

TRANSLINGUAGEM E LITERATURA EM LÍNGUAS DE SINAIS: OLHARES EM TRÂNSITO

TRANSLANGUAGING AND LITERATURE IN SIGN LANGUAGES: VIEWS IN TRANSIT

Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos
Universidade Federal Rio de Janeiro
Valéria Campos Muniz
Instituto Nacional de Educação de Surdos

Resumo: O trabalho aponta para uma reflexão acerca da percepção de práticas translinguísticas, aqui consideradas enquanto uma instância presente e potente na literatura em línguas de sinais. A partir de tal premissa, considera a compreensão da literatura produzida em línguas de sinais no contexto da pós-contemporaneidade, a abarcar um cruzamento de linguagens artísticas híbridas, em estratégias de performance e constituída por elementos de intermedialidade. Nossa hipótese é a de que muitas expressões da Literatura em Línguas de Sinais constituem-se, no cenário aqui delineado, de forma radicalmente experimental, ao dissolver fronteiras entre linguagens artísticas e ao apresentar uma experiência estética elaborada através de práticas translíngues. Diante do cenário percebido, destacamos o fato do corpo colocar-se como instrumento estético e ético de tais práticas. Essa percepção nos leva ao ensejo de pensar as conexões entre literatura e translanguagem como instâncias questionadoras de preconceitos linguísticos e culturais. Isto é, pensamos a partir dessa compreensão, sobre como poemas em línguas de sinais podem se apresentar na condição de formas de resistência decolonial diante de discursos e práticas colonizadoras. Acreditamos que a reflexão acerca da relação solidária entre literatura e translanguagem é essencial na educação linguística crítica, percebendo aqui a literatura em língua de sinais também como materialidade linguística a ser pensada.

Palavras-chave: Literatura em Línguas de Sinais. Translinguagem. Decolonialidade.

Abstract: The work points to a reflection on the perception of translinguistic practices, considered here as a present and powerful instance in the literature on sign languages. From this premise, it considers the understanding of literature produced in sign languages in the context of post-contemporaneity, encompassing a cross between hybrid artistic languages, in performance strategies and constituted by elements of intermediality. Our hypothesis is that many expressions of Literature in Sign Languages are constituted, in the scenario outlined here, in a radically experimental way, by dissolving borders between artistic languages and by presenting an aesthetic experience elaborated through translanguing practices. In view of the perceived scenario, we highlight the fact that the body is placed as an aesthetic and ethical instrument of such practices. This perception leads us to the opportunity to think about the connections between literature and translanguaging as questioning instances of linguistic and cultural prejudices. That is, based on this understanding, we think about how poems in sign languages can present themselves as forms of decolonial resistance in the face of colonizing discourses and practices. We believe that reflection on the solidary relationship between literature and translanguaging is essential in a critical linguistic education, perceiving literature in sign language here as a linguistic materiality to be thought about.

Keywords: Literature and Sign Languages. Translinguaging. Decoloniality.

INTRODUÇÃO

Textos e(m) trânsitos

O texto como tecido, linhas em entremeios, tramas de fios em cruzamentos e palimpsestos é metáfora que se debruça sobre a dobra etimológica latina – texere. Tecer, construir pela organização dos significantes deslizantes em múltiplos significados propostos por corredores de sentidos, como nos apontou Derrida (2009).

Deslocando-nos da filosofia derridiana à narrativa primordial, pensamos em tecer e destecer o mundo por meio de textos (bem como os textos através do mundo) consoante o trabalho de Penélope, a mortalha de Laertes, astúcia para manter-se fiel ao seu mundo com Ulisses (Homero, 2006). Por analogia, emprestamos à imagem das texturas o que compreendemos como os trabalhos em torno dos quais se constróem os textos, em moto contínuo que fia, desfia e se desafia ao enfrentar a instabilidade e precariedade de seus sentidos.

De modo mais amplo, importa entender o texto como materialidade linguística, tal como nos aponta o esteio teórico da semiótica social, que o propõe como encontro à sua possibilidade multimodal. Já no começo do século XXI, autores como Kress e Van Leeuwen (2001), Kress (2003) e Jewitt (2008) anunciavam a incongruência presente na ideia de que o texto restringia-se ao modo escrito (ao modo chamado linguístico). Para Kress (2003), as tecnologias de informação e de comunicação, que dominam o século XXI e que já se faziam presentes no momento da virada do século passado para este, catalisam uma mudança paradigmática vital: a saber, a escrita e o livro passaram a ser substituídos como modo e meio predominantes de comunicação pela imagem e pela tela.

Note-se que Kress não fala em uma substituição absoluta, mas antes em uma maior relevância, dentro do contexto do século XXI, da imagem sobre a escrita - pois escrita e imagem, assim como livro e tela, convivem dentro dos ciclos de produção, circulação e consumo de bens culturais. Importa compreender que se evidenciam no tempo a nós coevo os entrelaçamentos de modos e meios, muitas vezes amalgamados em único texto. Dessa forma, desconstroem-se concepções tradicionais acerca da ideia de texto, inserindo-o em uma esfera ampla e plural, multimodal, compreendendo a

multimodalidade como a combinação de várias semioses em diferentes eventos discursivos (Kress; Van Leeuwen, 2001).

Nesse sentido, a chamada terceira onda dos Letramentos - ou Novos Estudos dos Letramentos - da qual Kress foi um dos participantes, instigou a compreensão sobre a necessidade de se modular uma nova pedagogia dos Letramentos, chamada em um primeiro momento de Multiletramentos (Cope; Kalantzis, 2000) e posteriormente, de Letramentos, apenas, pois se entendeu que os letramentos são, por excelência, múltiplos. Tal multiplicidade advém, conforme apontado por Cope e Kalantzis (2000), de sua pluralidade cultural e de modos.

Se é possível conceber os letramentos como intrinsecamente conexos aos contextos sociais, culturais e linguísticos, tal como nos diz os autores em tela, propomos neste artigo pensar uma possível mediação entre os letramentos relacionados às práticas de leitura de textos poéticos em línguas de sinais. Para tanto, propomos a análise de dois poemas. Um em Língua de Sinais Brasileira (doravante, Libras) e outro em American Sign Language (Língua de Sinais Americana, a partir deste momento, em nosso texto, ASL): “Negro Surdo”, de Edinho Santos (s.d.), e “October” (s.d.), de Ian Sanborn, respectivamente.

Para pensar essa questão, cremos ser benéfica a investigação de tais textos como materialidades linguísticas abertas às práticas de translinguagem, como discutiremos a seguir.

Sobre práticas linguageiras

O termo translinguagem nos convida a repensar o contexto da educação linguística de surdos, de modo a desconstruir ambientes educativos, considerados, de maneira geral, consensualmente monolíngues, para espaços de produção de sentido multiculturais e multilíngues. Ao considerar a realidade do aluno e o seu patrimônio vivencial (Megale; Liberali, 2020), pensamos o contexto da sala de aula como parte integrante da construção de sentido, com aspectos multimodais e multiculturais, que emergem no processo comunicativo, seja em língua oral, seja em língua de sinais. Nesse sentido, ponderar sobre a potência dos patrimônios vivenciais é refletir a respeito da diversidade de experiências de corpos situados em interações sociais, repletos de

saberes historicamente acumulados, a serem interpretados por diferentes interlocutores em conformidade com sua vivência e conhecimento de mundo.

O indivíduo vai se transformando conjuntamente, de forma colaborativa, no contato com o outro, a partir de práticas performativas. Esse movimento coaduna-se com uma educação linguística crítica, por meio de diálogos libertários e solidários, numa perspectiva freiriana, em que o despertar do olhar ingênuo na apreensão do mundo possa suscitar distanciamento e colaborar com a reelaboração de sentidos. A educação linguística crítica, portanto, propicia entendimentos outros da realidade, que “permitem alcançar soluções praticáveis antes despercebidas, na linha do que Freire conceitua como o “inédito viável” (Paro, Ventura, Silva, 2020, s/p).

Sob a ótica da translinguagem, concebemos o ensino de línguas de modo mais humanizado, rompendo com os mecanismos monolíngues e preconceituosos de controle. Desse modo, produções linguísticas resultantes da utilização de um ou mais idiomas nomeados, avaliadas comumente de forma negativa, principalmente se se afastam da estrutura considerada padrão, passam a ser valoradas por sua intencionalidade (Val, 1999), em que os construtos amalgamados são vistos assertivamente. Transcender a fronteira entre línguas rotuladas é reconhecer o processo colaborativo que emerge de recursos semióticos distintos, abrangendo diversificadas ecologias de saberes e outras modalidades performativas.

No que diz respeito ao domínio relativo ao prefixo “trans”, presente na palavra translinguagem, este assume sentido que ultrapassa os significados “para além de, em troca de”, impulsionando-nos a perceber o ato comunicativo como um espaço criativo, que conforme Rocha e Megali (2023), alinha-se ao conceito de transformação. Consoante esse cenário, o ensino de línguas está relacionado a nossas vivências, à nossa maneira de ser e estar no mundo. Importa, pois, que os espaços educativos se constituam em ambientes vivenciais mais equânimes, segundo a autora, numa ótica de uma justiça social (Santos, 2019) e decolonial, de uma educação ampliada e cidadã (Cavalcanti, 2013).

Uma educação translíngue desafia entendimentos advindos de termos como “bilinguismo, multilinguismo e proficiência” (Rocha; Maciel, 2015), porque, alinhados com o conceito de monolingüismo, permitem o uso de diferentes terminologias, como, língua padrão, língua alvo, *code switching*, empréstimo linguístico, entre outros. Ao

considerarmos a validade de usos que emergem nas atividades comunicativas, estamos inserindo, no projeto comunicativo, tudo aquilo que está presente não só em seu repertório linguístico, como também no “patrimônio vivencial” do falante ou sinalizante, o que não combina com posicionamentos compensatórios, mas se traduz em riqueza de expressão.

Defendemos assim que as diferentes línguas, discursos e ideologias presentes nas atividades linguísticas sociais manifestam-se em um *continuum*, sem fronteiras definidas, negociando sentidos pragmáticos provenientes do falante e do contexto situacional. Essa ótica libertadora aplicada ao ensino de línguas rompe com processos de minoritarização (Cavalcanti, 2011) de muitos grupos linguísticos, que durante anos foram silenciados e oprimidos, considerados “sujeitos ausentes através de relações de poder muito desiguais”, a fim de transformá-los em “sujeitos presentes”, em conformidade com o que Santos chama de “sociologia das ausências (2019, p. 19), ou seja, não se trata de “apagar as diferenças, mas as hierarquias” impostas num jogo de poder desigual.

Assim, ao se tentar transpor a linha abissal, instituída no separatismo entre língua alvo e segunda língua, que coloca os sujeitos numa situação de processo de aquisição da segunda língua, muitas vezes, sob um jugo depreciativo, caminha-se em direção ao direito de cada um em exercer suas práticas de linguagem, seus repertórios linguageiros. Ou seja, o rompimento com a fragmentação do saber, imposto pela separação entre línguas nomeadas caminha no sentido de, conforme colocado anteriormente, cessar com “os mecanismos de controle presentes na educação que promovem a manipulação e a manutenção da ideologia da classe dominante” (Lima, 2011, p. 282).

O espaço escolar, portanto, visto como espaço translíngue, revela-se transformador em vários sentidos, principalmente porque combina e gera diferentes identidades, numa perspectiva descolonial. E, em conformidade com esse prisma, trazemos para a discussão o conceito de Gallo (2010), a respeito da diferença, que, na perspectiva da educação inclusiva, é relativizada em relação à identidade e isso faz, segundo o autor, com que se desloque o olhar da diferença efetiva, da diferença em si mesma, para uma representação de uma diferença calcada na identidade. Desse modo,

para o autor, “a pedagogia inclusiva não é uma pedagogia de afirmação da diferença, mas de apagamento da diferença” (Gallo, 2010, s/p).

Nesse cenário, uma educação linguística libertária, que se deseja crítica, conflui na direção de uma educação translíngue, que considera o deslocamento entre línguas no processo comunicativo e naturaliza a multicompetência dos sujeitos na utilização de seu repertório semiótico. O usuário de uma língua, ao participar de um projeto comunicativo, está vivenciando práticas socioculturais em que “as línguas móveis podem cindir-se livremente, sem fazê-lo por completo ou de maneira uniforme, para assumir outros sentidos e revelar outras marcas identitárias e ideológicas na prática” (Canagarajah, *apud*, Rocha; Maciel, 2015, p. 429).

O paradigma epistemológico, sob a orientação da translinguagem, não concebe o processo educativo sob uma visão monolíngue normatizadora, mas o vê como uma “estratégia de resistência”, que, nas palavras de Rocha e Maciel (2015, p. 432), traduz-se no exercício do falante em “exercer seu direito de imprimir suas línguas (sociais), suas vozes, suas subjetividades e identidades”.

Literatura em línguas de sinais em expansão

De início, seria possível pensar no verbo compreender como aquele que remete ao entendimento. Mas também ele se impõe no sentido de abarcar algo. Podemos pensar na literatura, em uma concepção tradicional, como uma prática que compreende, que abrange a escrita - e é através de sua leitura compreendida.

Quando falamos em uma ação de expansão advinda do campo literário, temos muito a que nos referir: o contexto de produção atual, fortemente influenciado e impactado pelas Tecnologias de Comunicação e de Informação que se constroem através de uma dita virtualidade. Estas estabelecem uma nova dimensão de vivência das relações entre espaço e tempo; a já falada transição do texto para a tela, enquanto mídia preferencial nos processos comunicativos; na experimentação que se insinua a partir dos anos 2000 no universo da produção literária e que a expande em termos de autoria - abrigoando, também as coletivas e sem uma assinatura única- , da relação ficção e realidade (advinda tanto da percepção do autobiográfico como um registro com laivos ficcionais, como da dita autoficção contemporânea).

Com isto queremos sublinhar a mudança contemporânea na relação ficção e realidade, pois a autobiografia torna-se algo considerado ficcional e a autoficção surge como gênero (Arfuch, 2010). Dentro da contemporaneidade, também destacamos a emergência de um maior (embora ainda insuficiente) espaço para as produções dos grupos sociais culturalmente minoritarizados (Resende, 2017), como as comunidades surdas usuárias de línguas de sinais. A expansão do texto literário para além da escrita, se liga ao pensamento de Kiffer e Garramuño (2014), sobre a imprecisão das formas poéticas, no mundo atual: “uma noção de literatura ou de arte que tem incorporado dentro de sua linguagem suportes e funções, uma relação com outros discursos e esferas nos quais o literário, ou o artístico, não é dado nem construído, mas, muito pelo contrário, desconstruído ou, pelo menos, colocado em questão”.

Dentro do cenário descrito, percebemos que as produções literárias de autoria surda e/ou em línguas de sinais vêm crescendo. Se nos anos 90 do século XX, as piadas e as adaptações de clássicos (como narrativas presentes nos textos bíblicos e contos maravilhosos) são apontados nos estudos realizados (Karnopp, 2010) como exemplos da literatura surda, a partir do século XXI este quadro apresentou mudanças sensíveis.

Ramos e Abrahão (2015; 2018) apontam para a ampliação deste quadro na contemporaneidade. De fato, as comunidades surdas usuárias de línguas de sinais produzem, fazem circular e consomem composições literárias por elas categorizadas como *Slam Surdo* (a partir dos anos 2000, no Brasil, e da década de 90, nos Estados Unidos), poesia Visual Vernacular (a partir dos anos 60, nos Estados Unidos, e dos anos 90, no Brasil) e, ainda, a poesia de A a Z, esta anterior à década de 20 nos Estados Unidos, onde é conhecida como ABC Stories - a poesia de A a Z, nela baseada, consiste em um jogo poético, onde classificadores são usados, a partir de uma sequência datilológica de A a Z, para construir imagens narrativas.

A maior produção, circulação e consumo de produções em línguas de sinais passa a ocorrer no século XXI por todas as circunstâncias já mencionadas, sobretudo por conta da ampliação do acesso às tecnologias de registro em vídeo. Se aqui concordamos com Sutton-Spence e Kaneko (2016), ao indicar as narrativas e poemas em línguas de sinais como fundamentadas na ação, em complementariedade, também anuímos com a pesquisa de Rose (2006) acerca destes textos literários em línguas de sinais, reconhecendo-os como performances.

Pensar a literatura em línguas de sinais como performance é compreender que o corpo funciona como o *corpus* (Ramos, 2020) no qual se inscreverá a materialidade linguística. Todos os seus recursos são acionados: expressões faciais, sinalização com as mãos, movimentações. São eles os fios que tecem os textos literários em Libras.

A performance toma o corpo como objeto produtor de semioses, de comunicação, que se transforma em arte. De forma análoga, a performance do poema em Libras não apenas comunica, mas coloca a sua importância nos modos escolhidos para o fazê-lo. Não se trata, apenas, de informar, ainda que ele tenha um caráter propedêutico, mas de utilizar a língua, o corpo e através da performance também ser possível emocionar. Emoções plurais - amor, orgulho, raiva - são ora suavemente expressas, ora fortemente expressadas. Nesse sentido, vale a pena nos alinharmos ao pensamento de Didi-Huberman (2015), quando propõe uma filosofia da emoção tensionada entre a admiração e o questionamento. Entre as muitas faces do que podemos conceber como emoção, o filósofo aborda o seu lado transformador:

as emoções, como são *moções*, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles ou daquelas que estão comovidos. Transformar-se é passar de um estado a outro: então está bem reforçada a nossa ideia de que a emoção não se pode definir como um estado de pura e simples passividade (2015, p.39).

Seriam, pois, também os poemas em línguas de sinais capazes de catalisar em seus processos performáticos emoções e transformações.

Tais processos performáticos estão permeadas do aqui e do agora. Possuem um sentido de unicidade, pois não seriam repetíveis, pois mesmo que se deseje a repetição, ela será impossível, dada a volatilidade e a entropia. Tanto as performances em línguas de sinais como as performances como objeto artístico em um âmbito geral (um objeto que não é tangível quando permeado do aqui e agora irrepitível), podem ser ampliadas para o que aqui consideramos como videoperformances.

Para nós, as videoperformances são performances pensadas e feitas para serem filmadas. Há um *telos*, não se trata, tão somente, de um filme espontâneo feito, por exemplo, por alguém que assistiu a uma performance em um sarau. Eu me refiro aqui a videoperformances como “Brasil a Marcha à Ré”, de Nuno Ramos (2020), que reuniu carros andando em um cortejo na contramão da Avenida Paulista, em São Paulo.

A performance foi feita propositalmente para ser filmada e exibida no Festival de Berlim. Isso implica acionar uma série de elementos que não participam da performance tradicional (a do aqui e agora irrepetível), como os recursos advindos do olhar mecânico da câmara cinematográfica, da possibilidade de usar a velocidade do obturador no filme, no uso de cores, entre outros.

No que tange às videoperformances de contação de histórias e de sinalização de poesia em Libras, como Ramos e Abrahão (2018) evidenciam, podemos pensar também no uso desses recursos atrelados aos próprios processos de organização poética. Vamos primeiro abordar alguns destes recursos e depois falarmos como a tecnologia se unem a eles.

Podemos entender os recursos poéticos dos poemas em Libras através de um enfoque que estabelece uma analogia com a poiese em línguas orais (embora assumam-se as suas peculiaridades). Isto seja: considera-se elementos de uma linguagem poética, por exemplo, o ritmo, as rimas, as figuras de linguagem - como metáforas, metonímias, hipérboles, prosopopéias, eufemismos, etc. - , neologismos, inversões sintáticas e desvios da norma. De fato, pesquisadores como Klamt e Albres (2019) e Sutton-Spence (2021) iluminam pontos para a leitura estética dos poemas em línguas de sinais a partir dessas analogias, entretanto sem se deter nelas, mas usando-as como um ponto de partida para compreenderem a construção poética.

Neste sentido, Sutton-Spence (2021) alude e categoriza diversas formas de construção de rimas nos poemas em línguas de sinais, observadas em torno da repetição de sinais e de classificadores. O ritmo pode ser observado pela velocidade com que estes poemas são sinalizados. Aqui, nós apontamos para uma questão ainda não evidenciada, apesar de sua importância: nos poemas em línguas de sinais também o ritmo ocupa um papel importante na construção de sentidos - como veremos ao abordamos o *corpus* deste trabalho. O uso de classificadores podem ser percebidos como neologismos e as metáforas são abundantes neste tipo de poesia - como qualquer outra língua, as línguas de sinais estão repletas de figuras de linguagens.

Nos poemas de videoperformance, o sinalizante ocupa a função de eu-lírico (no sentido da persona que sinaliza o poema). É comum que ele também seja, além do autor, quem faz o processo de edição do poema. Ao pensarmos o processo de sinalização do poema em línguas de sinais como uma performance, podemos assinalar

que o sinalizador atua como eu-lírico e também incorpora personagens e atua como cenário¹.

Nos poemas em línguas de sinais, que são apresentados como videoperformances, a função do ritmo se apresenta através dos recursos disponíveis nos obturadores de velocidade. Trata-se, em alguns poemas, de construir um ritmo impossível de conseguir sem o auxílio da tecnologia, dada a sua intensidade e trocas quase que instantâneas. A mudança de cores ou a sua ausência também atribuem sentidos ao texto poético em língua de sinais. As rimas obtidas pela repetição das palavras podem ser apresentadas com o uso da edição de modos diversos de uma apresentação ao vivo.

Outro ponto importante na videoperformance é que ela se abre para a construção semântica, ainda, através do espaço cênico (seja ele forjado especialmente para a videoperformance - como em "*October*" - ou um espaço já existente que ganha novos sentidos a partir desta, o que ocorre em "*Negro Surdo*").

Tendo agora apresentado alguns elementos da videoperformance, nossa proposta é refletir de que modo podemos perceber nos poemas elencados práticas translinguísticas, ora acompanhadas por questões de interseccionalidade, ora pela pela explosão dos limites entre as linguagens artísticas. Em ambos, vemos a desconstrução de limitações referentes a concepções capacitistas acerca das pessoas surdas. A arte é usada como elemento de denúncia, orgulha-se das identidades e desafia percepções do senso comum relativas à biopolítica e à noção de "normalidade", desnaturalizando-a.

Transitando com poemas em línguas de sinais

No vídeo performance do poema "*Negro Surdo*", o poeta e performer Edinho Santos desafia mitos de pretensa uniformidade na linguagem e epistemologias normativas, que falham ao não reconhecer a realidade bilíngue de grupos de surdos brasileiros sinalizantes.

O cenário escolhido para a sinalização do poema é emblemático, por trazer três mulheres negras ao fundo, Carolina Maria de Jesus, Mãe Sylvia e Escrava Anastácia,

¹ Ver Ramos e Abrahão (2018) sobre o poema "*Caterpillar*", de Ian Sanborn.

representadas nas imagens do muro que faz as vezes de cenário da vídeoperformance. A cada uma podemos atribuir sentidos relacionados a esferas culturais diversas. À Carolina, a literatura de autoria periférica, escrita por uma mulher negra e favelada; à Mãe Sylvia, a religião de matriz afrobrasileira, divulgada, vivida e liderada por ela em vida; à Anastácia, que flutua em um chão de memória com cacos da História e das lendas populares, a agonia de um povo escravizado.

Figura 1 - Poesia, Santos, E.



As mulheres no muro ao fundo do cenário são ouvintes e de gênero diferente do poeta e performer Edinho Santos. Entretanto, encontram-se conexões por ele percebidas pelo foco da interseccionalidade. Como o “Negro Surdo”, elas partilham das culturas de matrizes africanas, de suas Histórias e vivências. Podem ser alegorizadas como a grande Mãe África, que abriga a pós-memória dos descendentes de povos escravizados e que hoje ainda são vitimizados pelo preconceito e ignorância, ainda que haja forte luta contra estes.

É importante destacar que a figura da Escrava Anastácia é especialmente importante na nossa leitura estética crítica. Santa popular e não reconhecida pela Igreja Católica, é a protagonista de uma narrativa que afirma ter ela vivido no século XVIII. A multietnicidade apresenta-se em sua imagem física, por ser uma mulher de pele negra e olhos azuis. Anastácia é símbolo da resistência negra, conhecida pelo uso de uma máscara de ferro presa em sua boca.

Máscaras que amordaçavam escravos existiram historicamente (Kilomba, 2019). Aparecem também no contundente conto de Machado de Assis (1997), escrito em 1906, "Pai contra mãe". A obra é aberta com uma narrativa que associa estas máscaras, usadas geralmente contra escravos acusados de alcoolismo, às máscaras

sociais da hipocrisia. Na lenda de Anastácia, o uso da máscara deveu-se a um castigo por não corresponder ao amor do seu senhor. Ao colocar a máscara, ela sente a dor física de seu peso e a dor de não poder se expressar. Essa dor da proibição dos atos expressivos também é um elemento a interseccionar as identidades de Anastácia e Edinho. A sua máscara, veremos na videoperformance, são as algemas que lhe impedem de usar sua língua. Algemas de ferro, como a máscara, também impostas injustamente.

O espaço físico onde estão os três ícones femininos negros acabam por participar como um componente semântico do processo da videoperformance “Negro Surdo”. Seria o que poderíamos de chamar de um quarto espaço cênico² ou, pela via teórica de Kress e Van Leeuwen (2001), mais um modo - o espacial - dentre todos os outros acionados pelo ato performático de sinalização e gravação do poema. Percebemos a videoperformance como o resultado final de todas as etapas que a constituem: criação poética, construção performática, escolha do cenário, performance, edição do vídeo.

Outro elemento que importa mapear em nossa análise é a compreensão dessa videoperformance como um “transespaço” (Pavão, 2023), isto é, como um espaço onde ocorrem práticas translinguageiras, em um campo interseccional. O performer acolhe vivências, afetos, aspectos sociais, históricos e culturais advindos de temporalidades múltiplas e rompe com barreiras ideológicas, favorecendo representações identitárias não apenas surdas, mas também negras.

Ao iniciar o poema, o eu-lírico/performer identifica-se como um negro surdo, que traz “poesia de periferia” (como o local onde moraram as mulheres representadas na parede ao fundo da performance, conforme demonstrado em foto acima). A periferia amplia-se não apenas como um local físico, mas como uma forma de identidade. Ele não apenas é o mediador que traz a poesia de periferia, ele está e é a periferia.

Tal condição evidencia-se ao partilhar sua experiência. Ele narra no poema-performance uma injusta perseguição por policiais, pelo fato de ser negro. É algemado, o que lhe impede ainda mais de se expressar - “Eles algemam nossas mãos/ nossa

² A ideia de um quarto espaço cênico foi apontada pelo professor Bruno Abrahão, no minicurso “Literatura e performance”, ministrada por ele e por Ramos¹ no ENAC 2022.

comunicação”. A aderência a outros grupos de Surdos e negros evidenciam-se no uso da terceira pessoa do plural.

A dupla violência agride e tenta minoritarizar o ser humano. Mas ele resiste com o orgulho de ser quem é e traz à baila várias figuras históricas a quem se une, provando o seu valor, como Martin Luther King, Dandara, Zumbi e Conceição Evaristo. São vidas separadas por tempos e espaços, mas unidas em suas identidades e lutas.

O eu-lírico denuncia tanto a violência étnica, que se torna muitas vezes física ou mortal - a necropolítica (Mbembe, 2018) - e a violência linguística que pode ser sofrida pelos surdos no interior de uma sociedade ouvinte. As duas unem-se diante do Negro Surdo. Suas armas contra elas são a sua consciência identitária e a sua poesia, que se mostram como chaves simbólicas contra as mordanças e as algemas, reais e metafóricas.

Ao estabelecer um paralelo entre a mordança e as algemas, o texto com múltiplas semioses externa aspectos translíngues nas linguagens integradas em um contexto performático único de sentido. Ao integrar linguagem verbal e não verbal, é possível verificar a translinguagem transitando pela multimodalidade. Na performance, Edinho, em alguns momentos, oraliza junto com a sinalização em partes do poema. Isso traz à tona o que Wei (2016) afirma sobre sujeitos bi(multi)língues, que ao se comunicarem em um idioma sempre trazem consigo aspectos de outros idiomas, mesmo que esses não possam ser identificados externamente. Desse modo, não é possível analisar repertórios e práticas translíngues sem considerar a estrutura social e as ideologias mobilizadas (Rocha; Megale, 2023).

Outro *corpus* analisado neste artigo é “*October*”, do poeta surdo Ian Sanborn, produzido em (2014), em Língua de Sinais Americana (ASL - American Sign Language). Nessa videoperformance, observa-se, como em “*Negro Surdo*”, um trânsito entre as linguagens, um deslizar entre diferentes modos, ritmo, luz, cor e corpo, evidenciando um processo de transformação das estações do ano a se materializar no corpo do ator. É uma construção translíngue, cujo entendimento, assim como no texto escrito, só se realiza no todo. Não há compartimentos estanques a acionar cada um desses modos, senão um fértil patrimônio vivencial a serviço da criatividade do ator.

Em “*October*”, percebemos parte de um movimento iniciado com artistas surdos estadunidenses e que fazem da arte um instrumento para romper limites

impostos por uma sociedade que categoriza critérios de “normalidade” excludentes. Podemos pensar, no campo das Artes Plásticas, na pintora Nancy Rourke, que cria obras intermediáticas³ e intertextuais em diálogos com pertencentes ao cânone ocidental. Podemos entender aqui a presença de um movimento de ruptura com o que Derrida reconhece como o centro (2009) e a forte dinâmica artística que, pela liberdade poética, reencena o cânone e inverte o centro, colocando o que é minoritarizado em seu lugar (como retomado por Ferraz e Mizan (2019)). Há um re-centramento, que evidencia as fraturas do discurso de minoritarização. Isso ocorre em vários de seus quadros, quando ela cria uma Monalisa surda sinalizando ou uma Frida Kahlo (Núcleo de Artes do INES) que leva brincos de mãos e tem uma coroa de olhos em seus cabelos, metaforizando que os surdos que se comunicam em línguas de sinais não são deficientes, mas têm apenas uma diferença em relação a outros grupos, pois pensa visualmente e fala/ouve com sua língua de sinais, que aparece no quadro pela metonímia das mãos.

O mesmo movimento, organizado poeticamente de outro modo, percebemos no quadro “*Deaf People Can*”, também de Rourke. Nele, o apagamento do centro (Derrida, 2009), aparece literalmente, pois a frase de um ex-reitor da Universidade Gallaudet, I. King Jordan está em parte rasurada. O quadro a ressignifica e transforma o seu enunciado, criando sentidos capazes de desconstruir o discurso limitante do reitor sobre as pessoas surdas.



Fonte: Nancy Rourke. In: <https://www.nancyrourke.com/deafpeoplecan.htm>

³ Consideramos obra intermediática a que se constitui em torno da intermedialidade. Junto à visão de Ramazzina-Ghirardi (2022), concordamos que intermedialidade não se trata apenas de um conceito, mas uma prática transcriativa que envolve duas ou mais mídias, que não apenas interagem mas reconstróem sentidos.

A frase proferida pelo reitor, “*Deaf people can everything, except hear*”⁴, é replicada no quadro e tem as duas últimas palavras rabiscadas e tapadas com silver paper. Mostra-se a desconstrução da ideia de limitação acerca das pessoas surdas, assim como o verbo ouvir é ressemantizado, convidando o espectador a pensá-lo em uma perspectiva diferente do senso comum, um ouvir e falar que se dá em outras dinâmicas, mas que efetivamente acontece.

A citação ao quadro de Rourke liga-se ao movimento dos poetas surdos que buscam por uma música visual. Não se trata de fazer o que o senso comum conhece como música, ou de algum tipo de recurso que permita à pessoa surda ouvir as vibrações do som. Estamos no meio de um jogo bastante profundo, já que se trata de desconstruir a própria ideia de música como algo ligado à audição, à vibração sonora. Para além disto, o que se deseja é a construção de uma música visual, que não se ouve, mas se vê. Há, como em Rourke, uma ressemantização do verbo ouvir e também a ousadia de uma experiência estética complexa.

“*October*” é, ao mesmo tempo, um poema, uma videoperformance, uma música visual. As três instâncias são indissociáveis neste objeto artístico que não se toca, mas pode ser visto no espaço virtual. Sanborn o criou, o editou, além de ser também o “eu-lírico”- (o termo está entre aspas dada a indeterminação do objeto artístico). O poema é multimodal, começando com duas palavras escritas, o título “*October*” (Outubro, em português) e o nome do autor. O poeta não oraliza, mas o poema depende do título escrito em língua inglesa para uma possível compreensão do seu sentido, já que o poema fala sobre o Outono, a estação tradicionalmente representada pela imagem das folhas das árvores caindo. No contexto do poeta morador estadunidense, levado para o poema, no mês de Outubro (*October*), a estação do ano é o Outono e está associado às folhas que caem, bem como ao *Halloween*.

Em “*October*”, a multimodalidade semiótica pode ser vista no modo escrito e também na datilologia (segundo uma mestrandia surda, Bárbara Camilla de Souza Carvalho, nossa aluna na disciplina “Letramentos de Surdos e multimodalidade” - no segundo semestre de 2023 -, a datilologia pode ser considerada também multimodal, uma vez que reúne os modos visual, linguístico (pela escrita), gestual e espacial,

⁴ “Os surdos podem tudo, exceto ouvir” (tradução nossa).

compondo um translinguar entre as diferentes linguagens. A ASL, como toda língua de sinais - e esta é uma asserção nossa - é por excelência multimodal, já que une o modo visual e o modo motor.

O cenário é todo escuro, o sinalizador (o próprio Sanborn) também veste uma camisa e óculos escuros. Somente o rosto, o pescoço e as mãos de pele branca do sinalizador ficam à mostra. A ambiência cria um jogo de claro-escuro, onde apenas o seu rosto se ilumina. Isso pode ser lido, mesmo que não tenha havido a intenção autoral, como uma prática de intermedialidade com os quadros dos períodos do Renascimento e, sobretudo, do Barroco, que usavam em abundância a técnica do claro-escuro. Na tela, a tensão entre o claro e o escuro servia para trazer impacto e emoção ao quadro, assim como mostrar o ponto principal da obra, iluminada pelo claro ainda mais realçado pelo escuro.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kF6UKQyrxnA>

Em analogia com *“October”*, podemos ver que o rosto e as mãos são os pontos mais importantes de iluminação. As expressões faciais e os sinais provém desses dois pontos. O que é posto em evidência, metonimicamente, neste início, é a relação corpo poético + línguas de sinais. Uma relação simbiótica.

A videoperformance aberta como quadro em claro-escuro começa com o “eu-lírico” fazendo a datilologia da palavra título *“October”*. A repetição do título já se constrói como rima, em um ritmo moderado. Em sequência, ele toca um teclado imaginário, no mesmo ritmo em que sinaliza. As mãos deslizam em rimas para a esquerda e a direita.

Ao fim, a iluminação do vídeo muda e o quadro sombrio começa a se iluminar. A datilologia e o ato de tocar o teclado não têm pausas, eles ocorrem de modo contínuo e a eles se adiciona o ato de tocar uma guitarra imaginária. Novamente, há rimas através

da repetição e o ritmo moderado. Em nova sequência contígua, o sinalizador toca bateria, também com o ritmo moderado e a repetição de movimentos, ocasionando as rimas. A cabeça acompanha a música que se vê, na manutenção do ritmo e nas repetições.

Pelo ritmo e pelos instrumentos, poderíamos, em um processo de interpretação, ligar à música visual a um ritmo como o jazz ou o blues. A expressão facial do eu lírico corrobora a sensação de vermos a música se desdobrar a nossa frente, uma música em ritmo moderado, relaxado.

Há uma mudança e o eu-lírico deixa de tocar instrumentos e volta às rimas com a datilologia. Ele repete à esquerda *October* por três vezes. Em um ritmo lento e na direção oposta, inaugura um gesto ambíguo. Sua mão emula a imagem de uma folha caindo. É outubro, afinal. Mas a imagem da folha a cair também por ser a imagem do maestro a reger os instrumentos que o eu-lírico toca. Ou até mesmo o ato de tocar um teclado.

O ritmo se intensifica e as cores da videoperformance também. Ele repete várias vezes o ritmo, há um tom alaranjado na tela, análogo aos das folhas que caem no Outono. Ele fala sobre o tempo, a espera e volta a tocar, desta vez mais iluminado e mais rápido. A cor e a música visual se intensificam. De repente, ele usa a câmera lenta para repetir o gesto das folhas caindo, da regência dos músicos. Tudo é lento; na natureza, as árvores caem lentamente e também os instrumentos são tocados com vagar. Por fim, voltamos à escuridão. *October*, o eu-lírico repete. Chegou o inverno. Não há som, mas vimos a música.

Considerações finais

As obras poéticas de muitos artistas surdos, através de uma visão de mundo na qual predomina a percepção visual, deflagram novas maneiras de olhar e de pensar o mundo, que vêm redesenhando a forma como as culturas dos surdos têm sido percebidas no interior de sociedades majoritariamente ouvintes. No *Slam Surdo* e na *Vernal Vernacular*, a construção de semioses em sinais evidencia, ao mesmo tempo que propõe, comportamentos e formas de agir de identidades surdas, antes relegadas a

condições secundárias, produzindo novas epistemes, formas de ser e de estar no mundo.

As línguas em trânsito, nesses poemas, ressignificam a ideia de muros entre lín(gua)gens e culturas, na medida em que tentam rompê-los, ao mesmo tempo em que desafiam fronteiras abissais entre saberes, transformando realidades linguísticas, num movimento constante de tecer e destecer palavras, sentidos e significados.

Nesse sentido, é possível observar, nos poemas em línguas de sinais aqui trabalhados, um trânsito natural de diferentes semioses, em práticas translinguageiras interseccionais, que expõe discriminações não só linguísticas, mas sociais, de raça, de gênero, entre outras, permitindo melhor compreender aspectos coloniais violentos a desumanizar, principalmente, grupos minoritarizados. A poesia em língua de sinais revigora produções artísticas que, durante muitos anos, teve vários dos seus direitos negados, sendo considerados inclusive como desprovidos de razão na Antiguidade histórica.

A assunção de uma perspectiva translíngue desloca o olhar do produto para o processo, desestabilizando discursos monolíngues numa prática libertária, em um processo que busca romper a compreensão meramente especialista de identidades. Performar na ótica translíngue cria práticas de usos translinguajeras capazes de acionarem patrimônios linguísticos e identitários do sujeito, fornecendo elementos para criar e recriar significados.

A partir do exposto, pensar a literatura em línguas de sinais dentro de cenários translíngues e multimodais conduz a mudanças sensíveis em noções constituídas e balizadas, através do tempo, acerca do que possa ser a normatividade, o texto, a língua e a literatura. Constrói-se com a materialidade linguística produzida em Libras não apenas arte, mas também sendas para a desarticulação de lugares periféricos e visões preconceituosas.

Referências

ASSIS, M. de. Pai contra Mãe. In: **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ABRAHÃO, B. F.; RAMOS, D. C. M.P. O direito do surdo à literatura: por uma educação literária multimodal. **Linguagem em (Re)vista**, vol. 10, n. 20. Niterói, jul./dez. 2015.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CAVALCANTI, M. C. Multilinguismo, transculturalismo e o (re)conhecimento de contextos minoritários, minoritarizados e invisibilizados. In: M. C. C. Magalhães & S. S. Fidalgo (Eds.) **Questões de método e de linguagem na formação docente**. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

CAVALCANTI, M. Educação linguística na formação de professores de línguas: intercompreensão e práticas translíngues. In: LOPES, L. P. da M. (org.). **Linguística aplicada na modernidade recente**: festschrift para Antonieta Celani. São Paulo: Parábola Editorial, 2013. p. 211-226.

COPE, W.; KALANTZIS, M. **Multiliteracies**. Londres; New York: Routledge, 2000.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção? Que emoção!** Lisboa: KKYM, 2015.

FERRAZ, D.; MIZAN, S. Visual Culture Through the Looking Glass: Vision And Re-Vision Of Representation Through Genealogy And Cultural Translation. **Trab. Ling. Aplic.**, Campinas, n(58.3): 1375-1401, set./dez. 2019.

GALLO, S. **A educação sob os parâmetros da biopolítica**: o efeito Foucault. Entrevista especial. Instituto Humanitas Unisinos, 2010. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/36831-a-educacao-sob-os-parametros-da-biopolitica-o-efeito-foucault-entrevista-especial-com-silvio-gallo>

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cultrix, 2006.

JEWITT, C. Multimodality and literacy in school classrooms. **Review of Research in Education**, Vol. 32, What Counts as Knowledge in Educational Settings: Disciplinary Knowledge, Assessment, and Curriculum, p. 241-267, 2008.

KARNOPP, L. Produção Culturais de Surdos: análise da literatura surda. **Cadernos de Educação** | FaE/PPGE/UFPel | Pelotas [36]: 155 - 174, maio/agosto 2010.

KIFFER, A. e GARRAMUÑO, F. **Expansões contemporâneas**: Literatura e outras formas. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira; MUNIZ, Valéria Campos. Translinguagem e Literatura em línguas de sinais: olhares em trânsito. *Rev InCantare*, Curitiba, v.22, p. 1-22, junho, 2024. ISSN 2317-417X.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLAMT, SILVA, M. D.; ALBRES, N. A. Tradução Comentada do Poema em Língua Brasileira De Sinais “Amor À Primeira Vista”. **Revista de Ciências Humanas**, [S. l.], v. 18, n. 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/8686>. Acesso em: 12 dez. 2023.

KRESS, G. **Literacy in the new media age**. London: Routledge, 2003.

KRESS, G.; Van Leeuwen, T. **Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication**. London: Arnold, 2001.

LIMA, A.L.A. **Deleuze & a educação, de Silvio Gallo**, 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. (Pensadores & Educação, VIII). Disponível em: <https://periodicos.uninove.br>

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEGALE, A.; LIBERALI, F. **As implicações do conceito de patrimônio vivencial como uma alternativa para a educação multilíngue**. Disponível em: researchgate.net/publication/341301601_as_implicacoes_do_conceito_de_patrimoni_o_vivencial_como_uma_alternativa_para_a_educacao_multilingue. S.L., 2020.

PARO, C. A.; VENTURA, M.; SILVA, N. E. K. **Paulo freire e o inédito viável: esperança, utopia e transformação na saúde**. 2020 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tes/a/tQFP797gDF8Yc4fLX4fzk3c/abstract/?lang=pt#2020>. Acesso em abr.2023.

PAVÃO, A. **Uma proposta de resistência na luta pela construção do ensino bilíngue, na perspectiva da translinguagem, nas séries iniciais do ensino fundamental da rede municipal do Rio de Janeiro**. 159 p. Dissertação de mestrado. Instituto Nacional de Educação de Surdos, 2023.

RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. **Intermedialidade: uma introdução**. São Paulo: Contexto, 2022.

RAMOS, D. C. M. P.; ABRAHÃO, B. F. Literatura surda e contemporaneidade: contribuições para o estudo da Visual Vernacular. **Pensares em revista**, v. 12, p. 56-72, 2018.

RAMOS, D. C. M. P. O corpo como corpus: lugares do ensino de literatura para estudantes surdos. In: **Rev. Exitus**. vol.10 Santarém, 2020. Epub 28-Mar-2022.

RAMOS, N. **Brasil à marcha ré**. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/por-ai/marcha-a-re-teatro-da-vertigem-nuno-ramos-bienal-de-berlim/>. Acesso em 12 dez. 2023.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira; MUNIZ, Valéria Campos. Translinguagem e Literatura em línguas de sinais: olhares em trânsito. Rev InCantare, Curitiba, v.22, p. 1-22, junho, 2024. ISSN 2317-417X.

RESENDE, B. **Poéticas do Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Galáxias, Laboratório da Palavra, 2017.

ROCHA, C. H.; MEGALE, A. H. Translinguagem e seus atravessamentos: da história, dos entendimentos e das possibilidades para decolonizar a educação linguística contemporânea. **D.E.L.T.A.** 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/delta/a/kPFK8kgZYFKQPgZp6hbnZdp/#>

ROCHA, C. H.; MACIEL, R. F. Ensino de língua estrangeira como prática translíngue: articulações com teorizações bakhtinianas. **D.E.L.T.A.** 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/26388/18933>. Acesso em 15 jun. 2021.

ROSE, H. The poet in the poem in the performance. In: BAUMAN, NELSON, ROSE. **Signing the body poetic**. Essays on American Sign Language Literature. Los Angeles: University of California Press, 2006.

ROURKE, N. **Deaf people can do**. Disponível em: <https://www.nancyrourke.com/deafpeoplecan.htm>. Acesso em set.2023.

SANBORN, I. **October**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kF6UKQyrxnA>. Acesso em 22 dez. 2023.

SANTOS, B. S. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, E. **Negro Surdo**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=afxif_Gej8Q. Acesso em 12 dez 2023.

SUTTON-SPENCE, R. **Literatura em Libras**. Petrópolis: Arara Azul, 2021.

SUTTON-SPENCE, R.;KANEKO, M. **Introducing Sign Language literature: folklore and creativity**. London: Palgrave Macmillan, 2016.

VAL, M. G. C. **Redação e textualidade**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WEI, L. **Translanguaging as a theory of language**. Palestra no Youtube, HKMU Chanel, 2016.

Sobre as autoras:

Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos é Doutora em Letras (UFF). Realizou pós-doutorado em Educação e Linguagem (FFLCH/USP). Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Departamento de Letras-Libras da Faculdade de Letras. É também docente efetiva do Mestrado em Educação Bilíngue do DESU/Instituto Nacional de Educação de Surdos. Membro do grupo de pesquisa LETI (Grupo de Pesquisa em Letramentos e Imagem - INES), NIELM (CNPq/UFRJ) e do Projeto Nacional de Letramentos (CNPq/USP). Membro do Grupo de Trabalho Transculturalidade, Linguagem e Educação (ANPOLL).

Valéria Campos Muniz é Doutora em Língua Portuguesa (UERJ) e Pós-Doutorado em Português como L2 (UNICAMP). Professora Adjunta de Língua Portuguesa como L2 do Departamento de Ensino Superior do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), no curso de Pedagogia e também do Mestrado em Educação Bilíngue da referida instituição. Membro dos grupos de pesquisa LETI (Líder - Grupo de Pesquisa em Letramentos e Imagem / INES) e Linguagem e Sociedade (UERJ- FFP/CNPq) e do Laboratório de Estudos de Língua Portuguesa como L2 (Líder - INES/UFRJ/ CNPq).