recuperar os dêiticos no poema. Em vez disso, a poeta incorpora os personagens em seus poemas, especialmente quando o “eu lírico” é prevalente.

Em seu poema “*Ingenuidade*”, a poeta utiliza classificadores para representar seres humanos e os recupera por meio do referente espacial e da incorporação de personagem. Por meio do uso do recurso de incorporação de personagens, apresenta uma construção narrativa no eixo vertical, o que torna suas expressões faciais e corporais essenciais para a compreensão do personagem.

De modo geral, apresenta escolhas no que tange às configurações de mãos, optando por configurações mais abertas em momentos positivos e configurações mais tensas e curvas em momentos negativos. Já nos morfismos, há uma prevalência de modificação ou adequação da configuração de mãos. Neste ponto, consideramos a adequação, porque não houve a mudança da CM, mas uma modificação sutil para que a configuração anterior se ligasse à seguinte, em uma transição fluida.

Além das semelhanças que operam como uma "assinatura" poética presente nos poemas analisados, encontramos diferenças significativas. Por exemplo, em seu poema “*Quem cuida, Porcino*” utiliza aspectos narrativos, com um desfecho poético que transmite uma moral da história, bem como enquadramentos detalhados e estratégias cinematográficas. Isso difere dos poemas em que o "eu lírico" predomina, o desfecho não é apresentado e os sinais ancorados ao corpo completam o sentido. Além disso, em “*Eu sou diferente*” há o uso da prevalência das estratégias múltiplas e a alternância de perspectiva que nos conduzem pelas denúncias poéticas. Outra característica notável é o uso da datilologia em seu poema, empregada para representar a língua oral, sendo o único poema da autora a utilizar essa estratégia.

Além dos aspectos mencionados por Sutton-Spence (2012), acrescentamos que no estilo poético de Yanna Porcino, a escolha do tipo de movimento é perceptível, com prevalência de movimentos circulares para representar processos interiores do "eu lírico" e movimentos laterais são direcionados para representar interações entre personagens. Ainda ressaltamos os movimentos lateralizados (esquerda e direita) ocorrem frequentemente em situações interacionais como em “*Quem cuida*” e “*Ingenuidade*”, enquanto há uma prevalência da direção frente-trás em situações que envolvem dois personagens, mas não há um diálogo, como “*Ingenuidade*” e “*Eu sou diferente*”. Além disso, a maioria dos morfismos em configurações de mãos mais simples é usada, juntamente com sinais mais próximos ao rosto e ancorados ao corpo nos momentos em que o "eu lírico" se manifesta.

Em resumo, a poética de Yanna Porcino apresenta de maneira notável a performatividade e a estética poética na Língua de Sinais Brasileira (Libras). Ao mesmo

tempo, em que a autora ultrapassa as fronteiras entre teatro e arte com sua expressividade, mantém os elementos da "visualiterariedade". Portanto, podemos concluir que a poética visual de Yanna Porcino traz denúncias coletivas da experiência da mulher negra surda em uma encruzilhada poética, ao mesmo tempo, em que preserva as tradições e marcas da construção poética acrescentando a sua própria "assinatura".

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação tem como objetivo trazer reflexões no campo da literatura surda sobre as questões estéticas e temáticas envolvidas na construção das expressões poéticas em Língua Brasileira de Sinais. Sua contribuição é acentuada pelo recorte na escolha de poemas sinalizados e de autoria feminina negra surda de Yanna Porcino, em uma língua minoritária. Aqui contemplamos as interseccionalidades em que se insere a autoria feminina, negra e surda que atravessam os poemas.

O *corpus* analisado nesta dissertação se insere na literatura surda contemporânea e, por meio das análises, acreditamos que trazemos implicações práticas para o conhecimento das poéticas visuais em Libras. Além disso, ao fazer referência a autores ao longo do texto, tornamos possível a elucidação de diferentes produções, contribuindo para a divulgação de autores no campo da literatura surda.

É relevante destacar que a pesquisa dialoga com teóricos no campo da literatura surda e dos Estudos Surdos, abordando tópicos elencados e contribuições teóricas que abriram caminhos e possibilitaram o desenvolvimento de outras pesquisas. Dessa forma, reafirmamos que a língua de sinais é uma língua viva e dinâmica que evolui com sua comunidade, constituindo um patrimônio imaterial da comunidade surda brasileira. A Libras, na condição de língua visual e espacial, desempenha papel fundamental nas artes e na literatura, unindo a língua, a cultura e a literatura surda por meio de sua visualidade.

Assim, a literatura em língua de sinais é uma manifestação da comunidade surda e de suas histórias, refletindo suas raízes históricas e sociais. A literatura surda contemporânea tem raízes nas produções mais antigas transmitida de mão em mão e representa uma forma de apreender a realidade e criar uma estética própria. Portanto, encontra nas redes sociais um espaço para circular suas produções.

Esta dissertação se insere na lacuna que reconhece a literatura surda para além do seu aspecto literário, isto é, como ato de resistência, demarcação identitária e política que se manifesta na Literatura. Além disso, avança na compreensão dos aspectos estéticos e papel dos sub-parâmetros no discurso poético. Aborda também o aspecto interseccional das produções de Yanna Porcino, considerando os aspectos performáticos e a presença do corpo em cena como um potente produtor de significados.

No desenvolvimento da pesquisa, enfrentamos alguns obstáculos, e dentre eles destacamos a dificuldade de analisar uma língua de sinais e expressá-la em língua portuguesa. Os entraves concentraram-se, especialmente, na impossibilidade de capturar a sinalização em seu caráter tridimensional em imagens estáticas. Além disso, confrontamo-nos com a dificuldade de capturar elementos visuais, espaciais e temporais da poesia em língua de sinais por meio do português escrito. A falta de estudos que abordem a literatura surda brasileira sob uma perspectiva de gênero e a ausência de antologias que destaquem os nomes e as produções dos poetas surdos também foram desafios encontrados.

Reconhecemos a complexidade dessas produções, das temáticas abordadas e a dificuldade de trânsito entre línguas distintas. Além disso, há várias direções promissoras para futuras pesquisas na área da literatura surda. Dentre elas, o estudo das produções de outros autores negros surdos. Destacamos também a importância de pesquisar os poetas surdos baianos e explorar suas produções, pois poucos foram abordados neste texto. Ademais, ressaltamos outras possibilidades de pensar as produções de pessoas indígenas surdas e suas poéticas. Portanto, é necessário adentrar os caminhos e perceber o mosaico que compõe a literatura surda nos diversos traços identitários manifestos poeticamente.

Esperamos que esta dissertação possa contribuir para os estudos surdos e no campo da literatura surda, na compreensão dos poemas de autoria negra feminina e na compreensão dos parâmetros linguísticos, não apenas como formadores do sinal, mas como constituintes de um sinal-arte que cria imagens belas e poéticas. Esperamos poder contribuir no campo da tradução dos poemas, a partir da compreensão de alguns aspectos estéticos e estender nossas reflexões para o campo da educação, na publicação de livros infantis, traduções de clássicos, biografias e poemas como integrantes do currículo escolar, em nível de educação infantil, fundamental e mesmo acadêmico.

Aqui retomamos o nosso questionamento inicial: qual a poética sinalizada das mulheres surdas? A poética sinalizada das mulheres surdas constitui um ofício de narrativa de si e prática de assenhoramento em que essas autoras manifestam as suas narrativas individuais e coletivas. Essas poéticas denunciam práticas de opressão que atingem a vida de mulheres surdas e não surdas. O que dizem esses poemas e de que modo? Os poemas em Libras falam sobre sentimentos e vivências por meio da sua manifestação lírica, mas também denunciam as opressões operadas pelo machismo, sexismo e ouvintismo. As narrativas poéticas de autoria negra surda, como as da poeta Yanna Porcino, denunciam as violências interseccionadas sobre

a mulher negra surda e o seu agravamento pela falta de acessibilidade linguística nos diversos contextos sociais. E como o fazem? As práticas poéticas femininas resgatam as raízes "visualiterárias" transmitidas pela sinalidade. Os poemas sinalizados remetem às práticas de resistência da língua sinalizada e as suas sinalizações nos dormitórios, celebram a cultura surda e a visualidade. Além disso, manifestam a plasticidade da língua visual espacial. Ao escolher estrategicamente os seus elementos estéticos, a poeta celebra a beleza da poética em sinais e acrescenta sua "assinatura", isto é, as marcas da sua identidade.

Deste modo, podemos concluir que a língua, a cultura e a literatura têm suas bases na manifestação visual presente na poética visual. A literatura surda contemporânea encontra sua essência nas produções iniciais transmitidas por meio da sinalização. O gênero poético desempenha um papel fundamental na mobilização da língua como uma forma de resistência e de beleza, representando um exercício político e comunitário. Por fim, a poética sinalizada de Yanna Porcino na *Língua Brasileira de Sinais* transcende as barreiras técnicas e linguísticas, abordando aspectos da experiência, sobretudo aqueles relacionados às mulheres negras surdas. A poeta apresenta suas subjetividades e, ao mesmo tempo, desafia discursos oralistas, capacitistas e sexistas, reescrevendo territórios individuais e coletivos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro - Pólen, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Pólen: São Paulo, 2019.

ASHCROFT, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. **The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literature**. 2 ed. New Accents: Londres e Nova York, 2004.

AZEVEDO, Marlon Jorge Silva de. **Minidicionário trilingue indígena sateré-Mawé em Libras e Língua Portuguesa**. Manaus: UEA, 2015.

BAHAN, Ben. Face-to-face Tradition in the American Deaf Community. *In*: H-Dirksen L. Bauman, Jennifer L. Nelson, and Heidi M. Rose (org.). **Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature**. Universidade de California Press, 2006.

BARRETO, Maurício. **Números**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K36pgsXGOZ8>. Acesso em: 28 nov. 2023.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história. *In*: H-Dirksen L. Bauman, Jennifer L. Nelson, and Heidi M. Rose (org.). **Obras escolhidas, Vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo : Companhia das Letras, 2022.

BISOL, Cláudia. **Tibi e Joca: uma história de dois mundos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2001.

BRASIL. **Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002**. Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais–Libras e dá outras providências. Brasília: DF, 2002. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10436.htm. Acesso em: 20 maio 2021.

BRASIL. **Decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005**. Regulamenta a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras. Brasília: DF, 2005. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm . Acesso em: 9 mar. 2022.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015** -Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Brasília: DF, 2015. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 20 maio 2021.

BRITO, Ires dos Anjos. **Literatura Negra Surda**. AXÉ LIBRAS.

Terminologias Negro-Africanas e a Literatura Negra Surda. Plataforma Youtube: 27 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Qr0oT5yBNv0&t=4008s>. Acesso em: 4 set. 2023.

BRITO *et al.* Que corpo é esse? Literatura negra surda, interseccionalidades e violências. **ODEERE**, v. 6, n. 1, p. 209 -232, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22481/odeere.v6i01.8533>. Acesso em: 15 maio 2022.

CAMPOS, Klícia. **Meu Ser é Nordestino**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t4SLooMDTiw>. Acesso em: 15 jun. 2023.

CAPOVILLA, Fernando César; RAPHAEL, Walkiria Duarte. **Dicionário enciclopédico ilustrado trilingue da Língua de Sinais Brasileira**. 2. ed. São Paulo, Edusp, 2001.

CAPOVILLA, Fernando César. **Transtornos de aprendizagem 2: da análise laboratorial e reabilitação para as políticas públicas de prevenção via educação**. São Paulo: Memnon Edições Científicas, 2011.

CAPOVILLA, Fernando César.; RAPHAEL, Walkiria Duarte; MAURICIO, Aline Cristina. **Novo Dicionário enciclopédico ilustrado trilingue da Língua de Sinais Brasileira**. São Paulo: Edusp, MEC-FNDE, 2013.

CAPOVILLA, Fernando César *et al.* **Dicionário da Língua de Sinais do Brasil: a Libras em suas mãos**. São Paulo: Edusp, 2017.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CASTRO JÚNIOR, Gláucio de. **Variação Linguística em Língua de Sinais Brasileira: Foco no Léxico**. 123 f. 2011. (Mestrado) - Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Pós-Graduação em Linguística, Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <https://sigaa.unb.br/sigaa/public/docente/portal.jsf?siape=1876106>. Acesso em: 14 jan. 2022.

CASTRO, Nelson Pimenta. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais**. 2012. 163 f. (Mestrado) Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Pós-Graduação em Estudos da Tradução, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/100721?show=full>. Acesso em: 2 mar. 2022.

CASTRO, Nelson Pimenta. O pintor de A a Z. In: CASTRO, Nelson Pimenta. **Literatura em LSB**. Vídeo: Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/172303>. Acesso em: 2 de mar. 2022.

CHAPPLE, Reshawna L. Toward a theory of black deaf feminism: the quiet invisibility of a population. **Affilia**, v. 34, n. 2, p. 186-198, 2019. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/329130626_Toward_a_Theory_of_Black_Deaf_Feminism_The_Quiet_Invisibility_of_a_Population. Acesso em: 1 set. 2023.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v. 5, p. 173-191, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: 9 set. 2021.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 13 ed. São Paulo: Ática, 2006.

COLLINS, Patricia Hill. It's All in the Family: Intersections of Gender, Race, and Nation. **Hypatia**, v. 13, n. 3, p. 62-82, 1998. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1527-2001.1998.tb01370.x>. Acesso em: 28 ago. 2023.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Tradução de Liane Schneider. Revisão de Luiza Bairos e Claudia de Lima Costa. University of California – Los Angeles. Estudos Feministas, ano 10, 1º semestre 2002. Disponível em : <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/abstract/?lang=pt> . Acesso em: 3 set. 2023.

CRENSHAW, Kimberlé. **Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas**. Tradução de Carol Correia, 2017. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%e2%80%8a-%e2%80%8aparte-1-4/>. Acesso em: 4 set. 2023.

DAMASCENO, Letícia de Souza Magalhães. **Surdos Pataxó: Inventário das Línguas de Sinais em Território Etnoeducacional**. 2017. 120 f. Dissertação (mestrado em Língua e Cultura) –Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2017. Disponível: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/31642/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mestrado.pdf>. Acesso em: 9 de set. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DERRIDA, JACQUES. **Torres de Babel**. Tradução: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos Polissistemas. **Revista Translation**. 5, 2013, p. 2-21. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899>. Acesso em: 9 dez. 2022.

Disponível em: <https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/Portugues/Even-Zohar%202013--O%20sistema%20literario.pdf>. Acesso em: 9 dez. 2022.

FARIA-NASCIMENTO, Sandra Patrícia. 2009. **Representações Lexicais da Língua de Sinais Brasileira**. Tese (Linguística) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/6547?locale=en>. Acesso em: 30 jun. 2022.

FELIPE, Tanya. A. Os processos de formação de palavras na Libras. **ETD - Educação Temática Digital**, 2006, p.200-217. Disponível: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-101710>. Acesso em: 26 dez. 2022.

FELIPE, Tanya A. **Libras em Contexto: Curso Básico**: 6 ed. Livro do Professor. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, 2007.

FERNANDES, Sueli. Notas de revisão. *In*: STROBEL, Karin (org.). **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: UFSC, 2008. p.09-11.

FERREIRA, Priscilla Leonnor Alencar. 2018. 122 f. **O ensino de relações étnico-raciais nos percursos de escolarização de negros surdos na educação básica**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós Graduação em Ensino – PPGEn, Vitória da Conquista, 2018. Disponível em: <http://www2.uesb.br/ppg/ppgen/wp-content/uploads/2019/02/DISSERTA%C3%87%C3%83O-FINAL-PRI SCILLA>. Acesso em: 10 jun. 2021.

FERREIRA, Priscilla. **Autoestima**. Plataforma Facebook. 27 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/priscilla.leonnor/videos/4410309072374126>. Acesso em: 19 jul. 2021.

FERREIRA-BRITO, Lucinda. **Por uma gramática de línguas de sinais**. 2. ed. Rio de Janeiro: TB - Edições Tempo Brasileiro, 2010.

GAMA, Flausino José da. **Iconographia dos signaes dos surdos-mudos**. Série Histórica do Instituto Nacional de Educação de Surdos. Rio de Janeiro : INES, 2011
Disponível em : http://portalines.ines.gov.br/ines_portal_novo/. Acesso em: 14 nov. 2022.

GESSER, Audrei. **LIBRAS? Que língua é essa?**: crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

GRIGOLOM, Gabriela. **Nó de gravata**. Plataforma Facebook. 21 de julho de 2020.
Disponível em: <https://www.facebook.com/100005452595808/videos/1370389409819466>.
Acesso em: 4 dez. 2021.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais de nosso tempo. **Revista Educação e Realidade: Cultura, Mídia e Educação**. [S. l.] v.22 n.3, p. 17-46, 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71361>. Acesso em: 21 jul. 2021.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz T. Silva e Guacira Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOLCOMB, Thomas K. **Introduction to American deaf culture**. New York: Oxford, 2013.
- HONORA, Márcia; FRIZANCO, Mary Lopes Esteves. **Livro Ilustrado de Língua Brasileira de Sinais**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009, 3v.
- hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo, 1999.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: UFSC, 2011.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 63-72.
- JESUS, João Ricardo Bispo. **Literatura em língua de sinais: a performance do escritor surdo Maurício Barreto**. 2019. 120 f. Dissertação (mestrado em Língua e Cultura) –Programa de Pós-Graduação em Língua e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31642> Acesso em: 27 dez. 2021.
- KANEKO, Michiko. **The Poetics of Sign Language Haiku**. Dissertation submitted to the University of Bristol, July 2008. Disponível em: <https://research-information.bris.ac.uk/en/studentTheses/the-poetics-of-sign-language-haiku>. Acesso em: 15 jun. 2023.
- KARNOPP, Lodenir Becker. Literatura surda. **Educação Temática Digital**, Campinas, v.7, n.2, p.98-109, 2006. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/795>. Acesso em: 15 maio 2023.
- KARNOPP, Lodenir Becker. Literatura, letramento e práticas educacionais do Grupo de Estudos e Subjetividade. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, v.7, n.2, p. 98-109, junho de 2006. disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/download/795/810/850> . Acesso em: 15 de maio de 2023.
- KARNOPP, Lodenir Becker. **Literatura surda**. Curso de Licenciatura em Letras/Libras na Modalidade a Distância. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008. Disponível em: https://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificica/literaturaVisual/asset/s/369/Literatura_Surda_Texto-Base.pdf . Acesso em: 24 ago. 2023.
- KARNOPP, Lodenir Becker. Produções culturais de surdos: análise da literatura surda. **Cadernos de Educação**. FaE/PPGE/UFPEL. Pelotas. v. 36, p.155 - 174, 2010. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/caduc/article/view/1605/1488>

Acesso em: 20 maio 2023.

KARNOPP, Lodenir Becker; BOSSE, Renata Heinzelmann. Mãos que dançam e traduzem: poemas em língua brasileira de sinais. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 54, p. 123-141, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10362>. Acesso em: 27 dez. 2021.

KARNOPP, Lodenir; HESSEL, Carolina. **Metodologia da literatura surda**. Curso de Licenciatura em Letras/Libras na Modalidade a Distância. Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLIMA, Edward; BELLUGI, Ursula. **The Signs of Language**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

KUCHENBECKER, Liège Gemelli. **O feijãozinho surdo**. Canoas: ULBRA, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 14 ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001.

LEITE, Emeli Marques Costa. **Os papéis do intérprete de libras na sala de aula inclusiva**. Coleção cultura e diversidade. Petrópolis: Editora Arara Azul, 2005.

MACIEL, Anna Luisa. **Tinder**. Disponível em : <https://vimeo.com/267275098/a1289e263e>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MACHADO, Fernanda. **Simetria na Poética Visual na Língua de Sinais Brasileira**. 2013. 149 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, SC, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107555>. Acesso em: 19 abr. 2023.

MULLER, Janete Inês; KARNOPP, Lodenir Becker. Literatura surda: representações em produções editoriais. **Revista Educação em Questão**, Natal, v. 55, n. 44, p. 121-143, 2017. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0102-77352017000200121&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 6 abr. 2023

MILÃO. **Atas do congresso de 1880**. Rio de Janeiro: INES, 2011. Disponível em: <https://www.ines.gov.br/seer/index.php/revista-espaco/article/view/217>. Acesso em: 5 nov. 2021

MORGADO, Marta. **Literatura das Línguas Gestuais**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2011.

MORGADO, Marta. Literatura em língua gestual. *In*: KARNOPP, Lodenir; KLEIN, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia (Org.). **Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações**. Canoas: Editora da Ulbra, 2011.p. 151-172.

MOURÃO, Cláudio. Literatura surda: produções culturais de surdos em língua de sinais. *In*: KARNOPP, Lodenir; KLEIN, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia (Org.). **Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações**. Canoas: Editora da Ulbra, 2011. p. 71-90.

MOURÃO, Cláudio. **Literatura surda**: produções culturais dos surdos em língua de sinais. 2011. Dissertação (Dissertação em Educação) Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/32311>. Acesso em: 28 mar. 2023.

MOURÃO, Cláudio Henrique Nunes. **A arca de Noé**. Porto Alegre: Cassol, 2014.

MOURÃO, Cláudio. **Literatura surda**: experiência das mãos literárias. 2016. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/151708/001012805.pdf?sequence=1>. Acesso em: 24 out. 2022.

PADDEN, C; HUMPHRIES, T. **Deaf in América**: voices from a culture. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

PAULA, Wellington Santos de *et al.* Perspectiva decolonial: um olhar sobre a negritude e a surdez. **Interfaces Científicas** : Aracaju, v.10, n.1. p. 397 - 413, 2023. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/humanas/article/view/11379>. Acesso em: 25 ago. 2023.

PAULON, Simone Maineri. **Documento subsidiário à política de inclusão**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Especial, 2005. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/pdf/livro%20educacao%20inclusiva.pdf>. Acesso em: 2 out. 2023.

PAULA, Wellington Santos de; *et al.* Perspectiva decolonial: um olhar sobre a negritude e a surdez. **Interfaces Científicas**. Aracaju, v.10, n.1, p. 397 -413, 2023. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/humanas/article/view/11379>. Acesso em: 25 ago. 2023.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo às vanguardas. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1984.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac, 2012.

PEREIRA, Alex Sandrelanio dos Santos. **Estudantes surdas/os quilombolas**: direitos linguísticos bilíngues em confluência com o território quilombola de pertencimento e suas

produções simbólicas. Anais [...], XII COPENE, [S. l.: s. n.], p. 01-08, 2022. Disponível em: <https://www.copene2022.abpn.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czoNToiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUlFVSVZPIjtzOjQ6IjYwOTYiO30iO3M6MToiaCI7czoMjoiYjI4NWxZmM5NWE2YzliMmFIMzVhOGFkOWRkMzVlZmliO30%3D>. Acesso em: 1 ago. 2023

PERLIN, Gladis. Identidades Surdas. *In*: SKLIAR, Carlos. (org.). **A Surdez**: um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre: Editora Mediação, 2005. p.51-74.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017.

PIZZIO, Aline Lemos *et al.* **Língua Brasileira de Sinais III**. Material didático do curso de Letras LIBRAS a distância. Florianópolis: UFSC, 2009. Disponível em: https://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecific/aquisicaoDeLinguaDeSinais/assets/748/Texto_Base_Aquisi_o_de_l_nguas_de_sinais_.pdf. Acesso em: 2 jan. 2023

PINHEIRO, Daiane. Produções surdas no YouTube: consumindo a cultura. *In*: KARNOPP, Lodenir; KLEIN, Madalena; LUNARDI-LAZZARIN, Márcia (Org.). **Cultura surda na contemporaneidade**: negociações, intercorrências e provocações. Canoas: Editora da Ulbra, 2011. p. 29-40

PIZZIO, Aline Lemos; QUADROS, Ronice Müller. **Aquisição de Língua de Sinais**. Material didático do curso de Letras LIBRAS a distância. Florianópolis: UFSC, 2011. Disponível em: https://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecific/aquisicaoDeLinguaDeSinais/assets/748/Texto_Base_Aquisi_o_de_l_nguas_de_sinais_.pdf. Acesso em: 2 jan. 2023.

PORCINO, Yanna. **Um certo alguém**. *In*: Itaú Cultural. Plataforma do *Youtube*. 10 de ago. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9SgptZDwhCA>. Acesso em: 8 set. 2022.

PORCINO, Yanna. **Desvalorização**. *Instagram*:meussinaiexpressam, Disponível em: https://www.instagram.com/p/BxnD0PuHSo-_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWF1ZA==. Acesso em: 3 jul. 2023.

PORCINO, Yana. **Quem cuida**. *Instagram*:meussinaiexpressam, Disponível em: https://www.instagram.com/tv/B_-wzWnptLW/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 3 jul. 2023.

PORCINO, Yanna. **Eu sou diferente**. *Instagram*:meussinaiexpressam, Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CKUK0r0pWN7/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 2 jul. 2023.

PORCINO, Yanna. **Ingenuidade**. *Instagram*:meussinaiexpressam. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CPG_wNlpPXe/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso 20 dez. 2021

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PPGLitCult. **Edital 03/2021**: Seleção 2021.1 para Mestrado Acadêmico e Doutorado. [S. l.: s. n.], UFBA, 2021. Disponível em: http://www.ppglitcult.ufba.br/sites/ppglitcult.ufba.br/files/edital_03_2021_selecao_definitiva_2.pdf. Acesso em: 26 dez. 2022.

QUADROS, Ronice Müller. de. **O Tradutor e Intérprete de Língua de Sinais e Língua Portuguesa**. Secretaria de Educação Especial; Programa Nacional de Apoio à Educação de Surdos. Brasília: MEC; SEESP, 2004.

QUADROS, Ronice Müller de. O bi do bilinguismo na educação de surdos. *In*: QUADROS, Ronice Müller de. **Surdez e bilinguismo**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2005. p. 26-36.

QUADROS, Ronice Müller.KARNOPP, Lodernir. **Língua Brasileira de Sinais: estudos linguísticos**. Porto Alegre: Artmed, 2007.

QUADROS, R.M.; PIZZIO, A.L.; REZENDE,P.L.F. **Língua Brasileira de Sinais I**. Florianópolis: UFSC, 2009.

RAMOS, Clélia. **Literatura e Língua de Sinais**: uma proposta de tradução cultural. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura. UFRJ, 1995. Disponível em: <https://www.porsinal.pt/index.php?ps=artigos&idt=artc&cat=16&idart=175> .Acesso em: 7 jun. 2023

RAMOS, Clélia.. **Alice no país das maravilhas**: uma proposta de tradução cultural. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura. Rio de Janeiro, UFRJ, 2000.

RAMOS, Elizabeth Santos; SOLIDADE, Luana Lise Carmo da. Por uma tradução performática. **Revista de Letras**, v. 1, n. 39, 2020. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/61404>. 21 jun. 2021.

RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. Tradução de Melissa Gonçalves Boechat e Karla Fernandes Cipreste. *In*: HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Org.). **O corpo em performance**: imagem, texto, palavra. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003. p. 31-59.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução: a questão da equivalência. **Alfa**, São Paulo: 2000a, p. 89- 98. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4281>. Acesso em: 29 maio 2022

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000b.

RODRIGUES, José Raimundo;VIEIRA-MACHADO, Lucyenne Matos da Costa;VIEIRA,Eliane Telles de Bruim.“Viva la Parola!?”: a constituição de verdades acerca da

educação de surdos no congresso de Milão (1880). **Educar em Revista**, Curitiba, v. 37, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-4060.67506>. Acesso em: 24 fev. 2023.

RODRIGUES, Naiara. **Mãe Assassina**. Plataforma Instagram. 19 de junho de 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CBnvwDRpuQV/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 25 dez. 2021.

ROSA, Fabiano. **Adão e Eva**. Canoas: ULBRA, 2005.

ROSA, Fabiano. **Patinho surdo**. Canoas: ULBRA, 2005.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SALES, Taísa Aparecida Carvalho. **Onze Histórias e um Segredo: desvendando as lendas amazônicas**. Manaus: AM, 2016. Disponível: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/227710>. Acesso em: 16 maio 2023.

SALLES, Heloisa Maria Moreira Lima et al. **Ensino de língua portuguesa para surdos: caminhos para a prática pedagógica**. Brasília: MEC, SEESP, 2004.

SANTIAGO, Ana Rita. Memórias poéticas de autoras negras: Reinvenções de (Re) Existências. **Itinerários–Revista de Literatura**, Araraquara, n. 46, p. 35-50, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/22275>. Acesso em: 10 nov. 2021

SANTIAGO, Ana Rita. **Cartografias em construção: algumas escritoras de Moçambique**. Cruz das Almas: UFRB, 2019.

SANTIAGO, Vânia de Aquino Albres. O uso da anotação da língua de sinais na apresentação de publicações acadêmicas: analisando as escolhas que favorecem o entendimento do leitor. *In: IV Congresso Brasileiro de Pesquisas em Tradução e Interpretação de Língua Brasileira de Sinais e Língua Portuguesa. Anais [...]*, Florianópolis, 2014, Disponível em: <http://www.congressotils.com.br/anais/2014/2966.pdf>. Acesso em 22 fev. 2022.

SANTOS, Boaventura de Souza. Tradução intercultural: Diferir e partilhar con passionalità. *In: SANTOS, Boaventura de Souza. Construindo as Epistemologias do Sul: Antologia Esencial*. Buenos Aires: CLACSO, 2018, v. 1. p. 261-295.

SANTOS, Edinho. **O silêncio e a fúria : poetas do corpo**. Trip TV. Plataforma *Youtube*. 19 abr. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=20dovmD3Y1A&t=65s> . Acesso em: 04 dez. 2023.

SAUNDERS, Tanya L. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Revista periódicus**, v. 1, n. 7, p. 102-116, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/22275>. Acesso em: 12 mar. 2022.

SILVEIRA, Carolina Hessel; KARNOPP, Lodenir; Rosa, Fabiano. **Cinderela surda**. 2. ed. Canoas: ULBRA, 2007.

SILVEIRA, Carolina Hessel; KARNOPP, Lodenir; Rosa, Fabiano. **Rapunzel surda**. 2. ed. Canoas: ULBRA, 2011.

SKLIAR, Carlos.B. **Bilingüismo e biculturalismo**: Uma análise sobre as narrativas tradicionais na educação dos surdos. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio Grande do Sul [s. n.]: 1998. Disponível em: <http://projetoredes.org/wp/wp-content/uploads/Carlos-Skliar-1998.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2022.

SKLIAR, Carlos.B. Os estudos surdos em educação: problematizando a normalidade. *In*: SKLIAR, C.B. (Org.). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 2005. p. 7-33.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro: Florianópolis, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/download/2175-8026.2006n51p19/9004/29138>. Acesso em: 10 maio 2023.

STRANDOVÁ, Vera. **Como é ser surdo**. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2000.

SUTTON-SPENCE, Rachel. **Analysing Sign Language Poetry**. New York: Palgrave Macmillan, 2005. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=QSDuCwAAQBAJ&hl=ptBR&source=gbs_book_similarbooks. Acesso em: 26 dez. 2022.

SUTTON-SPENCE, Rachel. Imagens da Identidade e Cultura Surdas na Poesia em Língua de Sinais. Tradução de Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos, Lincoln Paulo Fernandes e Lautenai Antonio Barthalamei. *In*: QUADROS, Ronice Müller; VASCONCELLOS, Maria Lúcia (org.). **Questões Teóricas das Pesquisas em Línguas de Sinais**. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2006. p. 339-348.

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

SUTTON-SPENCE, R.; QUADROS, R. Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda. *In*: QUADROS, Ronice M. (org.). **Estudos surdos I**. Petrópolis: Arara Azul, 2006. p. 110-165.

SUTTON-SPENCE, Rachel, QUADROS, Ronice Müller de. "I Am The Book"—Deaf Poets' Views on Signed Poetry. **Journal of Deaf Studies and Deaf Education**, v. 19, n.4, p.

546–558, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/deafed/enu020>. Acesso em: 13 mar. 2023

SUTTON-SPENCE, Rachel; NAPOLI, Donna Jo. 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. Disponível em: <https://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1025&context=fac-linguistics>. Acesso em: 23 jul 2022.

SUTTON-SPENCE, Rachel; KANEKO, Michiko. **Introducing Sign Language Literature: Creativity and Folklore**. Basingstoke: Palgrave Press, 2016. p. 37-43. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=nyBIEAAQBAJ&hl=pt-BR> Acesso em: 23 jun. 23.

SUTTON-SPENCE, Rachel *et al.* . Os craques da Libras: a importância de um festival de folclore sinalizado. **Revista Sinalizar**, v. 1, n. 1, p. 78-92, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/rs.v1i1.35847>. Acesso em: 26 dez. 2022.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis:Ed. Da UFSC, 2008.

SUPALLA, Ted. Arqueologia das Línguas de Sinais: integrando Linguística Histórica com Pesquisa de Campo em Línguas de Sinais Recentes. Tradução de Maria Lúcia Barbosa de Vasconcellos, Elaine Espíndola, Thiago Blanch Pires e Carolina Vidal Ferreira. *In*: QUADROS, Ronice Müller; VASCONCELLOS, Maria Lúcia (org.). **Questões Teóricas das Pesquisas em Línguas de Sinais**. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2006. p.25-32

VALLI, Clayton. **Poetics of American Sign Language**. [S. l.]: Union Institute Graduate School, 1993.

VILHALVA, Shirley. **Despertar do silêncio**. Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.