

TATIANA WONSIK RECOMPENZA JOSEPH

ENTRE A DANÇA E A LÍNGUA DE SINAIS,
A CAIXA MÁGICA DA CRIAÇÃO:
Possibilidades Interativas Para Dança Com Surdos e
Ouvintes

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, como pré-requisito para obtenção de título de Doutor(a) em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva

CAMPINAS

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

J774e Joseph, Tatiana Wonsik Recomenza.
Entre a dança e a língua de sinais, a caixa mágica da criação: Possibilidades Interativas de Dança Com Surdos e Ouvintes. / Tatiana Wonsik Recomenza Joseph. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Linguagem por sinais. 3. Corpo. 4. Arte e educação. I. Silva, Eusébio Lobo da. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Between dance and sign language, the magic box of creation: interactive possibilities to dancing with deaf and hearer people.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

Prof^a. Dr^a. Veronica Fabrini Machado de Almeida.

Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo.

Prof^a. Dr^a. Ligia Losada Tourinho.

Prof^a. Dr^a. Soraia Maria Silva.

Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida

Prof^a. Dr^a. Elisabeth Bauch Zimmermann.

Prof^a. Dr^a. Silvana Venâncio.

Data da Defesa: 05-03-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Tatiana Wonsik Recomenpa Joseph - RA 921351 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva
Presidente



Profa. Dra. Veronica Fabrini Machado de Almeida
Titular



Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo
Titular



Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho
Titular



Profa. Dra. Soraia Maria Silva
Titular

Ao Camilo e à Camila
aos surdos
aos que inspiram a dança, as línguas e as letras,
Poética inefável de Deus

A Ti, Rabi, Metáfora Viva da
Palavra

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao orientador Prof. Dr. Eusébio Lôbo da Silva, pela sua dedicação à docência desde a graduação, quando cultivou em nós sabedorias antigas na dança, no jogo criador da capoeira, na palavra de raízes ancestrais, e por ter aberto o caminho para a presente investigação, assumindo comigo os riscos por um tema novo – ajudando a “descobrir o novo no velho” e a valorizar a criança sonhadora que há em cada um de nós.

Agradeço ao meu marido e também Prof. Dr. Lázaro Camilo Recomenza Joseph, cujo olhar foi decisivo para organização das idéias – dançarinas nem sempre disciplinadas em meu pensamento – na comoção do nascimento de nossa filhinha. Agradeço também pelo seu apoio como fotógrafo, bem como à Myriam Wonsik, pelas fotografias que estão no trabalho.

Agradeço à minha família, pelos inúmeros auxílios logísticos nas viagens a Campinas, e principalmente ao amor, carinho, atenção e apoio absoluto de minha mãe, Célia Regina dos Santos Sanchez Prieto, sem os quais não seria possível a realização deste trabalho.

Agradeço aos bailarinos surdos e ouvintes que estiveram comigo neste processo, à equipe profissional (professoras, colegas de trabalho, intérpretes e instrutores de LIBRAS, surdos e ouvintes), vinculados ao Centro de Atendimento às Pessoas Surdas de Mato Grosso, e outros profissionais da Educação, do Ensino Regular (inclusivo) e do Ensino Especial, com quem pude partilhar um pouco das múltiplas funções assumidas, hoje, pelo professor na área da Educação Especial. À Profa. Ms. Eda do Carmo, da Universidade Federal de Mato Grosso, a quem devo um espaço precioso para reflexão sobre o papel dos materiais didáticos no ensino de arte, e quem primeiramente me acolheu na cidade de Cuiabá, em 2007; à Profa. Ms. Margot Latt Marinho, pelos esclarecimentos e pela sua dedicação encorajadora .

Agradeço a Nelson Pimenta, com quem pude conversar pessoalmente em três oportunidades decisivas para confiar que estava no caminho certo, e cujo trabalho e divulgação da cultura surda foram alicerces fundamentais para esta

pesquisa. Agradeço a participação das professoras Dra. Márcia Strazzacappa e Dra. Silvana Venâncio num momento de inquietações; a uma por estimular o desafio do trabalho mais articulado entre prática de dança e experiência na Letras, a outra por partilhar o desafio teórico ao que me lançava, encaminhada pela sensibilidade de meu orientador. Minha gratidão estende-se aos demais professores que contribuíram com diferentes perspectivas para esta pesquisa, como a Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida, o Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo, a Profa. Dra. Lígia Losada Tourinho e a Profa. Dra. Soraia Maria Silva.

Agradeço, ainda, às mãos dedicadas dos familiares (marido, mãe, irmãos de sangue e de espírito –Teca, My, João, Luís, Carol e Dani) e das funcionárias – irmãs em Deus- Eliete da Silva, Kátia Soares de Amorim, no auxílio de cuidado da minha filhinha durante o último ano dedicado a este trabalho. Agradeço às irmãs Carol, Constança e Zane e todos do Centro Espírita Laços da Eternidade (C.E.L.E.) pelo apoio e idéias para os materiais confeccionados. Some-se, ainda, minha gratidão a Rosendo Díaz , Newton Cano e Paul Martin pelo auxílio nos últimos detalhes para a tradução do resumo em inglês.

Agradeço, por fim, a Deus, pela Vida e oportunidade de trabalho infindo na humildade e na escuta.

RESUMO

Esta é uma pesquisa teórico-prática, que se iniciou com a vivência de se fazer dança e se pensar o corpo em cena tanto junto a surdos quanto a ouvintes, em diferentes contextos. Chamamos o nosso corpo de “corpo criador”, baseados na corporeidade fenomenológica e assumimos que, ao levar em consideração que o corpo transita entre a língua de sinais e a dança com a mesma lógica reflexionante em ambos os contextos, podemos selecionar conteúdos comuns à dança e à língua de sinais para serem trabalhados em dinâmicas interativas e integradoras com surdos e ouvintes. Para a realização destas dinâmicas concebemos a “Caixa Geradora de Criatividade”, oriunda da necessidade metodológica para articulação dos elementos decompostos da gramática da Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) em relação a elementos provenientes do Lian Gong e da Capoeira como exemplos de práticas corporais –dentre outras. A “Caixa Geradora de Criatividade” é a materialização de um espaço eminentemente simbólico através de recursos visuais e táteis, criados a partir das leituras formadoras do intérprete da dança e estudioso da LIBRAS que tenha interesse em expandir o diálogo entre arte e educação, abarcando –e abraçando-a cultura surda como espaço de incessante interlocução.

Palavras-Chaves:

dança-língua de sinais-corporeidade-arte-educação

ABSTRACT

We researched contextual differences for paired deaf individuals and individuals who are able to hear well, using dance and measuring interpretations by both groups. The body is the “creator” of the interpretations based on phenomenological embodiment. We assumed that interpreting an individual’s thoughts with sign language and dance would involve the same logic. Therefore, we can select contents common to both dance and sign language. This was performed in a interactive and inclusive dynamic for both groups—those that hear and those who are deaf. In order to achieve the desired dynamic, we conceived and developed the “Creativity Generator Box”. Need for this creativity generator arose from the desire for articulation of elements deconstructed for the Brazilian sign language, *LIBRAS*, in relation to elements of the dances of *Lian Gong* and *Capoeira*, including the intricate physical moves of these dances. The “Creativity Generator Box” is the realization of a very symbolic space through the senses of vision and touch. It is created by form readings and interpretations of the dance performer and teacher of LIBRAS whose interest is to effectively enhance the dialogue between art and education. It embraces deaf culture with a space for continuous and robust conservational exchange.

Key Words:

dance-sign language-corporeity-art education

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	xv
INTRODUÇÃO	17
Metodologia.....	23
1. O CORPO CRIADOR E LÍNGUA DE SINAIS: UMA APROXIMAÇÃO TEÓRICA NO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA BASEADO NA POÉTICA DA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS –LIBRAS	29
1.1 INTERPRETAÇÃO TEÓRICA DO ENFOQUE DO CORPO, O ESPAÇO E A PERCEPÇÃO CORPORAL.....	29
1.1.1 A língua de sinais não é gesto	36
1.2 O TATO E A VISÃO NA DANÇA E NA LÍNGUA DE SINAIS.....	39
1.3 OS CORPOS DANÇANTES: A RELAÇÃO COM O OUTRO	46
2. LÍNGUA DE SINAIS E O ESPAÇO: A CRIAÇÃO EM DANÇA NA PALMA DA MÃO	53
2.1 LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS (LIBRAS) E CULTURA SURDA: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO.....	53
2.2 LÍNGUA DE SINAIS E DANÇA: MEGA E MINI POSIÇÃO DO CORPO NO ESPAÇO	63
2.2.1 Sinais e corpo.....	68
2.2.2 Iconicidade na língua de sinais e dança.....	73
2.2.3 Datilologia e dança.....	74
2.3 LÉXICO E VOCABULÁRIO.....	75
2.4 CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DA SINTAXE DA LIBRAS.....	76
2.5 VERBOS	81
2.6 PROCESSO ANAFÓRICO E CLASSIFICADORES.....	83
3. RELATO DE UM ESTUDO PARA CRIAÇÃO EM DANÇA E ORIGEM DA CAIXA GERADORA DE CRIATIVIDADE	91
3.1 PALAVRA: porta adentro.....	94
3.2 PALAVRA: porta afora.....	97
3.3 TEXTO GERA TEXTOS: rumo à Caixa Geradora de Criatividade.....	103

3.4 A CAIXA GERADORA DE CRIATIVIDADE: AS FERRAMENTAS PARA MÚLTIPLOS PROCESSOS	108
3.5 ELEMENTOS QUE CONSTITUEM A CAIXA GERADORA DE CRIATIVIDADE	111
3.5.1 Jogos de cartas, figuras e cartões.....	113
a) Cartas de Configurações de mão.....	113
b) Articulando elementos de corpo e mãos	114
c) Interpretação de imagens.....	118
3.5.2 As fichas de texto	120
3.5.3 O tabuleiro e os tubos de referência	122
3.5.4 Bolas e bastões interferem no jogo	126
4. EXPERIÊNCIAS REALIZADAS COM A CAIXA GERADORA DE CRIATIVIDADE.....	131
4.1 EXPERIÊNCIA COM GRUPO DE SURDOS EM LONDRINA (2006)	131
4.2 A EXPERIÊNCIA COM UM GRUPO DE BAILARINOS OUVINTES NA UNICAMP (2006)	137
4.3 ENSAIO SOBRE A FOME (2006)	141
4.4 ENTRE POEMAS (2006).....	142
4.5 A EXPERIÊNCIA NO CAS/MT (2007 – 2008).....	144
4.6 A EXPERIÊNCIA NO CURSO DE EXTENSÃO DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO (2008)	149
4.7 TRABALHO COM OUVINTES, ALUNOS DO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO (2008).....	151
5. CONCLUSÕES.....	155
REFERÊNCIAS.....	161
BIBLIOGRAFIA	162
APÊNDICE 1	169
APÊNDICE 2.....	179
APÊNDICE 3.....	183
GLOSSÁRIO.....	187

LISTA DE FIGURAS

	PÁGINA
CAPÍTULO 1	
Figura 1 : Bloco lógico	46
CAPÍTULO 2	
Figura 2: escrita em língua de sinais	59
Figura 3: centro da cinesfera corresponde ao centro do corpo	63
Figura 4: cinesfera em expansão	64
Figura 5: espaço de sinalização: um globo em torno do eixo do corpo e extensão do corpo	65
Figura 6: sinal e corpo em miniatura	66
Figura 7: forma da mão como mini posição do corpo	66
Figura 8: forma do corpo como mega posição em relação à forma do sinal.	66
Figura 9: início da CM e M para PERDER/SUMIR	67
Figura 10: corpo como mega formação da mão esquerda no início do sinal	67
Figura 11: analogia formal entre sinal e corpo	67-8
Figura 12 :ALMA/PERDER: configuração de mão e movimento	68
Figura 13: ponto de locação final para os sinais ALMA/PERDIDA	69
Figura 14: espelhamento do campo de enunciação em ênfases da cinesfera	70
Figura 15: ênfase nas Configuração de Mão (CM) e Locação (L)	71
Figura 16: campo de enunciação / palco	71
Figura 17: movimento criado com ênfase em partes do sinal	72
Figura 18: criação em duplas	72
Figura 19: sinais icônicos	73
Figura 20: datilologia e dança	74-5
Figura 21: menina=sinal composto pelo sinal para MULHER+sinal para CRIANÇA	76
Figura 22: gesto e movimento para sinal composto MENINA	76
Figura 23: algumas expressões faciais	78
Figura 24: algumas expressões corporais	78
Figura 25: espaço contrastivo	79
Figura 26: comparação: peso na balança	79
Figura 27: uso do olhar como colocação de outras pessoas no discurso	80
Figura 28: paisagem	80
Figura 29: transformando paisagem em dança	81
Figura 30 : pensamento em imagens	82
Figura 31: pensamento em imagens (2)	82
Figura 32: diferentes maneiras do uso espacial para uma imagem mental	83
Figura 33: caracterização do Curupira	84
Figura 34: árvore PINHEIRO/ARAUCÁRIA	85
CAPÍTULO 3	
Figura 35: caixas de palavras- português/datilologia	95
Figura 36: vocabulário cênico	95
Figura 37: tubos para personagens	98
Figura 38: representação do coro	98
Figura 39: materiais para cada personagem	99
Figura 40: sinais para Jurueno, Yarana, Curupira e Nayara	101
Figura 41: tubos de referência para histórias infantis	101
Figura 42: tabuleiro de jogos: processo criativo dança e LIBRAS	104
Figura 43: Jurueno, Nayara, Curupira	104

Figura 44: materiais da narrativa	105-6
Figura 45: imagens da Caixa Geradora de Criatividade	110
Figura 46: elementos da caixa de criatividade	112-3
Figura 47: articulando elementos	114
Figura 48: extensões do corpo como ponto de locação	116
Figura 49: Jogo com os elementos CM e partes do corpo no campo de enunciação (tronco)	117
Figura 50: expressões faciais para tipos de frase	117
Figura 51: diferentes articulações entre os materiais da caixa	117
Figura 52: Lian Gong com configuração de mão	119
Figura 53: imagens criadas em desenhos	121
Figura 54: tubos de referência para “nós dois” e “eles dois/elas duas em LIBRAS	123
Figura 55: uso do material em diferentes contextos	124
 CAPÍTULO 4	
Figura 56: grupo de surdos de Londrina/2006	135-6
Figura 57: Apresentação do estudo “Quem é o dono de meu desejo”/ Unicamp 2006	140
Figura 58: “Entre poemas”	143-4
Figura 59 livros manufaturados	149
Figura 60: alunos do curso de extensão/UFMT 2008	151
Figura 61: estudo coreográfico com ouvintes	154

INTRODUÇÃO

Este trabalho é o fruto de um processo ininterrupto de inquietações teóricas e práticas da pesquisa corporal, através dos sentidos do corpo no espaço do mundo e de mudas indagações sobre nossas necessidades de complementaridade pela “voz” do *outro*. Começou, tacitamente, há mais de dez anos e faz-se difícil resgatar a ponta originária do fio que nos conduziu, verdadeiramente, e nos trouxe até aqui. Na interlocução com os professores mais experientes, foi quase unânime a insistência para que se mencionasse que, por trás destas inquietações está um percurso muito singular, próprio de minha formação dupla na Graduação em Letras e na Graduação em Dança; de uma, o gosto pelas línguas e sua poética, de outra o encontro no corpo e sua expressão no movimento. Já nos primeiros anos da primeira graduação em Letras, me era agradável observar, nas aulas expositivas plenas do verbo, as maneiras de organização gestual do discurso de cada professor. Havia aquele que, apesar de bem articulado, despendia mais energia do que outros em uma gestualidade que muitas vezes dispersava minha atenção do que ele estava dizendo; eu parava de escutar o conteúdo e passava a perceber a modulação de sua fala e o ritmo (geralmente descompassado) de suas mãos. Este professor geralmente estava encurvado na cadeira, numa colocação que me parecia a de um corpo desconfortável dentro de si –sensação que eu tinha muito em mim mesma em vários anos de minha escolaridade na infância e adolescência. Havia outro que já se colocava mais “conformado” ao sentar-se; seu corpo não ficava nem rijo nem frouxo, mas tranquilo, e seus gestos acompanhavam seu discurso com tal articulação espacial que notei como meu próprio pensamento se organizava à medida em que ele expunha o seu. Neste, não havia energia dispersa ou retida. Simplesmente fluía. Nestas memórias acredito estar o começo de meu interesse pelas línguas de sinais como tal. Um pouco mais sobre este interesse está narrado na dissertação de mestrado que antecede a esta tese¹ e no primeiro

¹ Ver JOSEPH: 2005.

capítulo deste trabalho, em que se faz uma aproximação teórico-prática do conceito de percepção corporal visto sob a ótica do corpo-espço na dança e do corpo-espço no uso da língua brasileira de sinais (LIBRAS).

Já da graduação em Dança, eu trazia a vivência consciente de meu corpo no espaço, e uma agilidade própria da somatória de aulas, auto-observações e observações de outros colegas (que faz parte de nosso processo de ensino-aprendizagem na dança), e uma memória presente do corpo em movimento como uma necessidade a ser satisfeita constantemente. Era evidente a sensação de que depois de dançar, eu “pensava melhor”, e de que se tornava mais fluente o meu escrever sobre minhas percepções *no existir* -ou seja, a minha maneira de expressar minha subjetividade no papel parecia acontecer de uma maneira mais “exata”.

Desta espécie de dois focos reflexivos, entre língua, corpo, fala e dança, e depois, de minha vivência com os surdos e a modalidade de língua visual-espacial (que será explicada no decorrer do trabalho), formulou-se a pergunta: Existiria uma interface entre os conteúdos gramaticais da língua de sinais e os conteúdos da dança? Por muito tempo tive grande receio de assumir esta questão devido à história da educação dos surdos, em que o status lingüístico alcançado pelas línguas de sinais passou por um processo muito sério até a sua aceitação social, dado a língua de sinais ter sido considerada, num passado não muito distante, mímica, gesto ou “artística”. Em verdade, encontrar a pergunta-chave para este trabalho fez parte do processo de pesquisa cuja intenção era múltipla, como se poderá notar até o término destas presentes anotações que o formalizam. Mas acredito que minha obstinação por este tema era verificar se a prática consciente da dança contribuiria para a minha própria aquisição da língua de sinais, como segunda língua, e se o uso da língua de sinais facilitaria um estudo da dança pelo intérprete de dança surdo, com que eu viria a trabalhar.

Ao definir esta pergunta abrangente (era-me impraticável “mensurar” tanto o conteúdo gramatical de uma língua, principalmente não sendo lingüista, quanto ao conteúdo da dança). Para dar início às possibilidades de se estabelecer a

interface pretendida ou, negativamente, rejeitar de vez esta proposição, era necessário constituir uma visão panorâmica sobre a dança, de um lado, e uma visão panorâmica sobre a língua de sinais, por outro.

No início, pensamos em estabelecer como recorte uma pesquisa do gesto na dança como um ponto de convergência para o interesse pela língua de sinais. Logo percebemos que a bibliografia sobre este tema seria muito extensa e que oferecia um alto risco a ser enfrentado, já que havia primordialmente a necessidade de aprender e compreender uma nova língua: a língua de sinais. Além disso, sentia uma séria resistência em começar enfocando uma pesquisa da língua de sinais para a dança a partir da idéia de “gesto”, como foi dito anteriormente, e sobre o que se voltará a explicar durante este trabalho. Mas não deixou de oferecer interesse, entretanto, para pesquisa futura a ser partilhada junto dos surdos, a começar pela própria história da dança. Acredito que no Brasil, hoje, e especificamente no Estado de Mato Grosso, onde vivo, os surdos gostarão de saber que François Delsarte, por exemplo, iniciou uma pesquisa dos gestos que correspondem a estados emocionais, e que buscou compreender quais seriam os mecanismos corporais pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores. A idéia de que todos os sentimentos têm a sua própria tradução corporal pode ser uma porta de entrada interessante para ampliar a cultura geral do surdo sobre a dança e a expressão corporal.

Muitos são os criadores do século XX que se interessaram pelo gesto como objeto de pesquisa, em diferentes abordagens. Ruth Saint Denis parte de uma história do gesto, classificando-o em quatro tipos (gestos sociais, gestos funcionais, gestos rituais e gestos emocionais) e deseja que cada gesto reencontre seu valor primitivo, enquanto Martha Graham coloca o gesto fundamental ao nível do torso; Dalcroze é considerado o descobridor de uma pedagogia do gesto e há muitas pesquisas nesta área.

Estes são alguns dos exemplos clássicos da história da dança moderna², da qual fazem parte outros muitos nomes que influenciaram criadores contemporâneos, e dos quais se pode dizer que uma das principais contribuições tenha sido a abertura de um campo de pesquisa ilimitado para a dança. Desta forma, a abordagem contemporânea para a dança abre espaço para esta maneira de pensar e fazer dança, influencia o trabalho com o ensino ou a orientação da dança para crianças, adolescentes, jovens e adultos, atualmente, que deve contar com o respeito à criatividade do intérprete em questão, e a sua percepção do próprio movimento –pois ele vai criar a sua própria dança, independente de idade e do tempo de experiência na prática da dança.

Assim, o primeiro movimento de criação em dança em que pensamos, a partir da observação da língua de sinais, era a gama de possibilidades de criações gestuais para a dança –o que é diferente de se fazer um levantamento da pesquisa do gesto na dança. Isto porquê, neste aspecto, nosso olhar estava orientado para a língua de sinais, e não para a dança.

Diante do usuário natural da língua de sinais, que é o surdo, queria dividir, compartilhar da língua que ele oferece; e me perguntava o que poderíamos oferecer da dança que me constitui.

Escolhi, do leque de possibilidades que a dança oferece como repertório de movimentos, a capoeira e o Lian Gong como práticas corporais a partir das quais estabeleci dinâmicas em grupo, no caso dos trabalhos com grupos, e as quais me ofereceram um sentido pessoal no caso dos meus trabalhos de solo em dança.

Um dos motivos por esta escolha foi o reconhecimento de que a minha vivência pessoal com estas práticas poderia ser compartilhada com os diferentes grupos com que trabalhei de maneira a não impôr códigos pré-estabelecidos e com o intento de despertar, principalmente nos grupos de não bailarinos, um entendimento próprio do corpo em movimento.

² Ver BOUCIER (2006).

As incessantes investigações sobre a materialidade da língua de sinais (e especificamente da Língua Brasileira de Sinais, a qual chamamos de LIBRAS, neste trabalho), por um lado, e as investigações sobre o corpo em movimento, por outro, levaram a uma maneira muito particular de organização das informações reunidas, que não paravam de se multiplicar.

Ressaltamos, deste interesse pela língua de sinais como campo de pesquisa para a dança, os seguintes argumentos:

- Separamos a língua de sinais da idéia de uma linguagem de gestos. É importante notar que uma língua de sinais não é um conjunto de “gestos”, e estabelecer esta diferença lingüística se tornou cada vez mais fundamental durante esta pesquisa. Dentro do campo da *dança*, porém, os sinais podem ser transformados em gesto de dança.
- Pretendemos abrir um espaço de interesse que envolve outra cultura: a cultura surda. Não se trata de um trabalho exclusivo para surdos ou com surdos, mas de uma possibilidade dialógica entre surdos e ouvintes.
- Buscamos desenvolver uma reflexão sobre o uso do corpo e espaço na língua de sinais e sua transformação em dança, que levou a sugestões para uma metodologia de criatividade em dança educativa, a ser aplicada com surdos e ouvintes, dentro de uma proposta inclusiva.

Adiantamos, a título de informação prévia, que a língua de sinais constrói e organiza o espaço, através de uma delimitação de fala que se chama campo de enunciação e de pontos específicos para os referentes e objetos enunciados que, por sua vez, são necessariamente estabelecidos numa relação entre o corpo (movimento, direção do corpo, postura corporal, olhar e expressão facial) e o espaço de enunciação. A hipótese desta tese formou-se a partir desta organização própria do corpo no espaço como um fato do uso da língua de sinais. Se a língua de sinais constrói e organiza o espaço, e também a dança o faz, haveria contribuições mútuas entre os conteúdos gramaticais da língua de sinais e os conteúdos da dança?

Já que estes conteúdos se expressam no corpo-espaço, e a percepção corporal atua diretamente na formação e construção do espaço, que é materializada no corpo e pelo corpo, o trabalho sobre esta percepção corporal seria a ponte entre dança e a expressão corporal na língua de sinais. Aqui, portanto, destacamos uma parte –dentre outras- que é componente da língua de sinais: a expressão corporal.

O objetivo desta pesquisa foi encontrar em que medida se pode aproveitar elementos da língua de sinais para a criação em dança e descrever como uma maneira particular e subjetiva de criação em dança levou a um diálogo com a alteridade surda. É neste ínterim que propusemos a “Caixa Geradora de Criatividade”. Com o objetivo de proporcionar um intercâmbio entre surdos e ouvintes, de maneira interativa e integradora, e que relacionasse elementos da dança e da gramática da LIBRAS, criamos um “ lugar” para reunir que elementos são esses (ou alguns deles). Ou seja, ao decompor alguns elementos que constituem a materialidade do corpo no espaço, na dança e na língua de sinais, criamos um material didático para reorganizar estes mesmos elementos em situações de criação cênica.

Neste processo, delimitamos como objetivos específicos, os seguintes:

- Interpretar o conceito de percepção corporal (que inclui o movimento) e das relações do corpo e o espaço no uso da LIBRAS para a criação da dança;
- Estabelecer uma relação entre a forma do sinal em LIBRAS como se fosse uma mini-estrutura da forma do corpo na dança, aproveitando a idéia de iconicidade da língua de sinais;
- Desenvolver os procedimentos metodológicos básicos do nosso processo criativo, envolvendo elementos de dança e da língua de sinais;
- Apresentar os principais resultados obtidos com a aplicação dos procedimentos metodológicos com diferentes grupos de trabalho.

Metodologia

Para alcançar os objetivos traçados no projeto de pesquisa, a mesma foi desenvolvida apoiada em dois eixos: um tocante à língua de sinais, tendo como referência o trabalho da Profa. Dra. Ronice Müller de Quadros³ e do ator surdo Nelson Pimenta⁴ e outro baseado na percepção corporal como ponte teórica e descritiva para a reflexão sobre o corpo no contexto da vivência em dança e de como isso nos levou ao interesse pela língua de sinais como campo de pesquisa. A partir disto, chegamos a um conjunto de procedimentos metodológicos (informações coletadas) que podem ser utilizados como instrumentos de criação em dança aplicados e/ou utilizados tanto com surdos quanto com ouvintes.

A metodologia de pesquisa prevê o uso de fontes informativas secundárias e primárias. As fontes secundárias foram utilizadas, num primeiro momento, para o conhecimento e a formação de uma visão geral, de conteúdo teórico sobre a problemática da relação entre percepção e o movimento corporal para a concepção do corpo criador e, num segundo momento, para estabelecer as relações entre o corpo criador e algumas características próprias do corpo e espaço no uso da LIBRAS, através da interpretação do corpo como obra de arte segundo alguns autores que trataram disso. Para isto foi feito um levantamento da bibliografia existente, trabalhos científicos, teses, informativos, publicações técnicas, de onde foram extraídas informações, além de coleta de dados na Internet.

As fontes primárias foram utilizadas na descrição das experiências selecionadas. Apresenta-se a “Caixa Geradora de Criatividade” como um fundamento teórico e prático desenvolvido metodologicamente no processo de pesquisa, que assume a dupla função de dado e resultado, ganhando uma importância central na dinâmica criativa desta investigação. Os procedimentos adotados são: a aplicação dos elementos que constituem a Caixa Geradora de

³ Profa. Dra. Universidade Federal de São Carlos, cuja temática de pesquisa é a descrição e análise lingüística da LIBRAS, e a educação dos surdos com uma perspectiva bilíngüe.

⁴ Pesquisador colaborador do Instituto Nacional de Educação dos Surdos (INES), surdo pioneiro no trabalho como ator profissional com destaque nacional e internacional na cultura surda.

Criatividade, como fichas de texto, cartões com palavras, frases e imagens com destaque para um texto em comum que esteve presente nos diferentes processos criativos trabalhados com diferentes grupos.

Apresentamos uma reflexão teórico-prática a partir de nosso processo criativo em dança e chegamos, de uma experiência particular a uma significação coletiva.

O primeiro capítulo deve-se à interpretação teórica do enfoque do corpo, o espaço, e a percepção corporal partindo da abordagem fenomenológica que compreende o corpo-espaço no movimento como a base de nossa corporeidade. Ali é retomada parte de nossa história pessoal na dança e no envolvimento com o universo das línguas de sinais e damos destaque à visão e ao tato no corpo em movimento para mostrarmos como nossa memória é constituída por diferentes vozes que nos formam. Por fim, descrevemos um pouco da experiência da relação do corpo em movimento na dança e dos corpos dançantes em relação uns com os outros, e contamos como os trabalhos com diferentes grupos foram se somando a esta pesquisa. .

No segundo capítulo apresentamos algumas descrições lingüísticas para a LIBRAS, selecionadas para mostrar o uso do corpo no espaço da língua e como estas informações foram interpretadas pelo nosso pensamento sobre o uso do corpo na dança. Estabelecemos algumas analogias entre a forma e o movimento do corpo na dança e a forma e o movimento das mãos na língua de sinais, a que chamamos de mini e mega posição do corpo no espaço.

No terceiro capítulo passamos por algumas considerações sobre a narrativa em LIBRAS, dado o estudo de como faríamos a tradução de um texto de português para a LIBRAS, de onde surgiu a necessidade da criação de recursos materiais que foram se multiplicando até chegarem à caixa geradora de criatividade. Apresentamos, em seguida, “Caixa Geradora de Criatividade” como estratégia originada pela necessidade de materializar nossos diferentes registros de práticas corporais e do estudo da LIBRAS usando a visualidade como recurso a transformar a nossa experiência em algo a ser compartilhado e recriado de diferentes formas. Aqui fazemos menção à capoeira e ao Lian Gong que surgem

como importantes práticas a serem particularizadas em dinâmicas introdutórias e integradoras da dança, com diferentes grupos de trabalho.

No quarto capítulo descrevemos as experiências com o uso e contribuição da Caixa Geradora de Criatividade e passamos, em seguida, às conclusões deste trabalho.



**CAPÍTULO 1: O CORPO CRIADOR E LÍNGUA DE SINAIS: UMA
APROXIMAÇÃO TEÓRICA NO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA BASEADO
NA POÉTICA DA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS –LIBRAS**



1. O CORPO CRIADOR E LÍNGUA DE SINAIS: UMA APROXIMAÇÃO TEÓRICA NO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA BASEADO NA POÉTICA DA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS –LIBRAS

o oleiro fez, desfez e refez bonecos(...) quase irreconhecíveis nas primeiras tentativas, mas logo ganhando forma e sentido à medida que os dedos começaram a interpretar por sua própria conta e de acordo com suas próprias leis as instruções que lhes chegavam da cabeça. Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele outro órgão a que chamamos cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que nos transporta a nós para que o transportemos a ele, nunca conseguiu produzir senão impressões vagas, gerais, difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer. Por exemplo, se ao cérebro da cabeça lhe ocorreu a idéia de uma pintura, ou música, ou escultura, ou literatura, ou boneco de barro, o que ele faz é manifestar o desejo e ficar depois à espera, a ver o que acontece. Só porque despachou uma ordem às mãos e aos dedos, crê, ou finge crer, que isso era tudo quanto se necessitava para que o trabalho, após umas quantas operações executadas pelas extremidades dos braços, aparecesse feito. Nunca teve a curiosidade de se perguntar por que razão o resultado final dessa manipulação, sempre complexa até nas suas mais simples expressões, se assemelha tão pouco ao que havia imaginado antes de dar instruções às mãos. Note-se que ao nascermos os dedos ainda não têm cérebros, vão nos formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos vêem. O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferissem nela. Só muito tempo depois o cérebro compreendeu que daquele pedaço de rocha se poderia fazer uma coisa a que chamaria faca e uma coisa a que chamaria ídolo. O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tacto, o estremecimento da epiderme ao tocar no barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entremado das fibras, o abecedário em relevo do mundo (SARAMAGO, A caverna, p.83)

1.1 INTERPRETAÇÃO TEÓRICA DO ENFOQUE DO CORPO, O ESPAÇO E A PERCEPÇÃO CORPORAL

Neste capítulo se apresentará⁵ como a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) tornou-se um campo possível de pesquisa para a criação em dança, e como passou a fazer parte da minha condição de intérprete.

Na minha experiência, a língua de sinais despertou um interesse para a criação em dança antes de me tornar falante e usuária da mesma. Este trabalho, a princípio, não era o trabalho de uma falante bilíngüe (português e LIBRAS) que se dirigiu à dança para trabalhar poeticamente a língua; começou como o trabalho de uma pesquisadora-intérprete de dança que se dirigiu à LIBRAS para transformar a própria realidade em algo novo.

A língua de sinais me chegou pela primeira vez em 1988, através do filme “Filhos do Silêncio”, que traz parte da realidade lingüística do surdo. Resumidamente trata-se da história de uma personagem surda que se recusa a ser oralizada, e dos motivos que a apóiam bem como da competência lingüística expressa pela língua de sinais. Quando assisti a esse filme, duas imagens ficaram vivas na minha memória: uma cena em que a personagem interpretada pela atriz Malee Matlin, surda, mostra, com sua expressão corporal e facial, como ela sentia o som das ondas que quebram na praia, e outra cena em que ela dança sentindo a vibração da música pelo nariz. A sua qualidade de movimento, com a sua poética corporal, parecia penetrar no meu próprio corpo: parecia atravessar a tela da televisão e roçar a pele, dada a contemplação silenciosa de sua presença virtual, tão penetrante quanto intangível. Aquele momento permaneceu vivo em meu pensamento até que se tornasse a concretização desta pesquisa.

Em 2002 foram realizados os primeiros contatos com o uso da língua de sinais com o intuito de descobrir como poderia transformá-la na minha dança própria, e a continuidade desta observação e prática da pesquisa foram descritas na dissertação de mestrado “Língua de Sinais e a Escuta Sensível: a dança revelada”. Nesse trabalho, conta-se um pouco da minha história pessoal no

⁵ Assumo o relato da minha vivência em primeira pessoa do singular, seguindo sugestão da banca de defesa da tese.

universo da dança e das Letras, desde a dupla formação -em Letras e Dança na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)- até o envolvimento com a educação dos surdos que se prolonga aos dias de hoje e se tornou projeto de vida. Ali estão explicações importantes sobre as línguas de sinais, e neste trabalho me aprofundei em outros aspectos da mesma. Vale, no entanto, esclarecer que aqui, quando uso a terminologia “língua de sinais” estou me referindo a uma modalidade específica de língua e portanto a todo o grande grupo das línguas de sinais; quando, por sua vez, uso a sigla LIBRAS, refiro-me especificamente à Língua Brasileira de Sinais, que é a língua de sinais usada no Brasil⁶.

Na dissertação de mestrado conto como, em 2002, no desconhecimento da língua, um dos aspectos que chamou a atenção foi a agilidade com que os usuários dos sinais moviam suas mãos, provocando uma ávida curiosidade pelo então desconhecido universo surdo. Instigou-me saber como eles conseguiam inventar tantos sinais, e a sua criatividade me era a tal ponto surpreendente que fazia rememorar a descoberta da minha própria língua materna quando criança, quando uma palavra nova iluminava todo o contexto em que era apresentada. Também aparecia a pergunta: um ouvinte conseguiria a mesma destreza na fala de sinais que um surdo? E eu? Conseguiria chegar a uma habilidade semelhante? Mais ainda do que isso, supus que se chegasse a usar os elementos da língua de sinais para a criação em dança, teria como resultado pelo menos as seguintes considerações:

- minha maneira particular de criar dança seria enriquecida em vários aspectos, desde a criação do gestual até a habilidade motora;
- poderia dialogar com os surdos em uma instância poética, diferenciada da dimensão funcional da comunicação;
- desenvolveria um conjunto de propostas criativas para trocar experiências de criação em dança com os surdos.

⁶ Maiores informações, ver JOSEPH (2005).

Foi assim que se iniciou esta pesquisa em dança, no anseio de reinventar a poética do meu corpo próprio através do uso da língua de sinais. Parte deste caminho pode ser verificada junto às pesquisas anteriores, em que se exploram algumas possibilidades de inserir o que me encantava da língua de sinais para criação em dança, chegando à descrição de procedimentos possíveis e deixando aberto grande espaço para aprofundamento teórico-prático deste campo de pesquisa.

Ao refletir sobre o sentido poético que me foi mobilizado, e que pude notar como um sentido poético comum a muitos ouvintes que também se interessaram pela língua de sinais e pela cultura surda, encontrei uma dinâmica sensível que acontece entre dois pontos, como dois pêndulos complementares: o pêndulo da significação dada pela língua e seu entendimento lógico e o pêndulo da significação poética baseada na corporeidade. Primeiramente como espectadora da língua (antes de conseguir fazer uso da mesma), pude ver e entender determinados signos que se expressam no espaço entre os usuários⁷, entremeados por lacunas de meu entendimento verbal que se preenchem por uma espécie de espanto e interesse pela expressão corporal e pelos gestos que me evocam imagens determinadas ou especificadas pela língua mesma, ou que simplesmente permanecem no campo do abstrato e nem por isso perdem o seu interesse expressivo. É neste ponto, entre o verbal da língua de sinais e a criação abstrata, que a dança surge como articuladora de poéticas corporais e se compreende a *percepção* dentro de uma ótica mais próxima àquela entendida como a proposta pela fenomenologia da percepção.

Merleau-Ponty (1999) chamou a este fenômeno “corpo próprio”. A corporeidade investe a nossa percepção de uma intencionalidade própria, como um determinado interesse ainda que não imbuído de pensamento formal ou verbal:

⁷ Dá-se, aqui, predileção pelo termo “usuário” da língua do que falante, para marcar a diferença entre uma modalidade oral de uma modalidade visual-espacial.

os próprios reflexos nunca são processos cegos: eles se ajustam a um “sentido” da situação, exprimem nossa orientação para um “meio de comportamento” tanto quanto a ação do “meio geográfico” sobre nós. Eles desenham, à distância, a estrutura do objeto, sem esperar suas estimulações pontuais. (...)O reflexo não resulta de estímulos objetivos, ele se volta para eles, investe-os de um sentido que eles não receberam um a um e como agentes físicos, que eles têm apenas enquanto situação. Ele os faz ser como situação, está com eles em uma relação de “conhecimento”, quer dizer, indica-os como aquilo que ele está destinado a afrontar. O reflexo, enquanto se abre ao sentido de uma situação, e a percepção, enquanto não põe primeiramente um objeto de conhecimento e enquanto é uma intenção de nosso ser total, são modalidades de uma visão pré-objetiva que é aquilo que chamamos de ser no mundo (M.PONTY, 1999, p.119).

Pode-se dizer que a corporeidade se dá na síntese entre o sujeito que percebe e o mundo percebido, que estão essencialmente entranhados um no outro. A percepção torna-se, sob esta ótica, a nossa “escuta sensível” do mundo; torna-se muito mais do que uma via proprioceptiva para a reação neurofisiológica. Trata-se de uma concepção em que a percepção está imbuída de um aspecto vivencial, “na medida em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo” (p.114): “(...)sei que os objetos têm várias faces porque eu poderia fazer a volta em torno deles, e neste sentido tenho consciência do mundo por meio do meu corpo”.(op.cit.p.122).

Merleau-Ponty propõe como corporeidade, a relação entre o corpo e o espaço através da percepção, que é dada durante o movimento e **no** movimento, como um conhecimento de mundo que está e se dá **no** corpo em movimento – aquilo ao que Merleau-Ponty chamou o corpo “vivo”. Por isso, disse “sou um corpo que se levanta em direção ao mundo”. Sob a ótica fenomenológica, o corpo próprio não é “acéfalo”, mas dotado de uma intencionalidade durante o movimento, inclusive nos nossos atos reflexos. A percepção “não põe primeiramente um objeto de conhecimento e é uma intenção de nosso ser total”. É com essa afirmativa sobre a percepção que entendemos o corpo criador, não como “uma soma de reflexos”, mas como “um meio de nossa comunicação com o mundo, (...) como horizonte latente de nossa experiência, presente sem cessar, (...), antes de todo pensamento determinante”. (op.cit. pp.136-7)

Esta é a idéia de corpo que explica a *qualidade* estética que mobilizou a minha poética do corpo próprio antes de conhecer a língua de sinais como signo e estrutura.

O corpo próprio não está dissociado do espaço que o circunda, mas o afeta e é por ele afetado continuamente: “O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles. (M.PONTY, 1999, p.122).

O movimento tem um papel fundamental na relação entre percepção corporal e o espaço, pois é o elo de continuidade entre o corpo e o espaço: “Se o objeto é uma estrutura variável, ele não é *a despeito* da mudança de perspectivas, mas *nesta* mudança ou *através* dela”. (M.PONTY, 1999, .p.133, grifo do autor)

Antes de que as impressões do mundo no corpo próprio se tornem signo na língua de sinais (quando tratamos com objetos lingüísticos no próprio espaço, que é um espaço no próprio corpo e ao seu redor, constituinte do campo de enunciação), a mágica desta língua é a relação entre expressão corporal e facial e a construção de outros espaços em torno do corpo: as portas que se abrem, as casas que se edificam com as mãos, no imaginário do espectador, os objetos que se organizam nas prateleiras e gavetas que se abrem e se fecham, as esquinas que se desenham, as ruas que se cruzam, enfim, uma gama de informações que é enunciada no espaço, seja pelo signo reconhecido, seja pela percepção suscitada, numa relação de associações entre estruturas físicas, visuais, compostas pelas mãos em movimento. Os objetos do mundo se tornam corpo, e o corpo se torna signo.

Porém, na minha história pessoal com a língua de sinais, antes de se tornar signo, o corpo já era dança. Porque antes de todo pensamento determinante, o corpo próprio está no “horizonte latente de nossa experiência”, ou seja, se o corpo é o meio de nossa comunicação com o mundo, esta é a essência de quando o corpo em movimento é dança. O corpo “vira dança” nesta relação de meio de comunicação com o mundo. Por isso, dançar pode se comparar a uma espécie de meditação quando dizemos que “ao dançar, não pensamos em nada”: porque

estamos vivendo o espaço em que habitamos. Viver o espaço é uma manifestação estética, que Merleau-Ponty vai chamar de conhecimento estético (por *estesia*). É por isso que na dança o corpo percorre livremente os caminhos do espaço, expandindo-se ou recolhendo-se, repetindo trajetórias renovadas ou dissolvendo velhos percursos em outros, paralelos, porque é a experiência do corpo próprio que conta. Na experiência corporal há uma imprevisibilidade própria, que nos surpreende quando damos livre passagem para o fluxo do movimento.

Entendemos o corpo como essencialmente criador, na mesma medida em que Merleau-Ponty propõe o entendimento do corpo como obra de arte:

Em Merleau-Ponty, o corpo é obra de arte e sua linguagem é poética. Merleau-Ponty define um olhar expressivo sobre o corpo, configurando uma linguagem sensível que é expressa nos movimentos. Apresenta uma nova concepção de percepção, como acontecimento da motricidade e um novo arranjo para o conhecimento, o estético, desenhando, com traços significativos, sentidos para uma compreensão da corporeidade. A corporeidade é compreendida no arranjo paradoxal do corpo em movimento. Desse modo, a percepção é um elemento significativo para compreender a “operação expressiva do corpo, iniciada pela menor percepção, que se amplifica em pintura e arte”(NÓBREGA, 2000 p.95, aspas da autora).

Nesta concepção de corpo, segundo Nóbrega (2000) a percepção não é apenas a relação entre os órgãos do sentido e a consciência, mas “o corpo, o movimento, o conhecimento sensível e os processos perceptivos são trazidos para o primeiro plano”. A corporeidade revoga o corpo como sujeito, e não mais como objeto, tornando-se um corpo “reflexionante”: “(...) mas, sim, apresenta o corpo reflexionante, ou seja, o corpo na experiência do movimento, na comunicação entre os sentidos” (NÓBREGA, 2000, p.102)

Daí dizer que no primeiro contato com a língua de sinais em uso, a expressão e o movimento corporal dos falantes desta língua foi aquilo que de imediato chamou a atenção para a criação em dança, foi através da percepção num sentido mais amplo do termo: a visão *em torno* desta fala corporal mobilizou, no imaginário preenchido pela expressão do corpo do *outro* em movimento, o desejo de participar deste mesmo universo comunicativo, não apenas do ponto de vista da língua e dos signos que a formam mas, sobretudo, da poética que

antecede o conhecimento da língua e até mesmo o prescinde. Isto porque o “corpo criador” joga ludicamente com o espaço, independentemente da maneira ou do aspecto formal com que o faz. De acordo com a nossa vivência corporal, este jogo ganha diferentes aspectos, transitando entre as dimensões do puro lúdico, das representações literais, da mímica, do mito, da religiosidade, da livre abstração, do lógico, do codificado, enfim, de tudo o que é materialidade para a dança desde sempre. A experiência do corpo próprio é o que abre a possibilidade de uma “linguagem sensível”:

A possibilidade da linguagem sensível assume o fato de que nem tudo, na linguagem, pode ser compreendido, pois há sempre lacunas, mas necessariamente precisa ser vivido para adquirir sentido. A consideração da experiência permite compreender diferentes formas de linguagem como o mito, a poesia, expressões sensíveis diretamente vinculadas à corporeidade e comunicadas pelo movimento (NÓBREGA, 2000, p.104)

Sob esta ótica, compreende-se porque o olhar primeiro, de ouvinte não conhecedor da língua de sinais, reconheceu na expressão do uso desta língua uma experiência –que é a experiência do desconhecido- similar à fruição em dança: esta experiência foi tocante pela sensação de que havia um mundo sensível (da percepção) completamente novo para mim. Não foi apenas a grande curiosidade lingüística que chamou a atenção: foi aquilo que Merleau-Ponty designou pela metáfora do corpo como obra de arte que, segundo Nóbrega (2000), “diz respeito à configuração plástica, móvel e poética do corpo, realçando a procura por novas formas de compreender o mundo, indo além do racionalismo”.

Desta configuração plástica e poética própria ao corpo até chegar ao entendimento lingüístico da língua de sinais houve um tempo de convivência com a *falta* da língua e o tempo de aquisição de uma segunda língua, que é uma experiência única de redescoberta do mundo.

1.1.1 A língua de sinais não é gesto

Faço um sinal através do mundo, faço sinal ali onde se encontra o meu amigo; a distância que me separa dele, seu consentimento ou sua recusa se lêem imediatamente em meu gesto, não há uma percepção seguida de um movimento, a percepção e o movimento formam um sistema que se modifica como um todo. Se, por exemplo, percebo que não querem

obedecer-me e em conseqüência modifico meu gesto, não há ali dois atos de consciência distintos, mas vejo a má vontade de meu parceiro e meu gesto de impaciência nasce dessa situação, sem nenhum pensamento interposto. Se agora executo “o mesmo” movimento, mas sem visar nenhum parceiro presente ou mesmo imaginário e como “uma seqüência de movimentos em si”, quer dizer, se executo uma “flexão” do antebraço sobre o braço com “supinação” do braço e “flexão” dos dedos, meu corpo, que havia pouco era veículo do movimento, torna-se sua meta; seu projeto motor não visa mais alguém no mundo, visa meu antebraço, meu braço e meus dedos, e os visa enquanto eles são capazes de romper sua inserção no mundo dado e de desenhar em torno de mim uma situação fictícia, ou mesmo enquanto, sem nenhum parceiro fictício, eu considero curiosamente essa estranha máquina de significar e a faço funcionar por diversão. (M.PONTY, 1999, p.160)

Desde o princípio desta pesquisa, quando a intuição pré-verbal me motivou a buscar pelo ambiente da língua de sinais entre os surdos, *sentia* que a dissolução dos signos da língua de uma situação de uso, em movimentos de dança em um contexto cênico, era a essência da poética corporal que queria. A idéia é muito parecida à colocação feita por Merleau-Ponty, complementar à citação acima: “O movimento abstrato cava, no interior do mundo pleno no qual se desenrolava o movimento concreto, uma zona de reflexão e de subjetividade, ele sobrepõe ao espaço físico um espaço virtual ou humano.” (M.PONTY, 1999, p.160). É isso que foi proposto como um dos procedimentos-chaves de criação a partir do uso de elementos da língua de sinais. E por que sair da língua de sinais para desmanchá-la em movimentos abstratos a este ponto? Pelo fato de que o interesse desta investigação não é apenas o resultado final, mas principalmente o processo, pois passando pelo concreto através dos elementos da língua de sinais pode-se encontrar um meio de integração entre o mundo dos surdos e o mundo dos ouvintes, já que do ponto de vista da motricidade –e da dança- surdos e ouvintes estão integrados no mesmo mundo.

Por outro lado, à medida que fui conhecendo a lógica formadora da língua de sinais percebi que seus elementos proporcionam uma estrutura de movimento, independente do signo a que correspondem. Mesmo sem lidar com o significado destas estruturas, mas mantendo-me no nível do significante –como o sinal, por exemplo. Essa estrutura é como as pedras de mapeamento de um terreno

desconhecido que, uma vez reconhecido e integrado ao corpo, podem ser retiradas para que o corpo faça o percurso que quiser neste espaço.. Trata-se da apreensão de uma significação, “mas apreensão motora de uma significação motora”. (M.PONTY, 1999, p.198). Por exemplo, quando lidamos com o encadeamento aleatório de sinais, sem a preocupação de seus significados lingüísticos. Foram os primeiros procedimentos que usamos: a seleção de um dado repertório de sinais esvaziados de seu conteúdo gramatical para a composição de algumas frases de movimento. Este é um olhar para o movimento como um objetivo em si, ou como colocou Merleau- Ponty nas últimas linhas da citação anterior, “considero curiosamente essa estranha máquina de significar e a faço funcionar por diversão.”

Mas uma outra qualidade também me chamava a atenção: aquela descrita para a qualidade do *gesto* segundo a ótica fenomenológica. Neste aspecto, antes de entrar na língua de sinais como sistema lingüístico, entenda-se gesto como a relação entremeada da percepção com o movimento, que “forma um sistema que se modifica como um todo.” (M.PONTY, 1999, pp143-204). O gesto, nesta ótica fenomenológica, é uma expressão que integra o corpo ao seu contexto espacial e situacional, na medida em que ele se dá espontaneamente em determinados contextos, como uma ação aparentemente involuntária, ou seja, sem premeditação.

Ao olhar para uma pessoa sinalizando em LIBRAS, sentia um desejo de “recuo” lingüístico: que experiências do corpo no mundo poderiam levar àquela expressão corporal?

Façamos uma analogia com o que Merleau-Ponty coloca sobre os hábitos corporais como o uso da bengala pelo cego, quando esta deixa de ser para ele um objeto porque sua extremidade se torna uma “zona sensível” e “torna-se o análogo de um olhar”:

Os lugares do espaço não se definem como posições objetivas em relação à posição objetiva de nosso corpo, mas eles inscrevem em torno de nós o alcance variável de nossos objetivos ou de nossos gestos. Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-

se neles ou, inversamente, fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio.(M.PONTY, 1999, p.199).

Qual a relação desta passagem com a língua de sinais? É que antes de se tomar consciência da espacialidade da gramática na língua de sinais, há um “uso” do corpo no mundo –a própria vivência em que mundo e corpo são espaços contíguos- que constitui o corpo do que é também as condições para que a língua de sinais se desenvolva com sua gramática própria. Isto porque mundo e língua não se dissociam como dois universos paralelos, mas são dados envolvidos um no outro. Não devemos confundir, aqui, este sentido do gesto com uma falsa idéia de que a língua de sinais não seria uma língua mas apenas a combinação de gestos (ver BRITO :1979). É mais apropriado inverter a relação entre gesto e fala e entendermos, como coloca Merleau-Ponty, que “(...)a palavra, longe de ser o simples signo dos objetos e das significações, habite as coisas e veicule as significações. Assim a fala não traduz, naquele que fala, um pensamento já feito, mas o consuma”.(p.242) Ou seja, aqui estamos entendendo a fala como um gesto:

O pensamento não é nada de “interior”, ele não existe fora do mundo e fora das palavras. [...] o pensamento e a expressão constituem-se simultaneamente, quando nossa aquisição cultural se mobiliza a serviço dessa lei desconhecida, assim como nosso corpo repentinamente se presta a um gesto novo na aquisição do hábito. A fala é um verdadeiro gesto e contém seu sentido, assim como o gesto contém o seu (M.PONTY, 1999, p.249).

O gesto a que nos referimos é aquele que desenha o próprio sentido, indicando uma relação entre o homem e o mundo sensível. Este “gesto” não deixa de estar presente na fala oral, nem na sinalização (fala em língua de sinais) e nem na dança: pelo contrário, é ele que, sendo a manifestação imediata da vida humana através da percepção imersa no mundo será fala, expressão e dança em diferentes contextos.

1.2 O TATO E A VISÃO NA DANÇA E NA LÍNGUA DE SINAIS

não há no sujeito normal uma experiência tátil e uma experiência visual, mas uma experiência integral em que é impossível dosar as diferentes contribuições sensoriais. [...] a conexão entre os segmentos de nosso corpo e aquela entre nossa experiência visual e nossa experiência tátil não se realizam pouco a pouco e por acumulação. Não traduzo os “dados

do tocar” para “ a linguagem da visão” ou inversamente; não reúno as partes de meu corpo uma a uma; essa tradução e essa reunião estão feitas de uma vez por todas em mim: elas são meu próprio corpo (M.PONTY, 1999, pp.169-207)

A imagem do objeto não é fragmentada; ela envolve todos os sentidos corporais a um só tempo. Esta natureza envolve a visão e o tato na motricidade, de maneiras indissociáveis. O mesmo corpo criador é berço e origem do movimento no mundo, como experiência sensível, na dança como expressão artística e na língua de sinais, como signo. Em qualquer um desses contextos, o corpo em movimento permite ao sujeito que “penetre no objeto pela percepção, assimile sua estrutura, e através do seu corpo o objeto regule diretamente seus movimentos”. Na experiência do corpo vivido, o tato e a visão são fundamentais no processo de impressão das marcas (ou registros) do mundo, e nesse sentido deseja-se aproximar duas vertentes: a vivência da dança e a vivência da aquisição da língua de sinais.

Na prática da dança, muitas vezes trabalhamos com um olhar interno que se organiza na percepção da nossa totalidade -por exemplo, quando sentimos o peso sobre as solas dos pés (região plantar), sua relação com os quadris e o eixo da coluna e o crânio. Este olhar interno é complementado por um olhar externo quando observamos o corpo do outro. A prática da dança, em si, e principalmente a formação profissional em dança é feita e estruturada sempre em relação com outros corpos –e na observação de outros corpos, e do movimento de outros corpos.

O primeiro olhar, em geral, é para o corpo do professor, e a sua “técnica”: ou seja, a percepção dos caminhos que o movimento do corpo (do professor) estabelece com os espaços internos (o próprio corpo, músculos ativados, direção dos ossos, esforço, respiração, etc.) e os espaços externos (amplitude do movimento, direção no espaço, referência de saída e chegada do movimento, deslocamento, etc.). O nosso corpo também é impresso pelo toque do professor diretamente em nós: com suas mãos, o professor nos toca o ponto corporal ao qual ele está se referindo durante as explicações técnicas e o objetivo por ele

desejado para a nossa compreensão. Aquilo que se chama, neste trabalho, de “consciência corporal”, é um processo contínuo de percepção, que não pode ser ditado como regra. Pode ser orientado através de diferentes estímulos, como a própria manipulação corpórea, em si ou em outros corpos, o estudo do movimento do corpo nos diferentes níveis espaciais, percebendo de que lugar do corpo provém o deslocamento no espaço, o uso de objetos que auxiliem reforçar a noção do eixo corporal, como bastões ou bolas, o uso das articulações como campo de exploração de movimento, entre inúmeros outros procedimentos. Parte-se do princípio preconizado por Rudolf Laban quando diz que *El hombre moderno debe crear su próprio arte del movimiento* (LABAN, 1987, p.14). A nossa questão não está centrada na teorização da consciência corporal como objeto de pesquisa, mas nas condições que podem levar à associação entre o que entendemos por consciência corporal através da prática, e parte da expressividade tanto em LIBRAS quanto em dança.

Por exemplo, o estudo de qualidades de movimento, que faz parte da realidade de grande parte dos pesquisadores da dança e do teatro contemporâneos, está presente de maneira codificada nos movimentos expressos pelo uso da língua de sinais, sendo que a descrição da LIBRAS conta com a descrição dos movimentos que fazem parte de sua estrutura gramatical – lembrando que um dos parâmetros descritivos do sinal é o movimento. Na língua de sinais, a qualidade do movimento é parte de sua fonologia. Do mesmo modo, direção e pontos espaciais são partes de sua estrutura, além da expressão facial e corporal - que são extremamente importantes.

O contato com aprendizes da língua de sinais, a própria condição de pesquisadora desta língua e do processo de aquisição e aprendizagem da mesma como segunda língua e o trabalho de professora de expressão corporal para LIBRAS reforçou a idéia segundo a qual a dança pode trocar parte de sua experiência corporal com a estrutura espacial que encontramos na língua de sinais, sem entrar em contradição com as definições de língua defendidas pelos direitos lingüísticos dos surdos. O clássico equívoco que toma a língua de sinais

apenas como uma “expressão gestual”, não reconhecendo-a em sua dimensão linguística, não pode se repetir, por isso tomamos o cuidado de trazer para o discurso o olhar da linguística como colocado anteriormente.

Podemos aproximar a idéia de dissolver parte de um texto sinalizado em processo criativo de dança à noção de estabelecer no corpo o nosso principal campo de pesquisa, através dos movimentos e da plasticidade corporal própria da expressão corporal na língua de sinais. Assim, quando no contexto da dança estamos trocando movimentos e olhares entre os pares, trazendo para nosso próprio corpo os movimentos observados no corpo do outro, nós desenvolvemos uma habilidade a que chamamos “ler o movimento” do outro. Esta idéia, embora seja um processo imitativo, é diferente da idéia de mera “cópia” formal de passos de dança: trata-se da habilidade de identificar caminhos corporais articulados no corpo do outro e acionar caminhos semelhantes no próprio corpo. Trata-se de perceber os fundamentos do movimento e o ponto de partida dos impulsos no outro, e ativá-los em nós mesmos.

No primeiro contato de aprendizagem da LIBRAS com os surdos e completamente ignorante de seu vocabulário e estrutura próprios, acontece uma “imitação” do movimento do usuário interlocutor ou instrutor de língua. Mesmo quando aprendemos uma segunda língua de modalidade oral, passamos pelo reconhecimento primeiro dos sons e da pronúncia, com momentos de escuta e repetição mesclados a situações de interatividade que nos permitam reconhecer contextos sociais para atribuição gradativa de sentido e conseqüente aquisição da língua.

Sobre a questão corporal, no processo de aprendizagem das línguas de sinais, é comum nos equivocarmos em relação ao uso dos parâmetros, como a troca de orientação da mão na execução do sinal, a inadequação do ponto de locação, o tipo de movimento que diferencia categorias gramaticais (como a função de substantivo em oposição à função de verbo de dois sinais derivados, a exemplo os sinais para COMIDA e COMER) e a configuração de mão, como a posição dos dedos que pode diferenciar a letra F da letra T.

A tridimensionalidade própria da modalidade das línguas de sinais torna a vivência corporal importante quando se descreve objetos com volume, peso e espessura. As impressões físicas de contato entre o corpo e a textura do mundo que nos circunda migra para a percepção lingüística, e as imagens que construímos com o corpo para referência dos objetos sobre os quais falamos são imagens articuladas por todos os nossos sentidos –e não apenas pela visão. Assim como “não pensamos ao falar”, mas a fala já é nosso pensamento no mundo, sem se dissociar dele, quando sinalizamos não pensamos ao sinalizar, mas realizamos o nosso pensamento *na* sinalização: “É preciso que (...) a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem a presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema e seu corpo”(M.PONTY, 1999, p.247.)

Adquirir uma língua não é sinônimo de estudar sua gramática; nós “encarnamos” a gramática junto à língua no processo interativo. Ainda que não saibamos nomear os processos gramaticais que “explicam” normativamente a ordem sintática da língua de sinais, a observação e a prática estruturam os signos lingüísticos *junto* com a percepção corporal de que são origem. Por exemplo, na língua de sinais, o verbo ESVAZIAR vem geralmente articulado com seu complemento –esvaziar uma bexiga, esvaziar um copo de água, esvaziar uma garrafa de refrigerante, esvaziar um tanque de água, etc. Estamos, neste momento, evocando uma imagem, mas também uma sensação corporal, que é expressa nos movimentos do tronco.

É neste sentido que no nosso processo criativo chamamos o trabalho do intérprete da dança como uma criação corporal, que pode se dar em imagens retiradas daquelas construídas por esta característica da língua de sinais: o intérprete pode usar a imagem literal, de se encher uma bola imaginária, por exemplo, ou pode usar apenas o movimento interno que se usaria “como se fosse encher uma bola”, sem a significação literal de se encher uma bola.

Pensar em um processo criativo a partir de estruturas corporais concretas (do *signo* da LIBRAS) para chegar à abstração das mesmas até o puro movimento

ou partir de uma determinada estrutura de movimento para a associação deste a uma imagem (como uma imagem que lembra cansaço, por exemplo), abre o espaço do imaginário ludicamente em movimentos de dança.

A lateralidade, a noção de alto e baixo, e a observação e coordenação motora e a “concentração” ou “atenção” e a descontração mental são experiências que estão presentes tanto na dança quanto na sinalização. Citemos um exemplo prático: nos anos de 2007 e 2008 trabalhei com um grupo de ouvintes no curso oferecido pelo Centro de Formação Continuada dos Profissionais da Educação e Apoio às Pessoas Surdas (CAS/MT), em Cuiabá, Estado de Mato Grosso. O curso se chamou “Expressão Corporal para Língua de Sinais”.⁸ Considero as “aulas” como encontros, na intenção de apresentar propostas de criatividade e atenção corporal que despertassem um outro olhar para a linguagem e conseqüentemente para a própria língua –especificamente para a língua de sinais. A idéia era a de que o participante reconhecesse a sua criatividade inusitada, com seu próprio corpo, e num segundo momento se sentisse mais livre para permitir que seu pensamento se estruturasse segundo uma lógica espacial, sem julgamentos prévios e de preferência com menor interferência da sua língua materna –neste caso, a língua portuguesa. Eu precisava eleger uma atividade corporal que dispensasse o uso do solo, porque não tínhamos espaço adequado e, ao mesmo tempo, que instigasse o interesse dos participantes que não eram intérpretes de dança, mas buscavam compreender melhor a língua de sinais. Eram pessoas que não estavam acostumadas a trabalhar o corpo e, pareceu-me que seria melhor optar por uma atividade que não encontrasse resistência por parte das mesmas. O Lian Gong⁹ apresentou-se adequado a estas condições e assim seus dezoito

⁸ Trata-se de um curso oferecido com carga horária de 40 a 60 horas, de duas a três vezes por semana.

⁹ O Lian Gong é uma ginástica terapêutica constituída de 18 movimentos básicos, desenvolvida pelo Dr. Zhuang Yuen Ming, médico da Tradicional Medicina Chinesa. Nós nos baseamos na abordagem feita pela Profa. Maria Lúcia Lee, autora do livro “Lian Gong em 18 terapias –forjando um corpo saudável”, Editora Perspectiva; São Paulo: 1997.com quem tivemos o privilégio de estudar durante o Curso de Graduação em Dança.

movimentos foram oferecidos gradualmente de seis em seis. Esta atividade cumpria diferentes finalidades em cada encontro. A primeira finalidade foi a de que cada participante tivesse um contato com o próprio corpo em movimento e “conseguisse” olhar para o corpo como espaço circundante. A segunda finalidade era perceber diferentes “texturas” para diferentes qualidades de movimento, como fazer um movimento pensando em rasgar uma seda ou fazer o mesmo movimento pensando em riscar uma rocha. A terceira finalidade foi relacionar as estruturas próprias do Lian Gong a outras estruturas de movimento cotidiano, como o de abrir uma janela ou puxar uma cortina. Assim, brincamos com diferentes qualidades de movimento e diferentes signos para cada proposta. Outra finalidade foi a abstração destes mesmos movimentos em dança, quando mudamos o contexto e a amplitude dos movimentos, até chegar a dissolvê-los em uma terceira coisa. Estes diferentes “recursos” de uso dos elementos do Lian Gong eram oferecidos a cada encontro antes de iniciarmos outras atividades que trabalham os mesmos princípios com elementos constitutivos da língua de sinais. Sempre começamos com o nome dos participantes, sua escrita no português e como seria a sua escrita na datilologia (usando as letras correspondentes na língua de sinais). Depois brincamos com a estrutura destas letras que formam o nome até desmanchá-las em dança. Assim vamos introduzindo diferentes elementos que se articulam de diferentes maneiras de acordo com seu contexto, mas sempre passam pela relação corpo-espaço como lugar privilegiado de experimentação. Experimentar as possibilidades da nossa tridimensionalidade no espaço “abre” o nosso olhar para o mundo com um outro frescor. Foi assim que no início de 2007, uma experiência no CAS/MT, como *participante* de um curso de ensino de matemática para professores do Ensino Fundamental nos proporcionou um olhar mágico para o espaço, através das nossas próprias mãos. Expliquemos: uma das atividades do curso, baseada na manufatura de materiais didáticos, era fazer os “blocos lógicos” (Trata-se de um material didático muito conhecido nas escolas,

com diferentes objetivos de trabalho, dentre os quais a seriação e a classificação. É formado por diferentes formas geométricas, de diferentes cores, tamanho e espessura.)

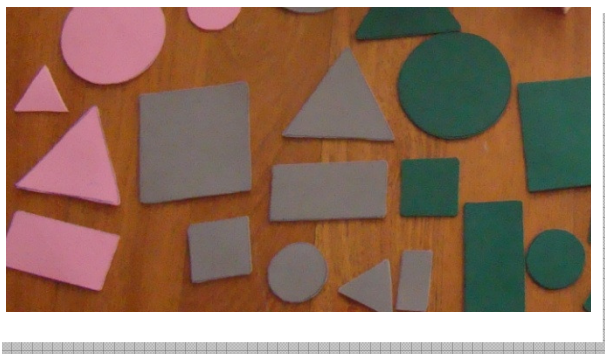


Figura 1: Bloco Lógico

Também confeccionamos um dado, ou seja, fizemos um cubo. Esta experiência, o *ato de fazer* os materiais com as mãos fez com que, ao término da tarefa *eu* olhasse para o azulejo da sala e enxergasse não os quadrados que o ornamentam, mas a base de uma pirâmide escalonada. Ou seja, a experiência da tridimensionalidade dada pelas minhas mãos em contato com o cubo modificou o meu olhar. A *percepção* mostrou-me a relação estrutural do corpo e espaço “matematicamente”. Vivi um pensamento das formas. Uma lógica semelhante a esta é o que propomos na vivência corporal para o trabalho de criação em dança, aproveitando elementos que são constitutivos da língua de sinais.

1.3 OS CORPOS DANÇANTES: A RELAÇÃO COM O OUTRO

Desde que me admirei pela primeira vez com a língua de sinais, era a presença de um outro que me convidava a mover o meu próprio mundo em direção a uma outra compreensão de mim mesma. Os nossos processos corporais são um entrançado de experiências anteriores às nossas, que nos chegam na relação docente ou artística. Nossos corpos não dançam solitariamente, mas com todos os outros corpos que nos complementam no passado e no presente de nossas vidas.

Também a língua é assim: é a marca da coletividade a que pertencemos indissolúvelmente.

Daí que este trabalho conta com as experiências coletivas e com a experiência subjetiva da criação do intérprete. Relatamos aqui parte da experiência com os grupos com que trabalhamos durante a pesquisa, que deram maior sentido para nossa experiência como intérprete.

Primeiro passamos um tempo tentando estruturar um grupo de surdos com que pudessemos trabalhar criadoramente. O primeiro empreendimento foi feito com o grupo de Londrina, com que havia trabalhado em 2005, e que ilustrou parte do resultado daquela pesquisa. Este grupo foi formado pelo incentivo oferecido pela secretaria de cultura de Londrina, que através da inserção de projetos sociais no Festival Internacional de Londrina abriu espaço para os chamados grupos de minorias. Durante o Festival recebemos grande apoio, mas esta infra-estrutura só poderia ser oferecida em tempo limite de quinze dias. Após este período, não pudemos continuar o trabalho por falta de recursos, somado à dificuldade imposta pela distância entre Campinas e Londrina. Ainda assim, realizamos mais uma experiência que resultou em apresentação pública daquele Festival (FILO), com o nome de “Estudos Coreográficos da obra *Curupira, o espírito da floresta*”. Quando fechamos este trabalho, meu desejo de trabalhar na procura de um processo criativo em dança que fizesse, para o surdo e para mim, um sentido diferenciado, havia se renovado.

Acreditava que só conseguiria alcançar o meu objetivo se me aprofundasse no conhecimento da língua de sinais, principalmente como falante de uma segunda língua. Em primeiro lugar, isto era um pré-requisito para dar as condições ideais de comunicação dentro de um processo coletivo e colaborativo, que era o almejado. Mas além disso, também procurava pelos materiais lingüísticos que eu poderia levar ao processo criativo, pelos seguintes motivos:

1. Esses materiais esclareceriam meu processo, tanto para mim mesma quanto para os participantes;

2. Há uma característica muito presente no trabalho com os surdos: as discussões sobre sinais em Libras.

A respeito do segundo motivo, isto se dá porque a maioria dos surdos com que trabalhei é oralizada, e a LIBRAS ainda não foi adquirida plenamente. O direito à língua de sinais como primeira língua dos surdos é um direito recente, e quem trabalha na área da educação de surdos sabe que se trata de um longo processo de transformação na educação. Isto faz com que as discussões sobre léxico sejam uma constante quando trabalhamos com um grupo de surdos, “passando a fazer parte do processo corporal”. Oras, se a questão da língua e seu vocabulário é de um interesse tão grande para o surdo, por que não aproveitar exatamente este aspecto de sua realidade para transformá-lo, também, em parte do processo? Ao passo que o processo criativo em dança abre o espaço para que o surdo se coloque linguisticamente, também abre o espaço para que ele amplie seu vocabulário tanto em português quanto na sua língua. Com os materiais concretizados que são usados durante o processo, este passa a ser um processo criativo com a própria língua, tanto com a língua de sinais quanto com a língua portuguesa, pois relacionamos a palavra e o sinal ora escolhidos a um contexto prévio: um texto em português.

Por muito tempo, em minha pesquisa, estive trabalhando com texto em português como suporte para estruturar o processo criativo. Trabalhar a partir de um texto traz a vantagem de oferecer um contexto de língua; o texto narrativo, por sua vez, oferece como condições cênicas um tema, um espaço-tempo e personagens. A interpretação do texto para a cena obviamente depende do criador do trabalho; aqui o interesse era a criação do movimento e das imagens que o corpo assume junto com o espaço, e como isto se dá. Neste sentido, este trabalho não é exclusivo para ser feito com surdos, admitindo perfeitamente a participação de ouvintes. Faz parte do objetivo, inclusive, o desenvolvimento de procedimentos que sejam de interesse mútuo. Para perceber se a minha intuição fazia sentido, também se trabalhou, no ano de 2006, com um grupo de ouvintes, bailarinos, alunos do curso de graduação em Dança do Departamento de Artes

Corporais da Unicamp, com quem foi apresentado o estudo coreográfico “Quem é o dono do meu desejo”? Tanto com o grupo de surdos quanto com o grupo de ouvintes, o mesmo texto foi trabalhado; havia intenção de reunir os dois grupos, ou parte deles, futuramente, para a realização de todo o trabalho e apresentá-lo publicamente. Mas como foi dito, cada grupo estava em uma cidade e isto limitou esta possibilidade até que ela se esgotou.

Em 2007 iniciou-se a experiência como professora de expressão corporal no CAS/MT, que se prolongou até 2008. O trabalho feito neste espaço também envolveu grupos formados por ouvintes e surdos, e o estudo da língua de sinais nestes dois anos foi feito baseado em literatura específica e, principalmente, na interação com surdos que trabalham ou são atendidos no CAS/MT, incluindo atendimentos particulares.

Cada uma dessas experiências foi fundamental para notar a necessidade de interação corporal com outras pessoas e para descobrir como poderia partilhar a língua (de sinais) e a dança. Nesta interação ou, em outras palavras, nesta relação com o outro é que surgiu a idéia da Caixa Geradora de Criatividade. Foi uma necessidade de materializar a falta da fluência em língua de sinais e, ao mesmo tempo, uma estratégia para estudá-la em interação: em relação com o outro –fosse este outro surdo ou ouvinte. Ao mesmo tempo, o mesmo material que colocava dentro da caixa parecia útil na criação de contextos para a criação em dança e para a criação de textos em LIBRAS.

Tanto em um caso quanto em outro, a presença imaginária de um interlocutor fica representada pelos materiais que iam preenchendo o interior da caixa, à espera de serem transformados em jogos: jogos que podem ser corporais e cênicos, realizados em grupo ou em criação-solo de dança.

A necessidade do *outro* está marcada em nossos corpos com tal intensidade que não existe o *eu* sem o *outro*. É assim que nesta experiência assumimos a relação com os outross como a vivência que fundamenta a nossa poética pessoal, na intenção de que nossa poética pessoal possa contribuir com

novas maneiras de *olhar* e *sentir* a dança neste cenário das interações subjetivas que caracterizam o processo de criação.

O sentido dos gestos não é dado mas compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador. Toda a dificuldade é conceber bem esse ato e não confundi-lo com uma operação de conhecimento. Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu (M.PONTY, 1999, p.251).

CAPÍTULO 2: LÍNGUA DE SINAIS E O ESPAÇO: A CRIAÇÃO EM DANÇA NA PALMA DA MÃO



2. LÍNGUA DE SINAIS E O ESPAÇO: A CRIAÇÃO EM DANÇA NA PALMA DA MÃO

As línguas de sinais são consideradas línguas naturais e, conseqüentemente, compartilham uma série de características que lhes atribui caráter específico e as distingue dos demais sistemas de comunicação, por exemplo, produtividade ilimitada (no sentido de que permitem a produção de um número ilimitado de novas mensagens sobre um número ilimitado de novos temas); criatividade (no sentido de serem independentes de estímulo); multiplicidade de funções (função comunicativa, social e cognitiva –no sentido de expressarem o pensamento); arbitrariedade da ligação entre significante e significado, e entre signo e referente; caráter necessário dessa ligação; e articulação desses elementos em dois planos –o do conteúdo e o da expressão. As línguas de sinais são, portanto, consideradas pela lingüística como línguas naturais ou como um sistema lingüístico legítimo, e não como um problema do surdo ou como uma patologia da linguagem (QUADROS & KARNOP, 2004p.30 *apud* QUADROS & SCHMIEDT, 2006, p.16)

2.1 LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS (LIBRAS) E CULTURA SURDA: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Este capítulo tem por objetivo apresentar alguns elementos constitutivos da língua de sinais¹⁰: aqueles que temos usado em nosso processo criativo em dança, nos cursos e laboratórios cênicos que temos ministrado.

Em 24 de abril de 2002 entrou em vigor a lei federal nº10.436, que reconhece a Língua Brasileira de Sinais –LIBRAS como “a forma de comunicação e expressão, em que o sistema lingüístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, [que] constituem um sistema lingüístico de transmissão de idéias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil” (SEGALA & KOJIMA, 2008, p.3).

Este fato é importante, porque significou uma grande conquista na história da educação dos surdos no Brasil, a começar pelo reconhecimento da sua língua natural com os mesmos atributos da inteligência atestados pela língua oral. As iniciativas em favor da inclusão têm ganhado maior visibilidade, mas no início da presente pesquisa encontramos muitas dificuldades para olharmos a LIBRAS de maneira mais especializada, como oferecem os recursos da lingüística.

¹⁰Ver QUADROS & KARNOPP(2004).

Atualmente há um grande movimento em prol do respeito às línguas de sinais e da educação bilíngüe (que garante tanto o letramento em português quanto o desenvolvimento em língua de sinais), mas os cursos preparatórios para esta função são recentes (Letras-Libras e Pedagogia-Libras). Quando iniciamos a presente pesquisa, em 2003, não havia ainda o curso de Letras-Libras e Pedagogia-Libras, cuja primeira turma é de 2006. Chegamos a visitar o Instituto Nacional de Educação dos Surdos (INES), no Rio de Janeiro, em 2005: o mais antigo instituto de educação para surdos no Brasil. Lá são oferecidos, como parte da educação dos surdos, dança e teatro. Também visitamos o ator e pesquisador surdo Nelson Pimenta e sua empresa produtora de materiais especializados em LIBRAS, onde adquirimos parte importante do material de consulta. Do INES trouxemos uma produção em vídeo, de dança, intitulado *Imagens do Invisível*. Pensamos que poderíamos encontrar uma semelhança entre nossa pesquisa com outras iniciativas na área da educação, mas a proposta do trabalho é bem diferente da nossa¹¹.

É relevante esclarecer que a língua de sinais é uma língua com estrutura e gramática própria, com diferenças entre nacionalidades e regiões: da mesma maneira que cada país tem uma língua de modalidade oral própria, também tem uma língua de sinais própria. Para as pessoas envolvidas com a educação de surdos, esta informação é básica, ou seja, é muito conhecida. Mas para o bailarino intérprete que esteja tomando contato com esta realidade pela primeira vez, pode ser uma informação nova. Retomamos esta informação, aqui, levando em consideração o nosso leitor da área das artes, que desconhece por completo a história dos surdos e das línguas de sinais.

A aquisição da língua de sinais é um processo vivo e dinâmico, e não se dá sem inúmeras “tentativas e erros”, como o da língua oral. A aquisição de uma primeira língua é considerada natural ao ser humano, feita na comunidade de uso. Nós não “aprendemos” a gramática da língua portuguesa para depois falarmos

¹¹ Este vídeo é o registro de um trabalho com dança e expressão corporal feito com um grupo de surdos.

português; no ensino regular, a criança vai começar a aprender alguns conteúdos gramaticais no processo de letramento (ou “alfabetização”), mas seu processo de construção lingüística já está completo –“ela já sabe a língua”. A gramática de uma língua não está “fora” do sujeito; é com este conceito de gramática que estamos lidando quando dizemos que o falante de língua de sinais não premedita o que vai dizer. Mas no processo de aquisição, o uso da língua se dá *em interação*.

Vale a pena ressaltar mais alguns aspectos expressivos da língua de sinais, visto que muitos não conhecedores da mesma ainda confundem língua de sinais com gestos e mímica.

O gesto, no sentido comum, é parte integrante da língua e da expressão humana: é melhor não confundirmos a língua de sinais com linguagem gestual, em respeito à história do surdo e de sua árdua conquista pelo seu direito lingüístico. Considerar a língua de sinais como uma “forma de expressão artística” é uma ocorrência desde o século XIX. Lucinda Ferreira Brito, uma das lingüistas pioneiras na pesquisa com língua de sinais no Brasil, conta que quando iniciou sua pesquisa em 1979 encontrava “pessoas falando sobre mímica (e não língua de sinais), e o assunto era tido como tabu”.(BRITO, 1993, p.2). Segundo a autora, na época se considerava que o papel dos psicólogos era mais importante do que o papel dos lingüistas:

Apesar das línguas de sinais já terem recebido atenção no século passado, elas eram então vistas mais como uma forma de expressão artística do que como língua natural. Tal interpretação pode ter tão somente encoberto um tipo de preconceito, não muito diferente das interpretações que rotulam as línguas gestuais-visuais como mímicas primitivas (BRITO,1993 p. 11).

Do ponto de vista lingüístico, a língua de sinais não é mímica, nem uma “expressão gestual”. Ela é acompanhada por expressão gestual, como a fala oral é acompanhada por expressão gestual. Mas principalmente por expressão facial e corporal. De fato, este componente corporal e facial é fundamental para a língua, e sem ele a língua não existe. A expressão facial e a direção dos olhos complementam a organização do espaço e do tempo, além de todo o conjunto de

significações oferecidas pela língua. Fazemos aqui uma diferença entre língua e linguagem, entendendo a língua como um sistema estruturado e codificado, e a linguagem como intercomunicação de múltiplas naturezas entre sujeito e mundo, sendo língua uma delas, e dança, outra. Neste sentido, a linguagem abrange outras formas de expressão (ou comunicação) e a língua refere-se ao sistema de comunicação verbal. No entanto, língua e linguagem estão intimamente associados, a ponto de não podermos dissociar a língua de toda a gama de qualidades da própria linguagem. Por exemplo, a mímica é uma linguagem cênica, mas não é uma língua.

Lingüistas demonstram que a língua de sinais não é gesto, e não é uma “mistura de pantomima e gesticulação concreta, incapaz de expressar conceitos abstratos” (QUADROS & KARNOPP, 2004, pp.31-36). No entanto, dentro do contexto da dança, os sinais passam a ter uma significação de gesto.

Muitos também confundem a língua de sinais com a mímica, devido à sua característica corporal, expressiva e espacial. Em muitos contextos, trata-se de construir imagens no espaço:

O surdo, ao escrever a lista [de supermercado] pensa primeiro no arroz, não na palavra, mas na embalagem com as cores, a marca, o tamanho. Ele projeta, em sua mente, a imagem. Para cada produto, vê antes suas formas, tamanhos, cores e tipos. (SEGALA, 2008, orelha do livro “Libras Língua Brasileira de Sinais – A Imagem do Pensamento”).

Dada esta característica, muitas das imagens construídas podem ser reconhecidas, o que faz parte de um entendimento do léxico em LIBRAS. Isto fica claro quando vemos uma tradução de um texto da língua oral para a língua de sinais feita por um bom intérprete. Assim, no Centro de Formação Continuada aos Profissionais da Educação e Atendimento às Pessoas Surdas (CAS) de Mato Grosso, em que trabalhamos nos anos de 2007 e 2008¹², pudemos apreciar como uma boa intérprete traduzia um texto sobre gestação e amamentação fazendo a imagem perfeita de um processo em que o bebê “aparecia” dentro da barriga,

¹² O CAS/MT é um centro de atendimento aos surdos, em Cuiabá-MT, inaugurado recentemente. Trabalhei neste centro com professora de português para surdos e ministrei cursos de Expressão Corporal para Libras. Participei da elaboração e da avaliação dos textos em LIBRAS, apresentados pelos candidatos a intérprete que pretendiam trabalhar no município e no Estado como intérprete em salas de aulas inclusivas.

chupando o dedo, “em posição fetal”, depois nascia e sugava o seio, na amamentação. Para tanto, podemos dizer que o “vocabulário” que ela usou foram as imagens que criou imediatamente às imagens que o texto lhe sugerira.

Outro exemplo foi quando uma participante surda, do trabalho realizado em Londrina¹³, chegou da rua e começou a nos contar um episódio que lhe sucedera quando estava no supermercado: escolhia um produto (em lata) e “algo” aconteceu, houve uma discussão, ou algo parecido, enfim, um problema que não me foi totalmente compreensível devido à rapidez com que ela sinalizava em relação ao nível lingüístico que eu estava na fluência desta segunda língua. Mas a qualidade de sua sinalização era tão boa quanto a sua rapidez, de modo que ela criou múltiplas imagens organizadas a ponto de se fazer compreensível em boa parte do contexto, apesar da nossa diferença lingüística (seu domínio de língua materna e minha aquisição-aprendizado de segunda língua).

Pode ser citado um terceiro exemplo: uma ex-aluna surda, a quem dei aulas de apoio pedagógico em português (modalidade escrita), em um contexto familiar e bastante coloquial, narrou a sua visita a um engenho e todo o processo de fabricação da rapadura, desde a moagem da cana até a prova do gosto do doce ao final. Foi impressionante o seu desempenho em LIBRAS, e a maneira como se fez entender com naturalidade, apesar de sua vivência recente com o “estudo” da LIBRAS¹⁴. Isto se explica devido à experiência visual que faz parte da maneira particular dos surdos receberem o mundo, em relação aos ouvintes, e de interferirem no mundo com sua linguagem. Gramaticalmente, chama a atenção o uso do que vim a saber serem os chamados “classificadores” na língua de sinais. Esta especificidade da língua de sinais é bastante complexa, sobretudo para falantes de uma modalidade oral como a nossa. Não se poderá, aqui, esclarecer ao leitor sobre a definição e o uso dos classificadores plenamente do ponto de vista lingüístico, pois que as informações lingüísticas aqui reunidas o foram para fomentar a reflexão sobre esta nova área da linguagem, já que são novidades no

¹³ Relatado no capítulo 5 deste trabalho.

¹⁴ Trata-se de uma ex-aluna surda que está em processo tardio de aquisição da LIBRAS.

campo de pesquisa em artes. Neste sentido, a apresentação dos recursos da gramática da LIBRAS, aqui, são de crivo pessoal, segundo o entendimento que pude extrair a partir das leituras e cursos realizados nestes quatro anos de pesquisa. Portanto, ressalto que meu cuidado está em assumir as lacunas deste levantamento, buscando valorizar o que consegui apanhar de informações que me despertaram interesse para a criação em dança. Como veremos adiante, os classificadores estão em alguns processos de formação de palavras, que fazem parte da morfologia da língua de sinais. Compreendi ser um recurso da língua de sinais que diz respeito às qualidades visuais, táteis e motoras que as mãos e a expressão facial e corporal imprimem no espaço, “*dando visibilidade*” ao objeto de que se está falando. O uso dos classificadores (e sua definição gramatical) é um dos recursos da língua de sinais mais difíceis para o falante de LIBRAS como segunda língua –e nos cursos que ministrei, notei que é, em geral, o que mais falta para os professores ouvintes dos primeiros anos do ensino fundamental, que trabalham com o letramento da língua portuguesa para crianças surdas. Já com os surdos de nascimento, principalmente os não “ouvintizados”,¹⁵ falantes de língua de sinais como primeira língua, o uso de classificadores é um recurso lingüístico muito presente. A poesia surda é um tipo de texto extremamente útil para reconhecer classificadores.

A poesia surda é um texto de imagens que se constroem no espaço de maneira que uma imagem se transforma na outra fluentemente. A forma da mão (configuração de mão) usada para comunicar uma imagem evoca, no processo, uma outra imagem. As imagens são formadas dentro de um contexto claro, e às vezes é o contexto que cria as condições para a fluência dos sinais. Os sinais estão presentes no texto, e fazem parte da significação do mesmo. Por isso, nem todos os ouvintes conseguem “entender” uma poesia surda em sua totalidade –e alguns, completamente desconhecedores da língua de sinais, podem não

¹⁵ Ouvintizado ou ouvintista trata-se do conjunto de representações dos ouvintes, a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e narrar-se como se fosse ouvinte (SKLIAR *apud* STROBEL, 2008). Ver também prefácio in SOUZA, Regina Maria. *Que Palavra Que Te Falta?-Lingüística, Educação e Surdez*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

entender nada. Portanto, a poesia surda, ainda que trabalhe com as formas dos objetos referidos e com ações que evocam imagens e ações específicas (como pintar uma tela, montar uma árvore de natal, caminhar tranqüilamente no espaço), é “codificada” pela língua. O mesmo acontece com as piadas surdas. O recurso digital permite que se retorne a ver a poesia ou a piada, e o falante de língua de sinais como segunda língua vai decifrando cada vez mais as partes faltantes para a compreensão da totalidade da mensagem. Nelson Pimenta, um ator surdo reconhecido entre os surdos no Brasil, sediado no Rio de Janeiro, tem feito um trabalho de divulgação da LIBRAS e da poesia surda através da produção de inúmeros DVDs¹⁶ e o sistema de reprodução visual é considerado a forma mais eficiente de registro da língua, apesar de existir o *Sign Writing*, que é um sistema de escrita visual da língua de sinais, inventada por Valerie Sutton e divulgada pelo *Deaf Action Committee for SignWriting*:

Nenhuma forma de escrita de linguagens de sinais desenvolvida foi até agora amplamente divulgada e estabelecida. Porém, para estudos¹⁷ lingüísticos, algumas notações têm sido desenvolvidas por pesquisadores. Entre estas notações estão o sistema de escrita para as línguas de sinais denominado *Sign Writing*, desenvolvido e difundido pelo *Deaf Action Committee* (DAC- La Jolla, CA). [...] O sistema *Sign Writing* tem um caráter gráfico-esquemático que funciona como um sistema de escrita alfabética, em que as unidades básicas representam unidades gestuais fundamentais, suas propriedades e relações. Os símbolos do alfabeto do *Sign Writing* são internacionais e podem ser usados para escrever em diferentes línguas de sinais. [...] As configurações de mãos do *Sign Writing* são baseadas nos quatro seguintes símbolos:



www.signwriting.org

Figura 2: Escrita em língua de sinais

STROBEL (2008) coloca a Escrita em Língua de Sinais (ELS) como um dos artefatos culturais lingüísticos da cultura surda:

Hoje já tem disciplina de ELS em alguns cursos de graduação nas várias Universidades Federais do Brasil, por exemplo, e curso de licenciatura de

¹⁶PIMENTA, Nelson. Literatura em LSB-poesia, fábula, histórias infantis. Rio de Janeiro: LSB vídeo, 1999. 63 minutos sem áudio.

¹⁷ver CAPOVILLA, Fernando César & RAPHAEL, Walkiria Duarte. *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Letras/Libras utilizam esta disciplina em quinze pólos espalhados pelo Brasil e assim este sistema de escrita se multiplica e difunde em várias comunidades brasileiras.(STROBEL, 2004, p.49)¹⁸

Esta autora, pesquisadora surda, relata que, na história da educação dos surdos, chama-se a atenção para o fato de que prevaleceu, no olhar do ouvinte para o surdo, o modelo clínico que considera a surdez como defeito e doença, sendo necessário tratamentos para “normalizá-la”. A este olhar ou representação ouvintista do surdo, a autora propõe um olhar para a diferença, em que se compreende a cultura surda como

o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de se 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,(STROBEL, 2008, p.24).

Strobel faz a importante advertência de que

há grandes diversidades das comunidades surdas e cada grupo é organizado de maneiras diferentes de acordo com os mesmos interesses dentre eles, tais como a raça, a religião, profissão e outras características distintas.(STROBEL, 2008, p. 27).

Ela sugere o conceito de “artefatos culturais” para peculiaridades da cultura surda, e apresenta oito deles¹⁹, sendo que o primeiro é a experiência visual. Mesmo os “gestos caseiros” são expressão da experiência visual²⁰.

A própria língua de sinais é incluída entre um dos artefatos culturais lingüísticos dos surdos:

A língua de sinais é uma das principais marca da identidade de um povo surdo, pois é uma das peculiaridades da cultura surda, é uma forma de comunicação que capta as experiências visuais dos sujeitos surdos, sendo que é esta língua que vai levar o surdo a transmitir e proporcionar-lhe a aquisição de conhecimento universal.(STROBEL, 2004, .p.44)

¹⁸ Mantivemos a escrita da autora que, por sua vez, expressa marcas próprias da produção de texto em português como segunda língua, para o surdo. Mais detalhes, ver prefácio da obra citada.

¹⁹ Os artefatos culturais apresentados por Strobel são experiência visual, artefatos lingüísticos, literatura surda, artefato cultural familiar, vida social e esportiva, artes visuais, política e materiais.

²⁰ Strobel (2008) explica como “gestos caseiros” aqueles usados na comunicação dos sujeitos surdos que, quando são isolados e não tem acesso à língua de sinais e nem a língua portuguesa e usam gestos e dramatizações para se comunicar.

Além dos artefatos culturais lingüísticos, Strobel propõe como outros artefatos a literatura surda, que

traduz a memória das vivências surdas através das várias gerações dos povos surdos. A literatura se multiplica em diferentes gêneros: poesia, história de surdos, piadas, literatura infantil, clássicos, fábulas, contos, romances, lendas e outras manifestações culturais. Karnopp faz referência a respeito desse artefato cultural: “[...]utilizamos a expressão “literatura surda” para histórias que têm a língua de sinais, a questão da identidade e da cultura surda presentes na narrativa[...]”(STROBEL, 2004, p.56)

A literatura infantil é um destes artefatos, e muito de nossa pesquisa com a língua de sinais se baseia neste componente da cultura surda como tipo de texto observado. Outro tipo de texto estudado foram algumas piadas surdas, pelo surdo “Falk²¹”.

Segundo Strobel, a música não faz parte da cultura surda, embora os sujeitos surdos possam e tenham o direito de conhecê-la como informação e como relação intercultural²². É preciso salientar, ainda, que não propomos, com nosso material, a inserção do surdo na cultura ouvintista. Não se quer aqui reincidir no que, segundo Strobel (2008) tem acontecido com freqüência, que é a apresentação de danças, corais e balés próprias da cultura ouvinte. A autora afirma que melodias e ritmos harmoniosos não foram criados pela cultura surda e sim pelos grupos ouvintes. Esta advertência vale para a formação de “corais de língua de sinais”:

[...]a língua de sinais era utilizada com a musicalidade como em ballet das mãos, porém com puro português sinalizado, uma protolinguagem que não é nem língua de sinais pura[...]pois, na realidade, os surdos não passavam de ventríloquos de maestros ouvintes, sinalizando músicas de cultura ouvinte que nem eles mesmos “escutavam”, ficando totalmente presos ao maestro ouvinte, com os olhos fixos, apenas imitando e nem podendo olhar o público a que se dirigiam.(ARRIENS *apud* STROBEL, 2004, p.84)

²¹ Este surdo faz parte da equipe do MEC, formada por lingüistas, surdos e intérpretes, com a qual fizemos um curso de 80 horas para ensino de português para surdos. Embora ele tenha vendido DVDs com sua produção em registro visual, seu nome não aparece completo na ficha técnica do material.

²² Isto não impede que existam “músicas-sem-som” e dançarinos: as músicas sem som são coreografias de danças em língua de sinais sem música e um exemplo de dançarino surdo brasileiro é Cacau Mourão.

Trazemos estas informações para nosso discurso a título de observação porque, como *ouvintes*, reconhecemos que estamos pisando em um território limítrofe ao vincularmos nossa própria poética, na maneira de entender a dança, a elementos da cultura surda quando escolhemos a língua de sinais como um campo de pesquisa para nosso processo criativo.

Quando optamos por compreender a cultura surda e o olhar surdo na busca de integrarmos este olhar do outro em nosso processo criativo, entendemos que sempre seremos, para o surdo, o *outro* –o ouvinte, falante materno da língua portuguesa- e que é importante definirmos esta posição para que deixemos aberta a escuta *deste* outro bem como a escuta *para este outro*. Então, é no sentido de abrir esta escuta entre diferentes e entre diferenças que a dança se torna um campo convidativo para esta partilha.

Compartilhar diferenças é tudo o que podemos verdadeiramente oferecer ao propormos o jogo de espelhamento de imagens em que se estrutura este capítulo, aproximando alguns elementos da LIBRAS, descritos pela lingüística, a elementos para a criação em dança, como uma das maneiras de expressar ludicamente nossa corporeidade.

Esperamos que nossa lógica criativa possa servir de estímulo à descoberta de outras lógicas, sejam elas simples, estranhas ou aparentemente “absurdas”, dado que é com o campo da imaginação criadora que desejamos lidar.

Neste sentido, ao recorrermos a algumas descrições lingüísticas da LIBRAS, mais do que trazer ao nosso discurso parte de sua gramática, aspiramos a um entendimento de língua como

muito mais do que um conjunto de regras organizadas segundo uma lógica formal [...] ela delimita um território ideológico de enunciação, saturado de valores e posicionamentos; [...]ela se situa na arena de guerras discursivas que constitui os sujeitos, sua subjetividade, seu lugar no mundo(FERNANDES, 2004, *in* nota de revisão de *As imagens do outro sobre a cultura surda*)

Assim como a língua delimita este “território ideológico, saturado de valores e posicionamentos e constitui os sujeitos e sua subjetividade”, a expressão criativa

na dança também é espaço de subjetividade e intersubjetividade. Nesta brincadeira *entre* língua e dança, apresentamos o *nosso* olhar.

2.2 LÍNGUA DE SINAIS E DANÇA: MEGA E MINI POSIÇÃO DO CORPO NO ESPAÇO

Todo o nosso processo criativo está baseado em uma relação muito simples: uma analogia entre a macro-estrutura do corpo-espaço na dança refletida por uma micro-estrutura do corpo-espaço na língua de sinais.

Na dança, temos o corpo-espaço como uma realidade expressiva que se estabelece de acordo com a contração ou expansão da kinesfera, que é “a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move. O centro da cinesfera é o centro do corpo do agente, e/ou o corpo todo do agente* é a locação central da cinesfera”. (RENGEL:2003,p.32):



SILVA (2002) esclarece, sobre a cinesfera, que

Pode-se entendê-la imaginando o corpo do sujeito envolvido por uma esfera na qual a periferia pode ser atingida pela amplitude dos movimentos deste, tomando por base a posição ereta, sem o deslocamento de seu ponto de suporte, que poderá residir em uma das pernas. A kinesfera, de acordo com Laban e Arruda (1988), entre outros, irá se formar com a união dos elementos Níveis, Planos e Dimensões.

Ampliando esta idéia de kinesfera, Serra in Soraia (1994) argumenta que esta tem uma característica de elasticidade, que na vida cotidiana pode ser relacionada aos aspectos emocionais (estados introspectivos e extropectivos do ser humano) e que é variável de acordo com os movimentos executados pelo corpo, por isso, a “ocupação” desta será

realizada de acordo com a necessidade de expressão de cada um (SILVA, 2002, p.121)

Assim, na próxima figura vemos uma outra disposição do corpo como exemplo de amplitude da cinesfera:



Figura 4: cinesfera em expansão

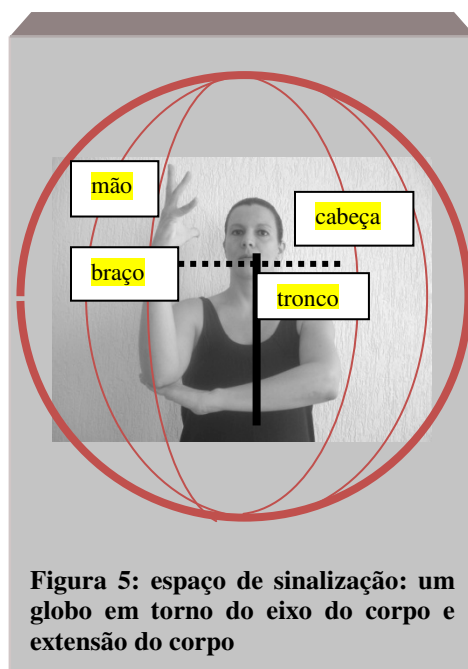
Na língua de sinais também temos o corpo-espaço que se organiza num contexto de língua, em que entre o sinalizador*²³ e o interlocutor está o campo de enunciação.

Os sinais são realizados dentro do campo de enunciação e o campo de enunciação se estabelece como o espaço ocupado por todas as possibilidades da sinalização:

Na língua de sinais brasileira, assim como em outras línguas de sinais até o momento investigadas, o espaço de enunciação é uma área que contém todos os pontos dentro do raio de alcance das mãos em que os sinais são articulados (QUADROS & KARNOFF, 2004, p.57).

Segundo Pimenta (2006), a língua de sinais acontece em um espaço de sinalização que inclui o próprio corpo do sinalizante e o espaço à frente do seu corpo.

²³ Agente* é como Lenira Rengel refere-se ao sujeito que faz a dança ou teatro, e sinalizador* é o termo próprio para aquele que usa a LIBRAS, correspondente a “falante” para a língua de modalidade oral.



Do ponto de vista da dança, podemos dizer que o que se refere ao “campo de enunciação” na língua de sinais corresponde a uma ênfase do espaço da cinesfera do sinalizador, pois ele irá se mover dentro deste espaço.

As primeiras estruturas que estabelecemos são, pois, espaciais, em que o corpo pode explorar um espaço amplo ou restrito. Do ponto de vista da cena, também propomos uma analogia *visual*, como se o campo de enunciação se expandisse a tal ponto que tomasse todo o espaço cênico, e o corpo do agente passasse a representar “as mãos do sinalizador”. Trata-se da mesma lógica da marionete: é como se as mãos do sinalizador se transformassem em marionetes do tamanho do corpo inteiro, sendo que o sinal seria como uma mini²⁴ posição do corpo e o corpo no espaço assume uma mega posição de sua imagem correspondente no sinal. Ou seja, nas mãos encontramos um corpo em miniatura. Por exemplo, a seguir temos a mão esquerda numa determinada configuração, relativa a um determinado sinal, em um determinado momento:

²⁴ Eu havia denominado este jogo lúdico de “micro-estrutura” e “macro-estrutura”. Mas para evitar confusões com outras tendências estéticas da dança, segundo advertência da banca, modifiquei para uma relação de mini e mega forma entre a forma da mão e a posição do corpo.



Figura 6: sinal e corpo em miniatura

O dorso da mão está para cima e os dedos da mão de cima são esticados com uma qualidade de “impulso” para o alto. Se fôssemos representar este sinal no espaço com o corpo todo, como uma mega formação do mesmo, os dedos seriam os membros e a cabeça e o dorso seria o tronco do bailarino, com a seguinte possibilidade de leitura:



Figura 7: forma da mão como mini posição de corpo

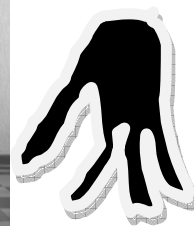


Figura 8: forma do corpo como mega posição em relação à forma do sinal.

Assim, na figura acima é como se cada um dos braços fosse um dos dedos na extremidade da mão da figura 6, a cabeça corresponde ao dedão e as duas

pernas correspondem aos dedos do meio. Outro exemplo nas próximas figuras (9 e 10): a mão direita com o dorso voltado para o interlocutor e os dedos estirados na direção para o centro do corpo do sinalizador; o corpo representa a direção da mão, as costas em curva são o dorso da mão e braços, pernas e cabeças são os dedos.



Figura 9: início da CM e M para PERDER/SUMIR

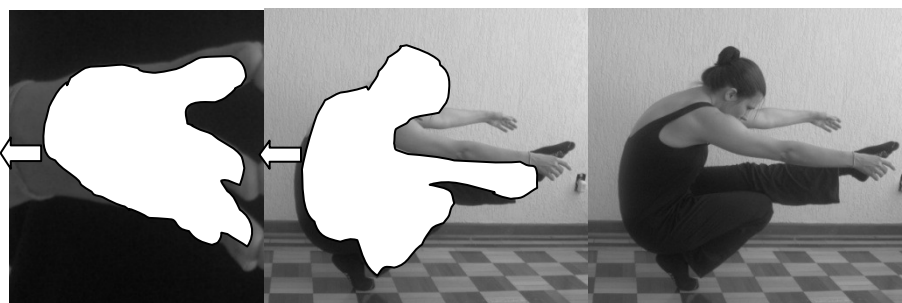
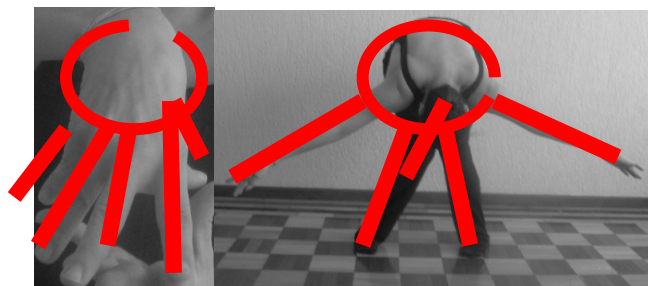


Figura 10: corpo como mega formação da mão esquerda no início do sinal

A representação visual abaixo apresenta as principais linhas que estabelecem as analogias propostas:



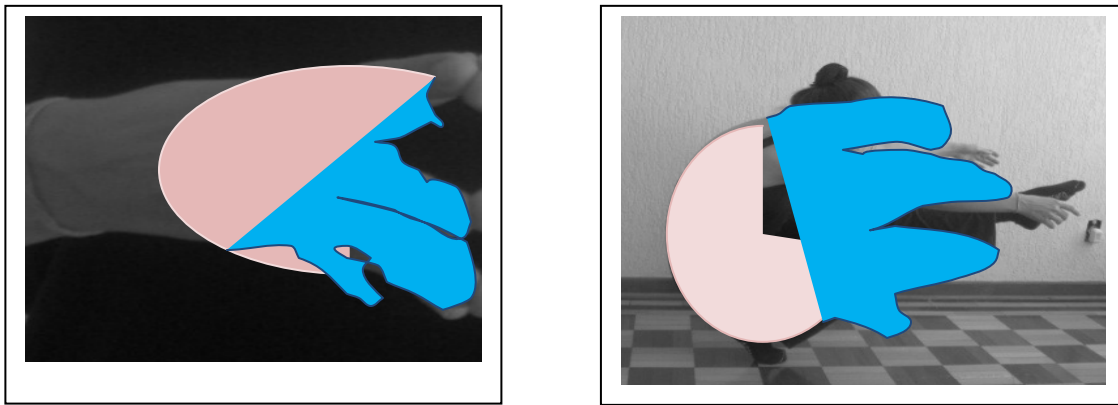


Figura 11: analogia formal entre sinal e corpo

Esta é, assim, uma entre outras possibilidades analógicas entre as formas das mãos refletida na forma do corpo.

2.2.1 Sinais e corpo

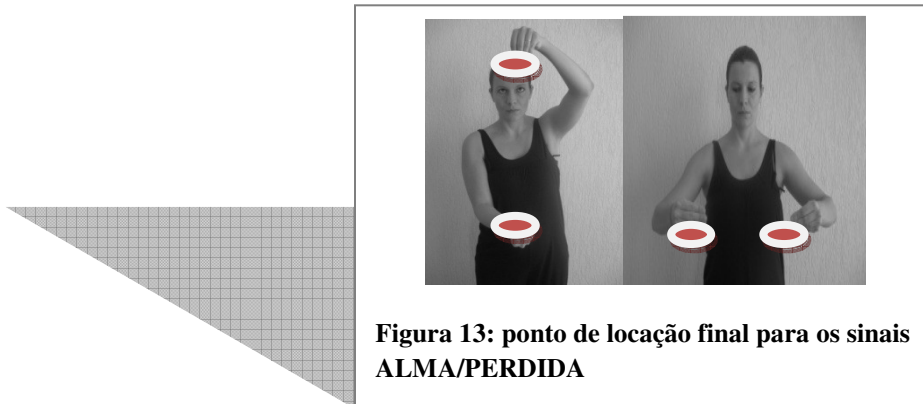
Um sinal é formado por cinco parâmetros: configuração de mão (CM), locação(L), movimento(M), orientação da mão(Or) e expressão não manual (ENM).

A configuração de mão é a forma da mão; a locação, o ponto do espaço em que é feito o sinal; o movimento é o movimento feito na execução do sinal; a orientação da mão é a direção para a qual está voltada a mão e a expressão não manual é a expressão do rosto e do corpo que acompanha o sinal. Por exemplo, os sinais referentes às palavras ALMA e PERDIDA são parecidos, no sentido em que apresentam mesma configuração de mão e mesmo tipo de movimento: unidirecional, retilíneo, do centro do corpo para fora. Mas a configuração de mão no início do final é diferente da configuração de mão ao final.



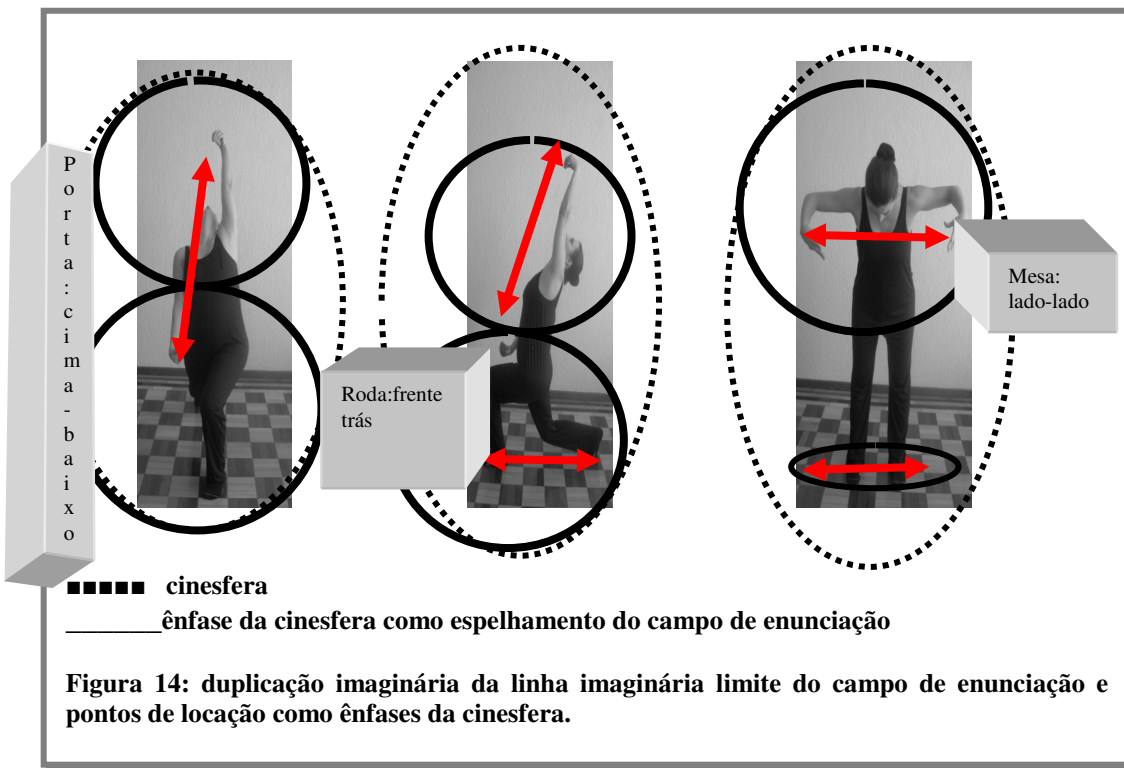
Figura 12: ALMA/PERDER: configuração de mão e movimento

Os pontos de locação são o mesmo no início do sinal, ao centro do corpo e à frente do sinalizador. No término do movimento, temos pontos de locação simétricos, em direções diferentes (vertical e horizontal):



Há, ainda a expressão facial que não foi explorada neste caso.

Relacionando a estrutura do sinal com a estrutura de um movimento para a dança, buscamos uma analogia entre estas estruturas que formam o sinal e uma imagem e movimento do corpo. Isto pode ocorrer partindo-se da totalidade do sinal, ou de partes menores que o compõem. Nas figuras a seguir, vemos um movimento frontal e lateral criado a partir do sinal genérico para ALMA, em sua totalidade, e um movimento frontal criado para o sinal genérico para PERDER/SUMIR. As pernas e pés repercutem simetricamente o movimento dos braços e mãos, como uma multiplicação do campo de enunciação entre o corpo da cintura para cima e o corpo da cintura para baixo, como ênfases da cinesfera e num espelhamento sobre diferentes planos.



Na figura acima, mantém-se as configurações e orientações de mão e qualidade do movimento dos braços. A ênfase do uso do campo de enunciação em relação a determinados pontos de locação (início e final do movimento) passa a se multiplicar esfericamente em todo o corpo, através do uso de diferentes eixos e planos:

Referimo-nos aos planos “da porta”, “da mesa” e “da roda”, propostos por Laban em sua análise do movimento:

-plano da porta -Neste plano, a dimensão de comprimento que combina as direções cima-baixo é a dominante. A dimensão de amplitude que combina lado-lado é a secundária. No plano da porta é possível observar e experienciar a postura do eixo vertical (cima e/ou baixo) e a capacidade da coluna de dobrar lateralmente.

-plano da mesa -Neste plano a dimensão de amplitude que combina as direções lado-lado é dominante. A dimensão de profundidade que combina as direções frente-trás é a secundária. No plano da mesa é possível observar e experienciar movimentos que se abrem e se fecham em relação ao corpo e à capacidade da coluna de torcer.

-plano da roda -Neste plano a dimensão de profundidade que combina as direções frente-trás é a dominante. A dimensão de comprimento que combina as direções cima-baixo é a secundária. Neste plano é possível observar e experienciar movimentos com os membros

superiores e inferiores e a capacidade da coluna de arquear e arredondar, para frente e para trás. (RENGEL, 2003, pp.91-94)

Também podemos trabalhar com uma mega-formação do corpo em relação ao sinal, a partir do enfoque de dois parâmetros como dominantes. Por exemplo, na figura seguinte, é como se a imagem de pessoa representasse uma projeção sobre a parede do fundo do palco, e a mão desta imagem corresponde diretamente à posição do bailarino no palco. Para o sinal correspondente à palavra PERDIDA, com ênfase na configuração de mão (CM) e locação (L), uma posição para o corpo e uma localização no palco, à esquerda e à frente em relação ao centro do palco:

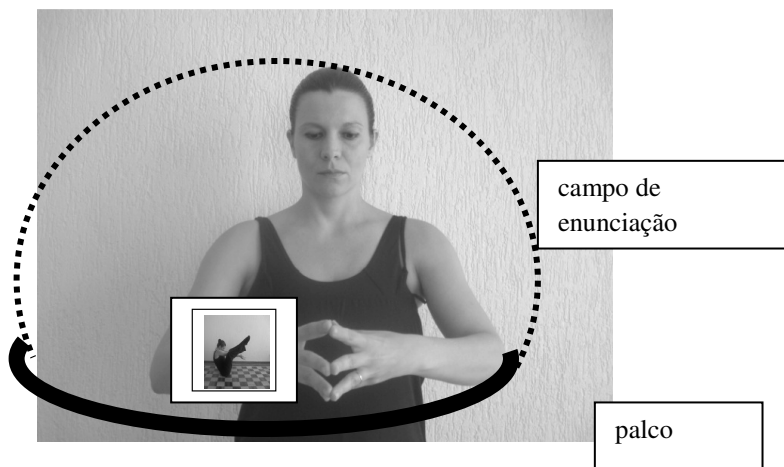


Figura 15: ênfase nas Configuração de Mão e Locação

Se a ênfase for dada aos parâmetros configuração de mão e (CM) e movimento (M), usando a mesma lógica, podemos fazer uma forma similar para o corpo com um deslocamento das costas para trás como correspondência ao movimento do sinal:

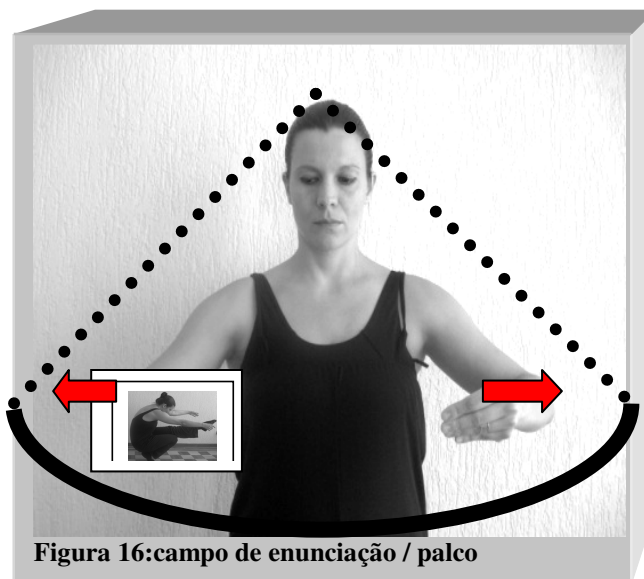


Figura 16: campo de enunciação / palco

É como se o bailarino fosse manipulado pela imagem projetada em um imenso telão atrás dele, no palco. Quando o movimento do sinal é lateral, o bailarino se desloca para as laterais do palco. Se o movimento do sinal é vertical em relação ao seu eixo do corpo, o bailarino salta ou se encolhe no nível baixo. Abaixo, a primeira figura representa a mini formação do corpo pelo sinal, com ênfase na configuração de mão e locação e a segunda, elevada, seria um salto representando a configuração de mão (formato do corpo) e o movimento (retilíneo para cima e para baixo.)

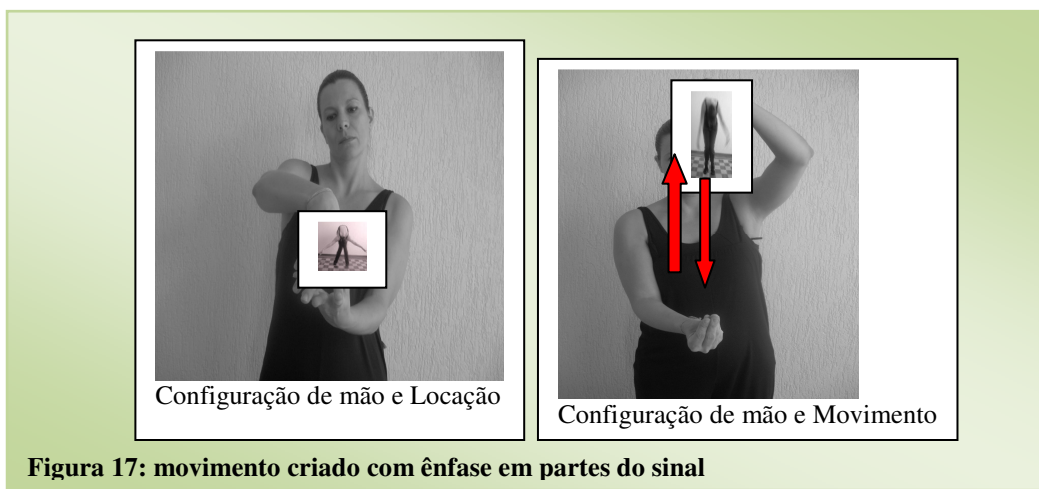
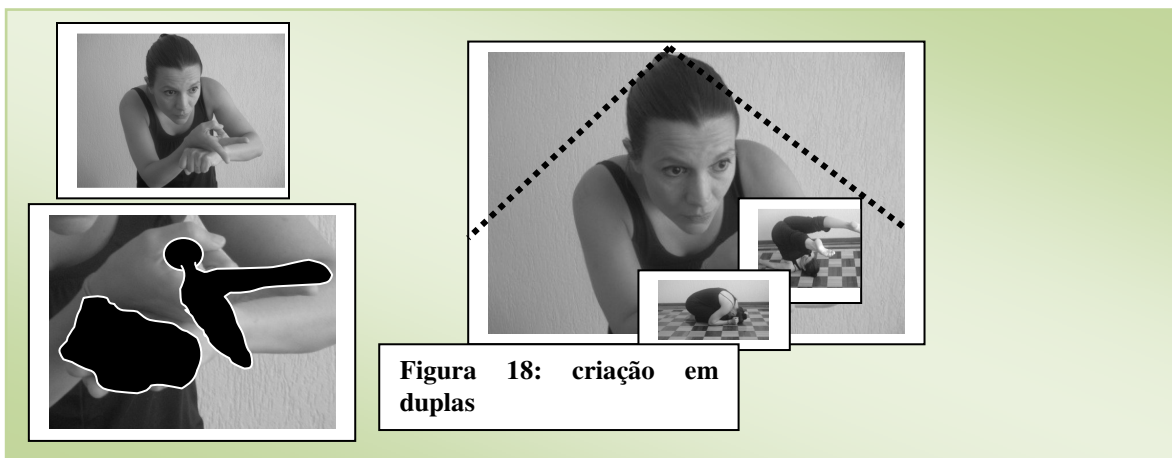


Figura 17: movimento criado com ênfase em partes do sinal

Há sinais executados com uma mão e outros com as duas, como o exemplo acima. Quando o sinal é feito com as duas mãos, podemos jogar com duplas.



2.2.2 Iconicidade na língua de sinais e dança

Há um aspecto da língua de sinais, que geralmente encanta surdos e ouvintes, e que reflete nitidamente a experiência visual como artefato da cultura surda. Trata-se de uma característica de alguns sinais que carregam uma relação icônica ou representacional de seus referentes, segundo QUADROS & KARNOPP (2004). Os aspectos icônicos ou pictográficos de alguns sinais são aqueles que aparecem reproduzidos pela forma e movimento das mãos (referente ou objeto lingüístico), e que nos remetem ao referencial ou objeto do mundo. Apresentam, portanto, uma analogia estrutural com o referente. Por exemplo, o sinal icônico para coruja é composto, em que um representa os seus olhos grandes e outro representa o seu bico curvo indicando um pássaro (tipicamente representados em desenhos figurativos); no sinal para árvore temos o antebraço representando o tronco da árvore, a configuração de mão representando a copa da árvore, e o movimento representa o balanço das folhas; no sinal para serpente temos a configuração de mão representando cabeça e língua bifurcada de uma serpente no ponto de locação abaixo do rosto, à altura da boca do sinalizador, e o antebraço representa o corpo da serpente com um movimento circular que envolve antebraço e mão, como se fosse o movimento da serpente:

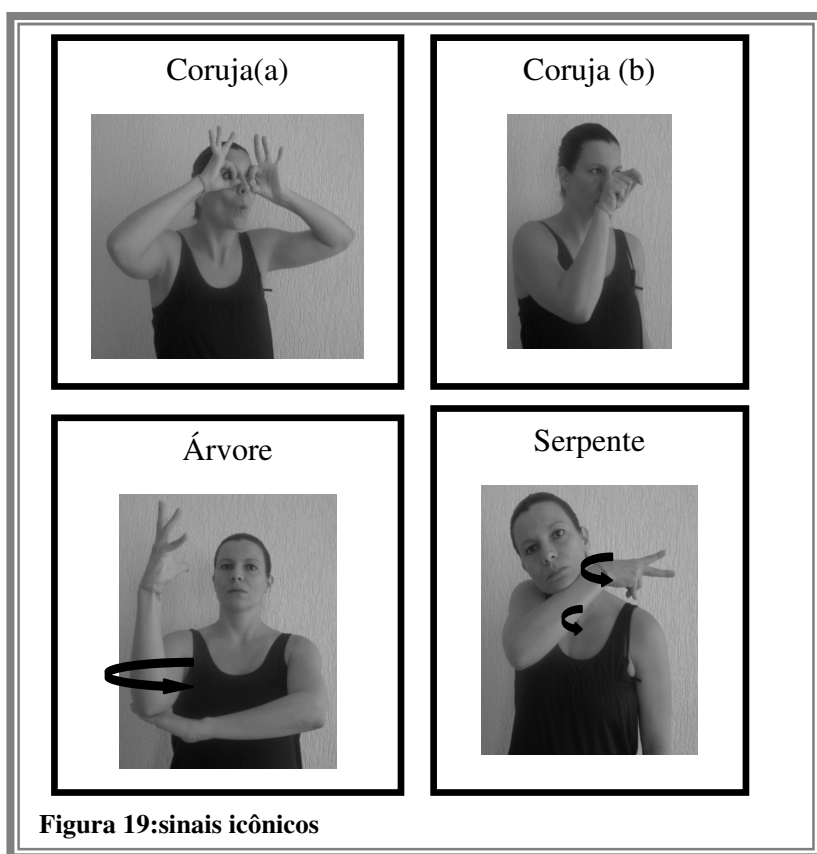
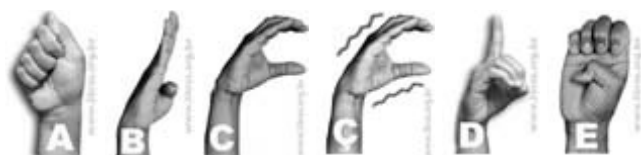


Figura 19:sinais icônicos

Quando propomos, como primeiro procedimento de transformação do sinal como uma mini forma do corpo a ser transformado em mega forma da mão na posição corporal, foi segundo uma lógica icônica, em que a configuração de mão sempre *se torna* um ícone do corpo humano, como ilustrado nas figuras para “ALMA” e “PERDIDA”.

2.2.3 Datilologia e dança

No processo de formação de palavras, o recurso comumente mais conhecido pelos não usuários da língua de sinais é a soletração manual. Trata-se de soletrar as palavras do português usando o alfabeto manual. É geralmente utilizado na apresentação do nome corrido, que logo é substituído por um sinal que passará a ser a identificação do falante. A soletração é uma representação manual da ortografia do português, envolvendo uma seqüência de configurações de mão que tem correspondência com a seqüência de letras escritas do português, como coloca QUADROS & KARNOPP (2004). Também segue o princípio icônico, em que a configuração de mão representa a forma da letra, como se pode notar observando-se o alfabeto manual:



(<http://www.libras.org.br/Thumbnails/FrameSet.htm>, acessado em fevereiro,2009)

Na criação de movimentos em dança a partir deste princípio, temos N-A-Y-A-R-A:



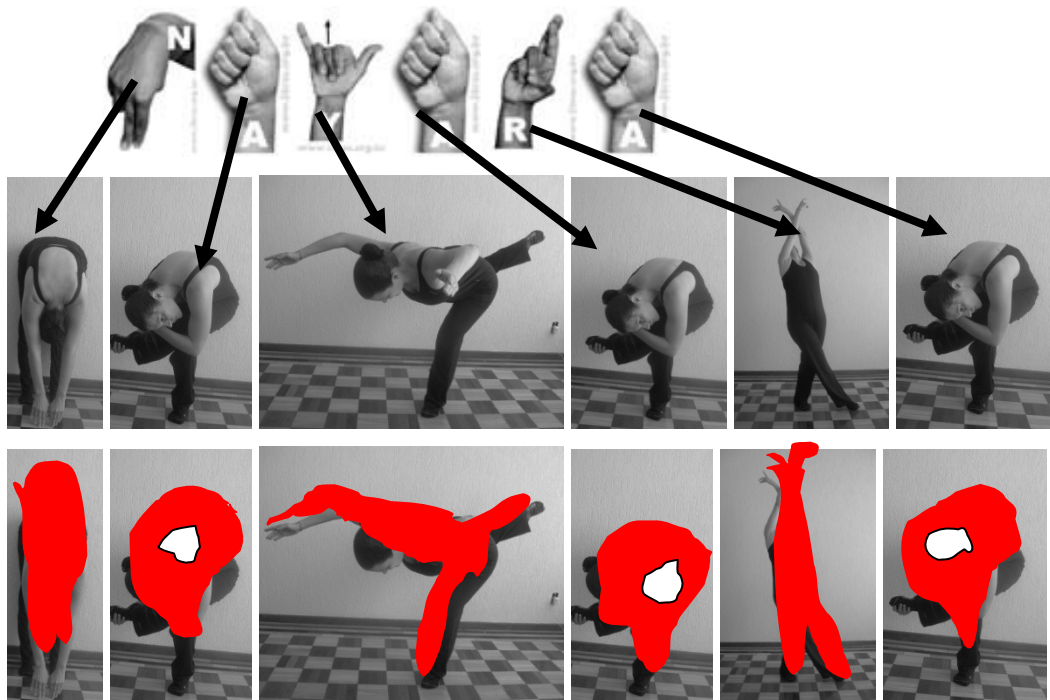


Figura 20: datilologia e dança

2.3 LÉXICO E VOCABULÁRIO

Os sinais da língua de sinais são o léxico desta modalidade lingüística. Podemos trabalhar com sinais de diferentes formações morfológicas, o que amplia a flexibilidade para criação de movimentos em dança. Como vimos, há sinais que são feitos com uma mão, sinais que são feitos com as duas mãos e sinais compostos (como o sinal para coruja). Os sinais compostos são uma forma de derivação, ou seja, de formação morfológica dos sinais. Se de um sinal simples podemos criar pelo menos uma estrutura de movimento, de um sinal composto podemos criar duas:

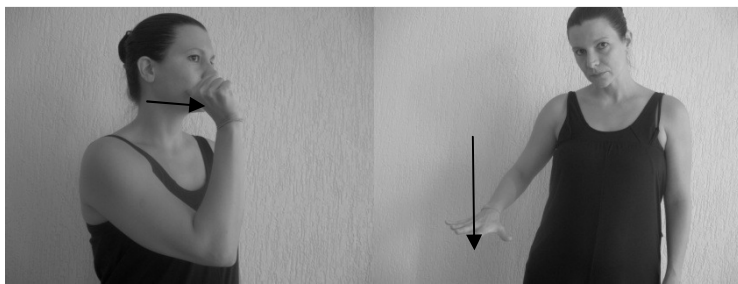


Figura 21:menina=sinal composto pelo sinal para MULHER+sinal para CRIANÇA

Na transformação deste sinal para um movimento de dança, podemos usar um procedimento de fusão de dois aspectos do sinal composto: para o primeiro sinal, com locação no rosto, criamos, do sinal, um gesto.

Junto ao gesto, podemos flexionar os joelhos e descer do nível médio ao nível baixo, para o sinal de “criança”:



Gesto a partir do sinal MULHER



movimento de abaixar-se para CRIANÇA



Fusão entre gesto e abaixar-se

Figura 22: gesto e movimento para sinal composto MENINA

Assim, tomando por base a forma das mãos como uma mini forma do corpo, temos uma quantidade ilimitada de *imagens* que podem se criar para se transformarem em dança. Apenas o léxico da língua de sinais já forma um conjunto de possibilidades para um repertório de formas e movimentos para a dança, que pode ser explorado ilimitadamente.

2.4 CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DA SINTAXE DA LIBRAS

A língua de sinais brasileira, usada pela comunidade surda brasileira espalhada por todo o País, é organizada espacialmente de forma tão complexa quanto às línguas orais-auditivas. Analisar alguns aspectos da sintaxe de uma língua de sinais requer “enxergar” esse sistema que é visuoespacial e não oral-auditivo. De certa forma, tal desafio apresenta certo grau de dificuldade aos lingüistas; no entanto, abre portas para as

investigações no campo da Teoria da Gramática enquanto manifestação possível da capacidade da linguagem humana. A organização espacial dessa língua [...] apresenta possibilidades de estabelecimento de relações gramaticais no espaço, através de diferentes formas (QUADROS & KARNOPP, 2004, p.127)

Nas palavras de QUADROS & KARNOPP, (2004, p.20), “a sintaxe é o estudo da estrutura da frase; trata das funções, das formas e das partes do discurso”. A sintaxe da LIBRAS é *espacial* porque a ordem dos elementos no discurso segue uma estrutura espacial, servindo-se das mãos e do corpo, da expressão facial e corporal para garantir a concordância sintática própria a cada tipo de enunciado. QUADROS & KARNOPP (2004) descrevem a ordem Sujeito-Verbo-Objeto como ordenação básica da LIBRAS, do ponto de vista da gramática universal, uma vez que os dados indicam que todas as frases com a ordem SVO são gramaticais. No entanto, no uso da LIBRAS, há uma grande flexibilidade com outras possibilidades de ordenação das palavras nas sentenças, incluindo ordens que, na língua portuguesa seriam agramaticais. A flexibilidade da ordem sintática na língua de sinais não significa que não haja regras, ou seja, não significa que os elementos da frase possam ser colocados indiscriminadamente. Por isso se chama a atenção para o cuidado com construções de frase, em LIBRAS, que são o que chamamos de “português sinalizado”, ou seja, é uma construção de elementos como encontraríamos na língua portuguesa, vertida em sinais. Esta observação é importante porque se trata de reconhecer de que modo a experiência visual e tátil, como artefato da cultura surda, implica em uma construção ou constituição do mundo diferenciada do que aquela do ouvinte. Por melhor que seja o intérprete da língua de sinais, ele se aproxima deste entendimento e desta experiência, mas não é constituído por ela. Neste espaço de percepção é que podemos orientar as nossas práticas corporais, com a intenção consciente de proporcionar um distanciamento da verbalização oral na criação de imagens junto a uma interlocução *para* uma criação de imagens corporais.

Há ordens sintáticas, em LIBRAS, que se estruturam como Objeto-Sujeito-Verbo (OSV) e Sujeito-Objeto-Verbo (SOB), em que o sinalizador parece estar

em relação com outros pontos do espaço, não tão frontais e com a expressão facial não neutra:

Comparando as construções com as marcas não-manuais e as construções sem estas marcas, conclui-se que alguma coisa associada a estas marcas é o que permite a movimentação dos constituintes na língua de sinais brasileira. Se não houver tais traços particulares, as construções são consideradas agramaticais. No entanto, na ordem SVO tais marcas não são imprescindíveis (QUADROS & KARNOPP, 2004, p.142).

As chamadas “marcas não manuais” ou “expressão não manual” (ENM) são o que chamamos a expressão facial e corporal. No contexto da dança, independente de se compreender os sinais como signos lingüísticos ou como gestos que acompanham uma intenção emocional, a expressão corporal é significativa e sua qualidade pode ser interessante para a cena, pelo caráter puramente expressivo. A seguir, algumas expressões faciais retiradas da nossa sinalização:



Figura 23: algumas expressões faciais

A expressão corporal presente na sinalização, deslocada de seu contexto gramatical para a língua de sinais, também pode ser objeto de criação coreográfica, como podemos ver abaixo:

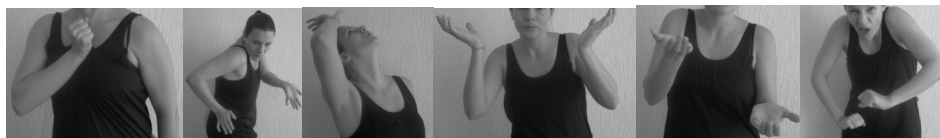


Figura 24: algumas expressões corporais

Estas características da sinalização podem ser usadas cenicamente, fora do contexto da língua, sem estarem dentro de uma frase em LIBRAS e sim deslocadas para um contexto cênico outro.

Faz parte da sintaxe da LIBRAS o uso *contrastivo* do espaço como parte de sua gramática: trata-se de estabelecer comparações por contraste, usando

diferentes pontos do espaço –muitas vezes simetricamente opostos. Ou seja, quando se quer estabelecer uma diferença ou semelhança entre dois objetos do discurso, cada um deles é colocado em um ponto diferente do espaço e este ponto é retomado com o olhar ou a apontação e expressão facial. Por exemplo, se queremos estabelecer uma comparação entre amor e ódio:



Figura 25:espaço contrastivo

Ao nos referirmos ao amor, escolhemos o lado direito; ao nos referirmos ao ódio, o lado esquerdo. Se quisermos dizer que um é superior ao outro, uma possibilidade é retomar cada um dos referentes com a apontação e somarmos, aos sinais consecutivamente os de comparação e superlativo: aquele que assumir o ponto de locação mais alto será o que recebeu maior valoração:

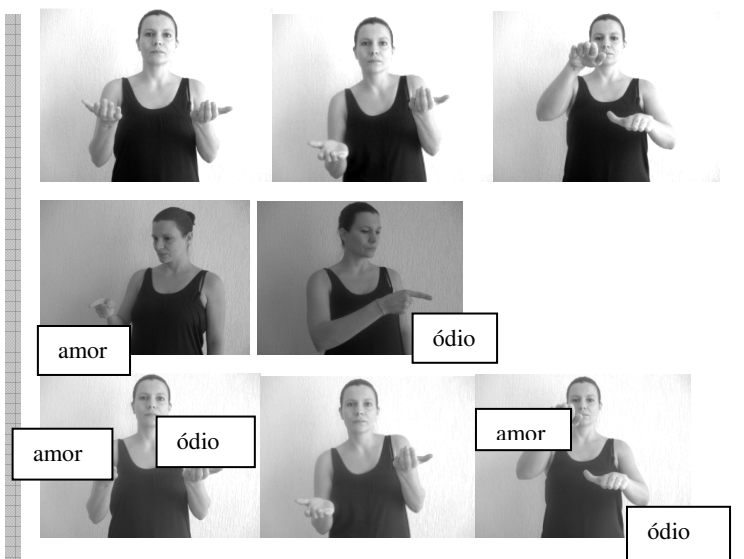


Figura 26: comparação:peso na balança

Para se fazer a comparação, pode-se usar uma associação com uma balança colocando-se cada uma das referências (amor/ódio) em uma das extremidades; o corpo faz a balança e indica que um valor suplanta o outro

quando assume um espaço mais elevado dentre os pontos de locação estabelecidos no espaço.

Também colocamos imaginariamente as “outras pessoas” do discurso no espaço, usando o olhar e a direção do corpo:

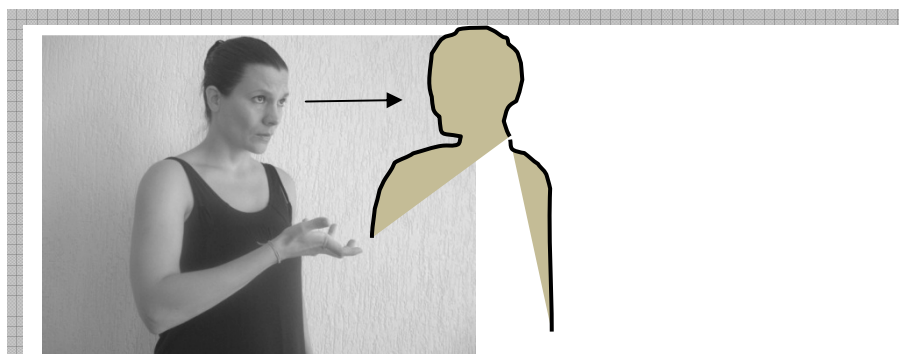


Figura 27: uso do olhar como colocação de outras pessoas no discurso

Nestes aspectos, a dança proporciona uma vivência corporal de peso, deslocamento no espaço e contato corporal que muito se ajustam a determinadas qualidades de movimento intrínsecas à língua de sinais, e que se expressam pela experiência **corporal**. Na língua de sinais, para a descrição de um determinado lugar, o corpo do sinalizador é a referência para a colocação dos demais objetos no espaço. A seguir, a descrição de uma dada paisagem (deve ser “lida” da esquerda para direita):

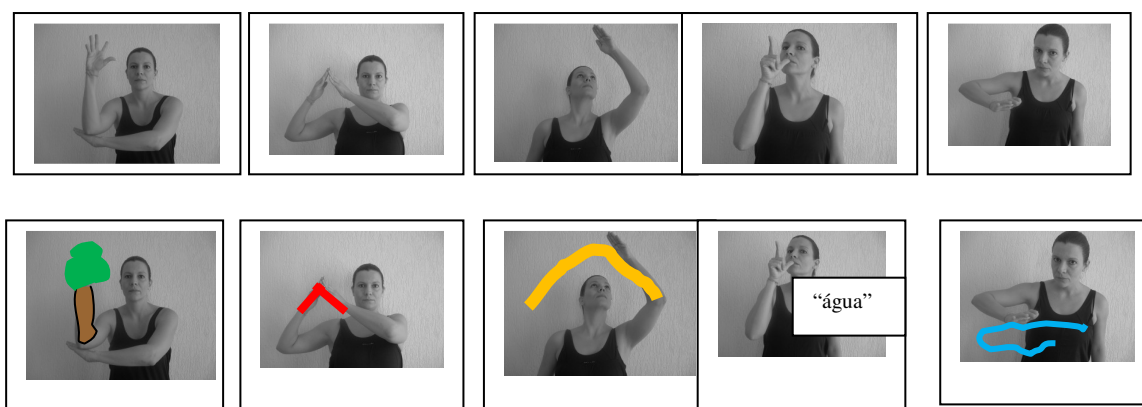


Figura 28: paisagem



A paisagem sinalizada é feita com imagens colocadas no espaço, que se sobrepõem sem se excluírem mas vão formando um mesmo cenário. Isto só é perceptível, na língua de sinais, devido ao **olhar** que indica se tratar de uma mesma paisagem, comunicando esta referência intencionalmente, e devido ao **corpo** do sinalizador que indica, indo para frente e para trás em relação ao seu centro, se a casa está atrás em relação à árvore, ou à frente; se o lago está à frente em relação à casa e atrás em relação à árvore; se a montanha está ao fundo em relação à paisagem da frente.

Este enunciado em língua de sinais pode ser transformado em dança com uma interferência de qualquer elemento da dança que simplesmente distorça as imagens e até mesmo as dissolva em puro movimento ou, ainda, pode brincar com a relação entre signo, em LIBRAS e não-signo com a inserção, por exemplo, de mudanças de nível (baixo, alto, médio), deslocamentos no espaço, contração de sinais em gestos, entre outros.



Figura 29: trnasformando paisagem em dança

2.5 VERBOS

Alguns verbos, na LIBRAS, incorporam outras classes gramaticais. Não pretendo fazer uma análise descritiva da LIBRAS; apenas deve se reconhecer a importância do pensamento em imagens que pode ser usado também para o processo criativo em dança. Por exemplo, para o verbo “encher” encontramos pelo menos quatro formas diferentes, dependendo do contexto: encher um tanque de gasolina, encher o estômago, encher uma bexiga e encher o carrinho de comida²⁵. Dependendo do contexto, o interlocutor pode sinalizar usando mais a expressão facial e corporal e tomando como referência seu próprio corpo para expressar a intensidade.

Esta característica pode ser usada como um instrumento para jogar com a relação entre forma e conteúdo própria desta modalidade visual-espacial. Por exemplo, ao pensar em “pegar (uma fruta do pé) e entregar (para alguém)”, foi elaborada a seguinte frase de movimento, usando alguns recursos da língua de sinais:

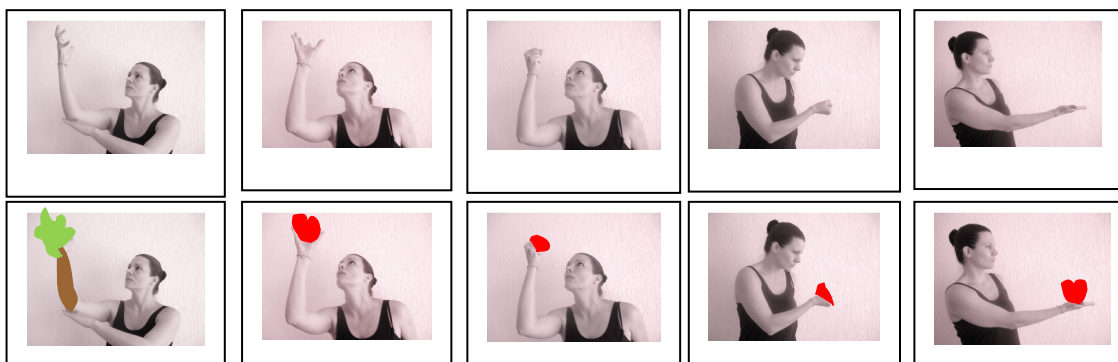


Figura 30: pensamento em imagens(1)

Embora haja um pensamento em imagens, o sinalizador pode executar este pensamento com outra formação sintática:



Figura 31: pensamento em imagens (2)

²⁵ Consulta no *Dicionário da Língua Brasileira de Sinais-LIBRAS-versão 2.0-2005*.

Do ponto de vista corporal, percebemos um ganho de volume espacial, e a expressão facial é mais marcada do que na primeira estrutura –em relação à dança, no segundo caso *sentimos* o corpo “furar” o espaço, além de “desenhar” no espaço. Comparemos os desenhos espaciais:

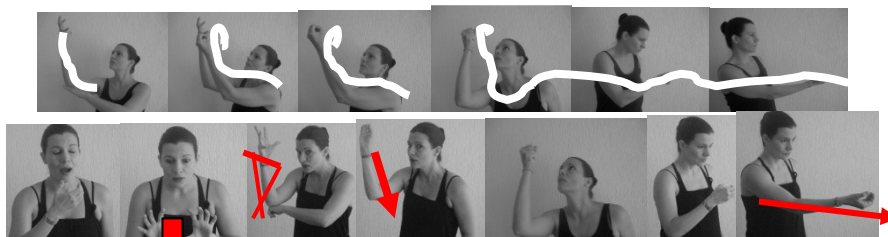


Figura 32: diferentes maneiras do uso espacial para uma imagem mental

Deste modo, a pesquisa do vocabulário e do mecanismo corporal da LIBRAS nos ofereceu um olhar diferenciado para o fazer dança, gestual e expressivo.

2.6 PROCESSO ANAFÓRICO E CLASSIFICADORES

Um recurso plástico importante para nosso processo de criação é o que encontramos em um dos processos anafóricos próprio da LIBRAS. Trata-se de quando o sinalizador usa o próprio corpo para se referir a uma terceira pessoa, sobre quem está falando, em seu discurso. É um recurso muito usado em situações de discurso direto, como os diálogos dos textos narrativos. As personagens são caracterizadas pelo sinalizador *em* seu próprio corpo, que é o *espaço descritivo* para a personagem, o que pode ser tomado como recurso criativo, uma vez que concretiza no corpo a personagem em ação. Além de ser dado no corpo do sinalizador, pode ser dado pelo uso de um sinal que identifique a personagem que faz a ação. Por exemplo, nosso processo criativo em dança parte de um texto em português em que aparece a personagem lendária Curupira, cujo nome não encontramos no dicionário digitalizado de LIBRAS versão 2005, nem no Dicionário Trilíngue de CAPOVILLA. No entanto, no DVD “Contando estórias em LIBRAS”, produzido pelo INES com apoio do MEC, encontramos a

senalizadora usando a datilologia associada a uma descrição do corpo com pelos, cabelos espetados, dentes verdes e pele morena, somado ao recurso explicativo de que se trata de um ente guardião da floresta, água, animais. Deste modo, não existe um “sinal fechado” para Curupira, mas é possível a escolha de algumas de suas características para a ele fazer referência, que acabam por substituir a datilologia a partir da segunda vez em que aparece este referente no discurso. Podemos, assim, escolher uma configuração de mão e um movimento que indique algumas de suas características físicas, como um sinal composto:



Figura 33: caracterização do Curupira

Na figura acima, foram escolhidas três características para a personagem Curupira: o cabelo arrepiado, recordando o fogo, o olhar e o andar travessos e os pés voltados para trás:

Outro recurso é o chamado uso de “classificadores”. No processo de formação de palavras na língua de sinais, existe uma hipótese de que um processo nativo seria a partir do uso de classificadores. Para QUADROS & KARNOPP (2004), os classificadores são geralmente usados para especificar o movimento e a posição de objetos e pesso o tamanho e a forma de objetos, com distintas propriedades morfológicas, com formas complexas em que configuração

de mão, movimento e locação podem especificar qualidade de um referente. QUADROS & PIMENTA (2006) colocam que o classificador é um elemento que faz parte de algumas línguas com a função de “classificar” genericamente alguma classe e no caso das línguas de sinais, são usados com diferentes funções. Ainda com QUADROS & SCHMIEDT, encontramos:

Classificadores são sinais que utilizam um conjunto específico de configurações de mãos para representar objetos incorporando ações. Tais classificadores são gerais e independem dos sinais que identificam tais objetos. É um recurso bastante produtivo que faz parte das línguas de sinais. Para a descrição de alguns classificadores na língua de sinais brasileira (ver Ferreira Brito (1995). [...] Classificadores são usados para expressar formas de objetos, bem como o movimento e trajetórias percorridos por tais objetos. Aspecto começa a ser incorporado aos sinais para expressar diferenças entre ações (por exemplo, correr devagar, correr rápido). (QUADROS & SCHMIEDT, 2006, p.21)

Os classificadores de formas aparecem com o uso de configurações de mão que são utilizadas para descrever objetos, tomando como base as formas reais dos objetos. Por exemplo, há um sinal para “árvore”, mas o classificador é utilizado para especificar diferentes formas de “árvore”. Pensando nesta lógica, criamos as imagens da figura:

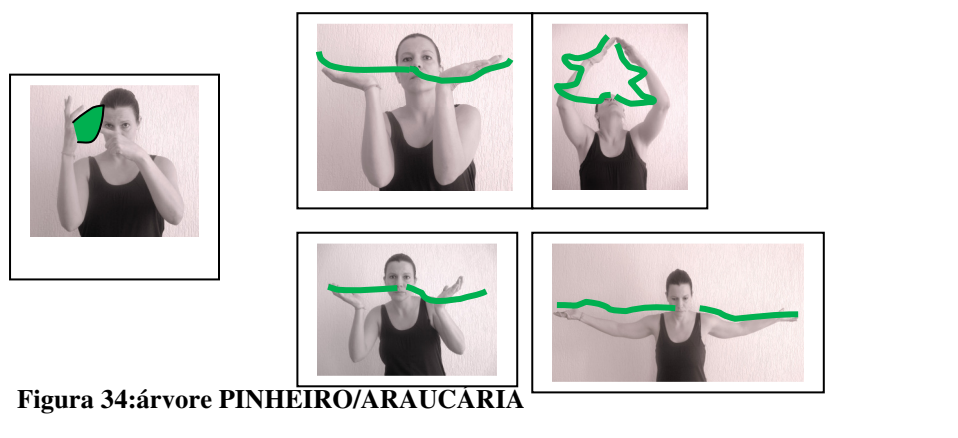


Figura 34:árvore PINHEIRO/ARAUCARIA

No entanto, essa escolha seguiu o padrão do desenho e não do volume. Se o objetivo for colocar a imagem dentro da sintaxe da LIBRAS, esta vem, em geral, acompanhada pela datilologia do nome da árvore: P-I-N-H-E-I-R-O e A-R-A-U-C-A-R-I-A.

Segundo QUADROS & PIMENTA (2006, p.66), “existem inúmeras possibilidades na forma de sinalizar em LIBRAS, seja com sinais, com os classificadores, com mímica ou ainda mesclando-se dois ou mais desses elementos”.

O ator-pesquisador surdo Nelson Pimenta, professor instrutor de LIBRAS, em curso oferecido em junho de 2009, apresentou resumidamente nove tipos de classificadores²⁶, que copiamos a seguir, para ilustrar esta complexidade:

CL-D CLASSIFICADOR DESCRITIVO: Refere-se ao tamanho e forma do referente, utilizado para descrever a aparência de um objeto, sua forma física, tamanho, textura ou desenho (silhueta) –por exemplo, a forma e o desenho de um vaso, altura e largura de uma caixa, descrição de uma roupa, entre outros.

CL-ESP CLASSIFICADOR QUE ESPECIFICA: com função similar ao classificador descritivo, o CL-ESP é específico para descrever determinada parte do corpo de pessoa ou animal, como forma, tamanho e tetura das orelhas de um elefante, bicos de aves diversas, nariz ou penteado de uma pessoa.

CL-PC CLASSIFICADOR DE UMA PARTE DO CORPO: especifica uma parte do corpo *em determinada posição ou fazendo determinada ação*: as orelhas de um cavalo em movimento, a ação dos pés andando na lama, a posição das pernas de alguém sentado numa cadeira.

CL-L CLASSIFICADOR LOCATIVO: retrata um objeto em um lugar determinado em relação a outro objeto, sendo que a configuração de mão (CM) pode retratar uma parte do objeto ou o objeto todo iconicamente: prateleira onde estão copos ou livros, cabeça de alguém que sofreu o golpe de uma bola, a rede que sofre a ação do gol no jogo de futebol.

CL-I CLASSIFICADOR INSTRUMENTAL: Próprio para mostrar como se usa alguma coisa, como carregar um balde pela alça, puxar uma gaveta, tocar a

²⁶ Essas informações estão na apostila didática preparada pelo autor Nelson Pimenta, com função específica para o curso de 40 horas ministrado pelo mesmo nos dias 12,13 e 14 de junho, na cidade de Cuiabá, MT. Todas as definições e exemplos foram dadas pelo autor, e portanto é de seu direito autoral –esta é uma cópia de seu material.

campainha de uma porta, virar a página de um livro, limpar um objeto com um pano.

CL-C CLASSIFICADOR DO CORPO: Aparece quando a parte superior do corpo do sinalizador desempenha o verbo da frase: acenar com a mão para alguém, coçar a cabeça com perplexidade, mover os braços como em correr.

CL-P CLASSIFICADOR DO PLURAL: Indica o movimento ou a posição de um número de objetos, pessoas ou animais, podendo ser um número determinado ou indeterminado. Exemplo: três pessoas andando juntas, uma fila comprida e pessoas, etc.

CL-E CLASSIFICADOR DE ELEMENTO: Tais classificadores retratam movimentos de “elementos” (aspas do autor) ou coisas que não são sólidas, isto é, ar, fumaça, água –como a água gotejando de uma torneira, luz piscando no sinal de advertência, movimento de um líquido dentro de um copo.

CL-Nº CL-NOME CLASSIFICADOR DE NOME: Esses classificadores utilizam as configurações das mãos do alfabeto manual ou os números, mas são parte de uma descrição. Exemplos: números e nome na camisa de futebol, título de um livro, insígnia de um boné.

O esclarecimento feito por PIMENTA, em situação presencial(2009) através da oficina que este ator-pesquisador ofereceu (OFICINA DE CLASSIFICADORES E CONTAÇÃO DE HISTORIAS INFANTIS EM LIBRAS), a respeito dos classificadores não encerra os mesmo em uma definição única; pelo contrário, abre o campo de pesquisa em LIBRAS para este seu aspecto, próprio da sua modalidade visual-espacial. Ou seja, os tipos de classificadores em LIBRAS não são contabilizados em nove, mas o ator Nelson Pimenta discriminou pelo menos nove dentre outros possíveis de virem a ser catalogados pelos lingüistas pesquisadores das línguas de sinais.

O próprio ator nos chamava a atenção para não nos preocuparmos com os “nomes dados aos classificadores”, procurando despertar a nossa atenção para as imagens que queríamos criar junto ao nosso interlocutor, e para como as configurações de mão nos auxiliam na definição destas *imagens*.

**CAPÍTULO 3: RELATO DE UM ESTUDO PARA CRIAÇÃO EM
DANÇA E ORIGEM DA CAIXA GERADORA DE CRIATIVIDADE**



3. RELATO DE UM ESTUDO PARA CRIAÇÃO EM DANÇA E ORIGEM DA CAIXA GERADORA DE CRIATIVIDADE

Quando a primeira semana de criação estiver a ponto de terminar, quando Cipriano Algor passar à primeira semana de destruição, [...] é que os dedos dos dois oleiros, ao mesmo tempo livres e disciplinados, começarão finalmente a inventar e a traçar o caminho reto que os levará ao volume certo, à linha justa, ao plano harmonioso. (SARAMAGO, *A caverna*, p.157)

Quando esta pesquisa se formalizou dando aprofundamento às possibilidades criativas com recursos da língua de sinais transformando-se em elementos de criação em dança, fez-se uso de um texto narrativo em português, a partir do qual foram elaboradas diferentes estratégias de deslocamento das informações lingüísticas com as quais se estabeleceram os vínculos com o processo criativo em dança.

Podem-se separar didaticamente três esferas de mútua interferência neste processo:

- O texto em língua portuguesa: ponto de partida;
- O texto-alvo, em LIBRAS ;
- O processo criativo em dança.

A idéia-chave deste processo de criação era encontrar maneiras de criar dança, a partir do uso da LIBRAS, que pudessem ser socializadas com diferentes grupos de pessoas, surdas e ouvintes.

Desde o início deste processo, em 2006, até o seu desenvolvimento final, pôde-se chegar a um número satisfatório de estratégias intencionadas. No entanto, seguindo a dinâmica viva da pesquisa, houve uma mudança no percurso da mesma que se esclarece agora:

De início, com a finalidade de desenvolver sugestões metodológicas para se trabalhar dança usando recursos da LIBRAS, pensou-se na seguinte ordem de ações:

- traduzir um texto da língua portuguesa para a língua brasileira de sinais;

- a partir do processo de tradução, identificar aspectos próprios da LIBRAS;
- Dos aspectos identificados, selecionar alguns dentre os quais seriam trabalhados no processo de criação em dança;
- Sintetizar os caminhos do processo de criação em dança em materiais para multiplicação e difusão do processo como sugestões metodológicas para o trabalho em dança, a partir da LIBRAS.

Assim, foi escolhido o texto em língua portuguesa: “O espírito da floresta”. A escolha deste texto, especificamente, não seguiu um critério especial do ponto de vista da materialidade lingüística. Isto porque, no início da pesquisa ainda não se contava com a compreensão de quais seriam os graus de dificuldade de tradução da língua portuguesa para a LIBRAS, e tampouco se tinha a noção que se adquiriu depois, a respeito das exigências de níveis de fluência nesta segunda língua, para que se efetuasse a tradução de um texto que equivale à fluência em nível avançado como primeira língua para uma língua-alvo²⁷ que passa, a ser, então, a segunda língua.

Em outras palavras, o que se havia pensado dependia de uma realidade lingüística que fugia ao controle: como se daria o ritmo de aquisição da LIBRAS como segunda língua para a efetivação da tradução pretendida.

De fato, a intenção era que o processo criativo almejado criasse as condições de acelerar a aquisição da LIBRAS e se pudesse, deste modo, abrir uma via de análise de mão dupla: o processo criativo em dança auxiliasse no processo de tradução para a LIBRAS e o processo de tradução para a LIBRAS fomentasse o processo de criação em dança.

No entanto, assumir a tradução de um texto de uma língua para outra, neste caso, tinha que ficar restrito a observações pessoais, de cunho autodidata,

²⁷ A terminologia que utilizamos aqui é a mesma que nos foi apresentada em curso de 80 horas, oferecido pelo MEC no ano de 2007, “Ensino de língua portuguesa para surdos –caminhos para a prática pedagógica”; curso homônimo aos dois volumes publicados pelo MEC como parte do Programa Nacional de Apoio à Educação dos Surdos.

sem comprometimentos profissionais, já que tange a uma área de conhecimento e a uma formação por demasiado específicas.

Como a aquisição de uma segunda língua não é uniforme, por mais que se possa sistematizar o ensino da mesma²⁸, não se pode mensurar os níveis desta aquisição de maneira exata. A sugestão que se dá, em geral, para a aquisição de uma segunda língua, é que o aspirante à língua-alvo se coloque em situação de “mergulho” nesta segunda língua. Para que haja este mergulho na LIBRAS torna-se necessário a convivência com os surdos, que formam a comunidade lingüística usuária da LIBRAS. No entanto, como se pode notar na bibliografia especializada, muitos surdos brasileiros também estão em fase de aquisição da LIBRAS, devido à história da educação dos surdos que imprimiu uma visão pejorativa no uso da língua de sinais, como foi brevemente explanado no capítulo anterior.

Porém, como visto com Strobel, independentemente da uniformização da língua de sinais em uma língua nacional, a cultura visual do surdo funda-se epistemologicamente (e portanto linguisticamente) na sua experiência visual-motora e em como esta experiência se torna simbolização, processo lingüístico.

Por outro lado, existe uma pressão social muito forte sobre o aprendizado da língua portuguesa, pelo surdo, e atualmente esta é uma realidade que demanda tempo e esforço tanto dos surdos quanto dos professores e profissionais da educação dos mesmos. Esta necessidade do surdo “ler” e “escrever” textos em língua portuguesa trouxe para nosso trabalho de inserção no universo dos surdos a condição de ensino do português como forma de entrar na comunidade surda²⁹.

Na atuação na área da criação em dança, uma necessidade particular em contar com determinados recursos para trabalhar tanto em grupo como em

²⁸ Entre 2007 e 2009 foram realizados cinco cursos de capacitação a profissionais que trabalham na educação de surdos, na cidade de Cuiabá-MT, por iniciativa da Secretaria da Educação Especial deste Estado. As informações mais teóricas sobre as diferenças entre ensino-aprendizagem de uma língua (segunda língua) e aquisição de uma primeira língua e/ou segunda língua foram debatidas nestes cursos e encontram-se em parte da bibliografia específica.

²⁹ Foi como professora de português como segunda língua para surdos que pude atuar junto à comunidade surda, o que orientou parte do caminho para a realização da presente pesquisa.

processo-solo de criação já se havia feito sentir. Esta mesma necessidade apareceu para se trabalhar tanto com grupos ouvintes que desejavam “entrar” na LIBRAS quanto com surdos que precisavam “mover” seus conhecimentos em língua portuguesa com objetivo de ampliação do conhecimento desta língua.

Deste modo, os laboratórios de criação em dança e o estudo para a tradução do texto, da língua portuguesa para LIBRAS, aconteceu concomitantemente e não de forma isolada ou paralela, um em relação ao outro, mas com mútuas interferências. Foi a partir daí que se criou a caixa geradora de criatividade, pois a língua não nos cabia ainda, e sentimos uma tensão ininterrupta entre o desejo de criar e a angústia de traduzir.

Na busca de uma solução criadora, a caixa geradora de criatividade foi concebida e se tornou a chave para a nossa questão.

3.1 PALAVRA: porta adentro

Durante este processo, houve duas realidades distintas e complementares num caminho de integração e inclusão cultural surdo-ouvinte: a do ouvinte, aspirante à aquisição da LIBRAS como segunda língua e a do surdo, aspirante à língua portuguesa escrita como segunda língua.

Neste sentido, usar um texto em língua portuguesa ofereceu, desde o princípio, um conjunto de palavras que pôde ser utilizado como matéria prima para elaboração de um vocabulário cênico.

Como exposto no capítulo dois, desenvolvemos algumas maneiras de jogar com palavras da língua portuguesa como ponte de criação cênica para, uma vez vertida em sinal de possível correspondência, ser transformada em poética do movimento.

Deste modo, a primeira estratégia usada foi, primeiramente, verter a fonte de texto (tipo de letra) do texto em português para sua correspondência no alfabeto manual, e recortar todas as palavras do texto, que resultaram em duas caixas:

- Uma caixa de palavras em português digitada com as letras do alfabeto em *comic sans*;
- Uma caixa de palavras em português, tipo de fonte LIBRAS (datilologia):

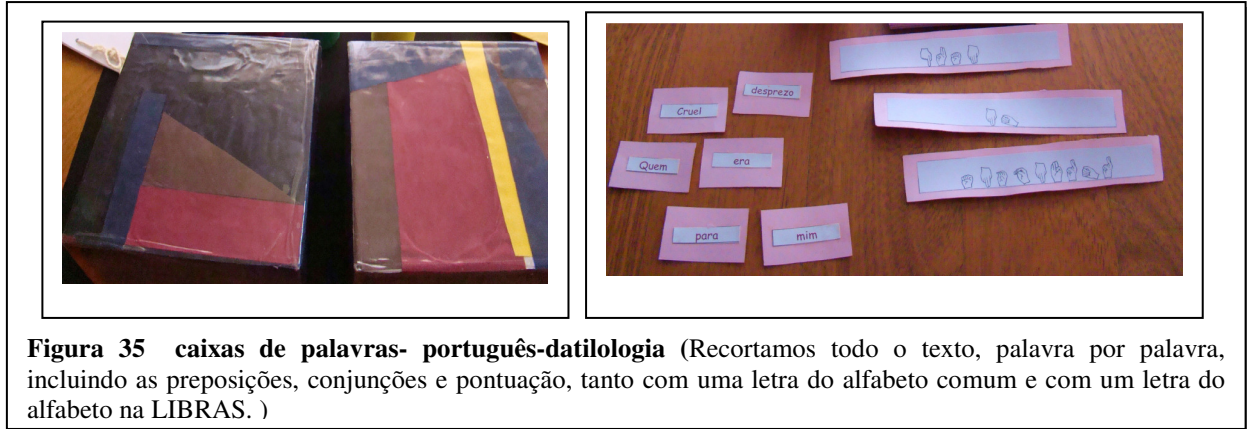


Figura 35 caixas de palavras- português-datilologia (Recortamos todo o texto, palavra por palavra, incluindo as preposições, conjunções e pontuação, tanto com uma letra do alfabeto comum e com um letra do alfabeto na LIBRAS.)

fonte *comic sans* e na outra caixa as palavras com letra em fonte para a datilologia.

As caixas tornam-se uma fonte para criação de vocabulário português-LIBRAS, quando o contexto for ensino de língua, e fonte de criação de vocabulário cênico, quando o contexto for a dança.

No caso da criação de vocabulário cênico, por exemplo, para a palavra “escuro”, pode-se criar o seguinte movimento, baseado no sinal genérico, em LIBRAS, para escuro³⁰:



Figura 36:vocabulário cênico

³⁰ Segundo o Dicionário da Língua Brasileira de Sinais, versão 2.0-2005.

Para a mesma palavra, baseada na sua datilologia, pode-se criar uma seqüência de movimentos, baseada na datilologia para a palavra E-S-C-U-R-O. (Mesmo raciocínio usado para N-A-Y-A-R-A, apresentado no capítulo anterior).

Ambas possibilidades partem de uma relação entre a configuração de mão como mini-forma para o corpo.

O uso da datilologia, para a criação em dança a partir da palavra em português, acabou sendo mais freqüente no caso de preposições e algumas palavras cuja correspondência em sinais se tornava mais difícil. Aqui é fundamental reforçar que uma tradução de termo a termo é impossível tanto de língua oral-auditiva para outra quanto de uma língua oral-auditiva para uma língua visuo-espacial e motora. Faz-se esta colocação porque no contato com outros ouvintes não falantes de línguas de sinais, é recorrente o pensamento equivocado de que “basta conhecer um sinal para cada palavra” para que se use uma língua de sinais –o conjunto de sinais não é a língua.

Quando trabalhamos com o universo da língua de sinais levamos em consideração as imagens que queremos construir. Por exemplo, no texto trabalhado se pode encontrar, para a sentido de “floresta”, outras palavras que não são exatamente sinônimas de floresta, mas que no texto, aparecem como parte de um determinado campo semântico : “floresta sem luz”, “espaço selvagem”, “bosque com mau encanto”, “mata fechada”. Para traduzir este sentido em LIBRAS não se pode limitar a relacionar palavra por sinal, univocamente, pois o mesmo sinal para floresta é o sinal usado para bosque, selva, mata. O diferencial aparece na expressão facial e corporal, e no contexto que, neste caso, é o mesmo –o sentido dos referentes é uma gradação de penetração da personagem para dentro da floresta, para dentro de suas “entranhas”.

Esta imagem, trabalhada na expressão corporal dentro do contexto da dança foi o que auxiliou a, num segundo momento, deslocar os sentidos da mesma para o texto em LIBRAS. Mas a lógica de construção da imagem, em que o espaço ao redor do intérprete de dança aparece no corpo do dançarino, através de sua relação com este mesmo espaço imaginário e real, é a mesma lógica de

construção da imagem para o sinalizador, cujo corpo reage ao espaço que se constrói com os olhos, a expressão facial e todos os demais componentes da sinalização que são concomitantes aos signos convencionados pelos chamados sinais.

A partir do uso da palavra dentro de um contexto, passamos a usar a palavra não mais isoladamente, mas em relação com outros elementos do mesmo texto de que foi retirada –porque o sentido da palavra está completamente mergulhado e orientado para este meio a que pertence, como texto.

A passagem que a palavra nos dá, então, passa a se expandir em outras portas neste labirinto de sentidos –e passamos a alguns aspectos da sintaxe em LIBRAS.

3.2 PALAVRA: porta afora

“O espírito da floresta” é uma narrativa, no gênero drama. Mais especificamente, trata-se de uma ópera de câmara. Isto significa que ela é composta em diálogos, ou seja, ela é dramatizada: apresentada por atuação. No entanto, o texto apresenta diferentes tipos de enunciados, sendo que além das personagens (que são quatro) há um coro. As falas das personagens correspondem a um discurso direto, pronunciado em diálogos. Já os enunciados do coro são um discurso indireto. Ou seja, as personagens são interlocutores entre si; o coro tem, por interlocução, o público. Isto confere ao texto a seguinte característica: a narração é apresentada por dois tipos de performance textual:

- pelas personagens – e neste caso, o sinalizador enuncia as falas com uso da primeira pessoa em relação às demais pessoas do discurso-
- pelo coro, que faz uso da terceira pessoa (narrador em terceira pessoa).

Se compararmos a performance do estudo-solo para dança, em determinado contexto, com a sinalização em LIBRAS em outro contexto, teremos

em comum o fato de que, em ambos os casos, uma mesma pessoa (o dançarino, no caso da dança, e o sinalizador, no caso da LIBRAS) é que conta, mostra e vive a estória diante de seu público/ interlocutor.

Cada um dos contextos –dança ou LIBRAS- apresenta seus próprios desafios no processo de construção dramática. Mas quando foram usados os mesmos recursos textuais para trabalhar com os dois campos de atuação –na dança e na LIBRAS – um campo de atuação contribuiu para o outro.

Assim, tanto para organizar o processo criativo em dança quanto para organizar o processo de tradução do texto em LIBRAS, as falas das personagens foram separadas através dos seguintes materiais: para o coro e para cada personagem foi escolhida uma cor. As personagens foram representadas, primeiramente, por tubos cilíndricos:



O coro, por sua vez, de início era representado por um grupo de cilindros que assumiam formas de silhuetas para representar as ilusões provocadas pela floresta, pois parte dos enunciados do coro é para apresentar ao público o fato de a floresta assumir diferentes formas diante dos olhos da personagem Nayara:



Em seguida, as falas de cada personagem e do coro foram agrupadas em envelopes diferentes, com suas cores correspondentes:

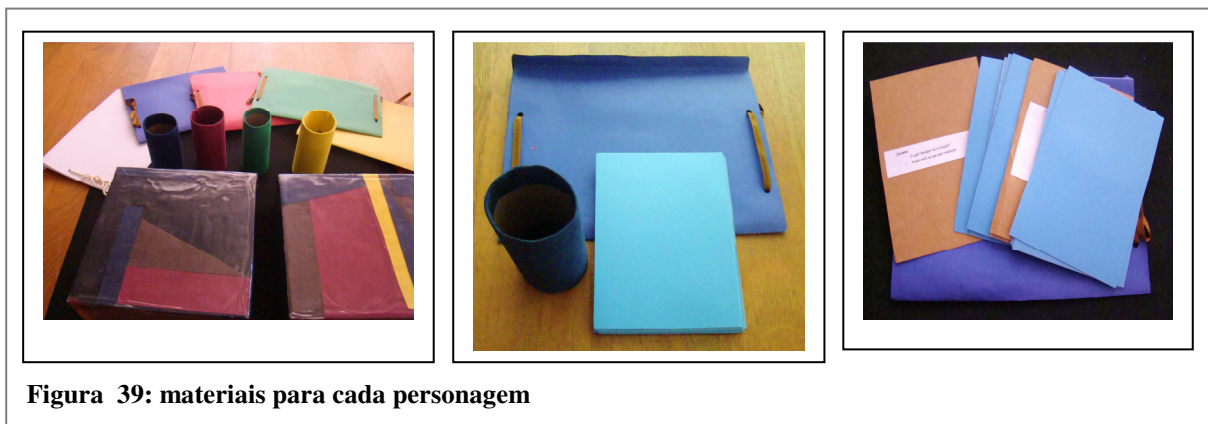


Figura 39: materiais para cada personagem

Cada personagem tem uma cor que a identifica, com suas falas separadas por cor e seu representante em cone:

A partir da estrutura dos diálogos, encontramos como conteúdo gramatical que pode ser trabalhado tanto para a língua de sinais, quanto para a impressão do ritmo no corpo do dançarino, a pontuação. Na LIBRAS, a entonação de uma frase, bem como a sua pontuação, são parte da ENM (Expressão Não Manual) com função sintática. É a expressão facial que marca os tipos de frases afirmativa, exclamativa, interrogativa, negativa, entre outras.

Esta marca que, na LIBRAS, aparece no corpo e face do sinalizador, na dança pode ser transposta em todo o ritmo no encadeamento dos movimentos.

Esta materialidade corporal própria da linguagem humana foi sublinhada por Laban, em seu estudo do movimento, e pode ser aproveitada numa interface de pesquisa e experimentação corporal entre a dança e a língua de sinais.

Pode-se jogar com a entonação de diferentes tipos de frase usando recursos de práticas corporais que sejam conhecidas pelo grupo com que se está trabalhando, ou pelo dançarino-pesquisador para seu trabalho solo. Em meu trabalho solo e nos trabalhos com os grupos foram selecionados elementos do Lian Gong e da capoeira, porque ambos me proporcionavam e permitiam que eu proporcionasse aos demais, cuidado corporal, aquecimento, diferentes deslocamentos, percepções de transferência de peso, entre outros. Estas práticas

contam com um vocabulário próprio que aparecem na elaboração de materiais da Caixa Geradora de Criatividade. Podem ser aplicados misturados à intenção de tipos de frase, como as já mencionadas (interrogativa, exclamativa, etc.)

No estudo para a sinalização, por sua vez, descobrimos que o uso dos tubos cilíndricos é bastante útil no exercício do uso de referenciais espaciais para a língua de sinais, que exige como elementos coesivos a direção do olhar e colocação do corpo no espaço de enunciação.

Por exemplo, no processo criativo solo, comecei a usar o registro visual para trabalhar a versão entre LIBRAS e dança do texto narrativo trabalhado. Assim, passei a fazer a sinalização da narrativa, gravá-la, retornar ao registro gravado para usá-lo como repertório de criação cênica. Este procedimento fez com que transitasse por dois momentos da narrativa em LIBRAS: aquele em que sou sinalizadora ou o que “faço” o texto, e aquele em que vejo o texto. A partir desta dinâmica, pode-se usar a idéia de “escrever e ler” um texto em LIBRAS como metáfora adequada, porque de fato iniciamos um processo de idas e vindas no texto em LIBRAS pois que percebemos, ao “ler” o texto que havíamos escrito que, de fato, acreditávamos ter enunciado dada informação quando em realidade era outra a mensagem que estávamos enunciando. Assim, quando iniciei a narrativa em LIBRAS, sem o uso dos tubos de referência, pensei que estivéssemos dizendo que

“Uma moça andava pela floresta e havia se perdido. Ela se chama Nayara e está assustada, atemorizada, sem encontrar o caminho de casa...”

Quando “li” o enunciado pretendido, percebi que o havia distorcido, como se pode notar no meu relato pessoal a seguir:

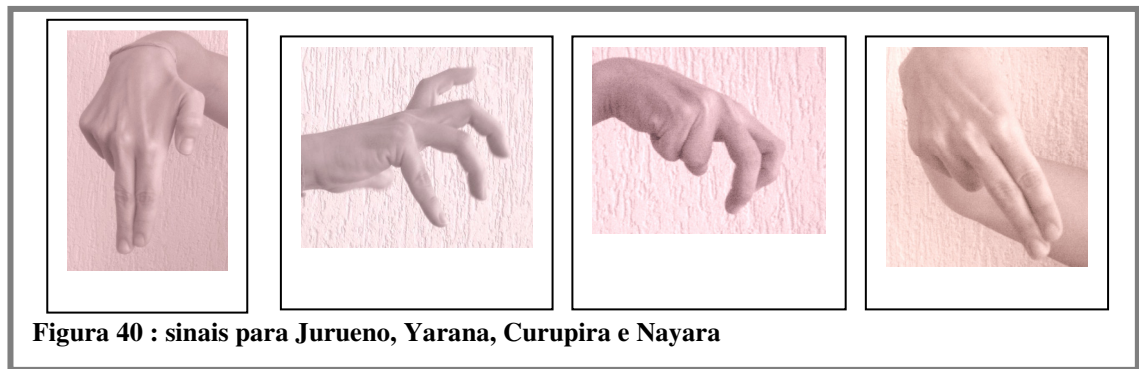
“É importante anotar que eu filmava o texto em LIBRAS em um dia e o retomava no dia seguinte. Quando o retomava podia verificar que o texto em LIBRAS que eu havia produzido era completamente diferente do que eu pensava ter enunciado. Por exemplo, comecei a tradução da primeira estrofe do texto fazendo o sinal de uma pessoa andando no espaço, depois o sinal das árvores para indicar que o espaço era a floresta –ou seja, a pessoa andava na floresta. Retomei o sinal da pessoa andando no espaço para retomar o mesmo referente, usando a mesma imagem –mas quando o fiz cometi falhas no uso do espaço e acabei inserindo uma segunda pessoa no enunciado. Ao final da tradução, em

vez de me referir a uma única personagem (Nayara), havia apresentado ao meu interlocutor três personagens perdidas na mesma floresta.”
[reflexões pessoais da pesquisa/tradução do texto]

Esta observação fez com que voltasse a usar os tubos de referência pois eles auxiliam a evitar este tipo de confusão na narrativa, provocado pela falta de domínio do recurso referencial em LIBRAS em determinado nível lingüístico.

Num segundo momento, os tubos são substituídos pelos sinais escolhidos para representar as personagens –que, por sua vez, são classificadores para as mesmas.

Abaixo, os sinais para cada uma das personagens: na ordem, Jurueno, Yarana, Curupira e Nayara.



Os tubos podem ser usados para a narração em terceira pessoa ou em primeira pessoa. Quando a narração é em terceira pessoa, o sinalizador olha para o tubo e usa a apontação referindo-se a ele como se refere a uma personagem da história. Quando a narração é em primeira pessoa, o sinalizador coloca o tubo junto ao seu próprio corpo e é como se fosse o manipulador de um boneco, uma marionete: reconhece-se *como sendo* a personagem.

Os tubos podem ser lisos, portanto sem caracterização dada –sendo que é o sinalizador quem os caracteriza em língua de sinais- como pode ser já caracterizado. A seguir, um material confeccionado em curso, por uma das participantes:



A partir dos tubos acima, o sinalizador pode praticar a descrição do texto em LIBRAS, passando a descrever as figuras dos animaizinhos no próprio corpo. Por exemplo, o gatinho laranja, com listras negras e carinha simpática –estas informações passam pelo corpo e pela sinalização do narrador em terceira pessoa.

Os tubos podem ser usados, ainda, para ilustrar a maneira como se movem as personagens –o que é articulado com o movimento do corpo do sinalizador. Por exemplo, para andar lentamente, saltitando ou saltitando rapidamente, entre outro: o sinalizador manipula os tubos e usa o próprio corpo para mostrar o movimento e detalhes do movimento da personagem –como dizemos comumente, para “dar vida à personagem”. Num segundo momento, substitui o tubo por um sinal específico para a personagem, procurando manter a lógica de movimentação do mesmo no espaço.

Assim passamos a trabalhar com a sintaxe da língua de sinais, na construção de um texto em LIBRAS.

Uma vez feito uso deste recurso para resolver parte da problemática da narrativa em LIBRAS, passamos à criação em dança que, agora, parte da frase em LIBRAS.

A frase que aparece na narrativa em LIBRAS será usada para a criação em dança, em contínuos processos de transformação e desconstrução da língua de sinais em dança ou em elaboração imagética de uma poética da língua de sinais, uma vez que mantém, em determinados momentos, a informação da narrativa.

Por exemplo, no texto em português, o coro enuncia que a floresta apresenta como característica a impressão de estar sob efeito de um encanto, como se ela se locomovesse e se transformasse diante dos olhos de Nayara. Em LIBRAS isto aparece tanto pela narrativa do sinalizador, em terceira pessoa, quanto pela expressão da personagem Nayara, em primeira pessoa. Também na criação em dança, o corpo do dançarino intérprete assume a voz da primeira pessoa, que reage ao espaço criado externamente (o cenário imaginário em que se desloca a dançarina) quanto aparecem imagens *da sinalização*, como as

árvores da floresta que se distorcem e se transformam em distintos animais ou distintas formas no espaço em que está a dançarina –estas formas são expressas pelo corpo da própria dançarina.

3.3 TEXTO GERA TEXTOS: rumo à Caixa Geradora de Criatividade

O processo de tradução³¹ de um texto em português para um texto em LIBRAS é, também, um processo criativo que, por sua vez, dialoga com o processo de criação em dança proposto. Realizar este movimento de tradução- interpretação nos textos em LIBRAS e em dança levou à elaboração dos materiais apresentados e de outros que, por sua vez, podem ser usados tanto para um processo de criação de texto em LIBRAS quanto para um processo de criação de texto em dança quanto, ainda, para se trabalhar o ensino da escrita do português como segunda língua, em trabalhos de pesquisas futuras nesta área.

Neste processo foram criados materiais que se aplicaram tanto em nosso trabalho-solo quanto com outros grupos, com fins distintos..

Abaixo, a base negra é a mini-estrutura do espaço cênico (como um palco vazio), e o piso do campo de enunciação e cada um dos tubos com diferentes cores representam uma personagem. O coro seria representado por todos os tubos.

Podemos esquematizar a atuação do sinalizador-narrador usando estes materiais como a seguir:

³¹ Reiteramos aqui que não se está trabalhando, nesta pesquisa, com um conceito de tradução específico porque a autora deste trabalho foi adquirir a LIBRAS para identificar possíveis mecanismos e procedimentos, os quais se materializam na Caixa Geradora de Criatividades. Da aquisição de uma língua à tradução bilíngüe há uma distância que requer mais tempo de pesquisa.

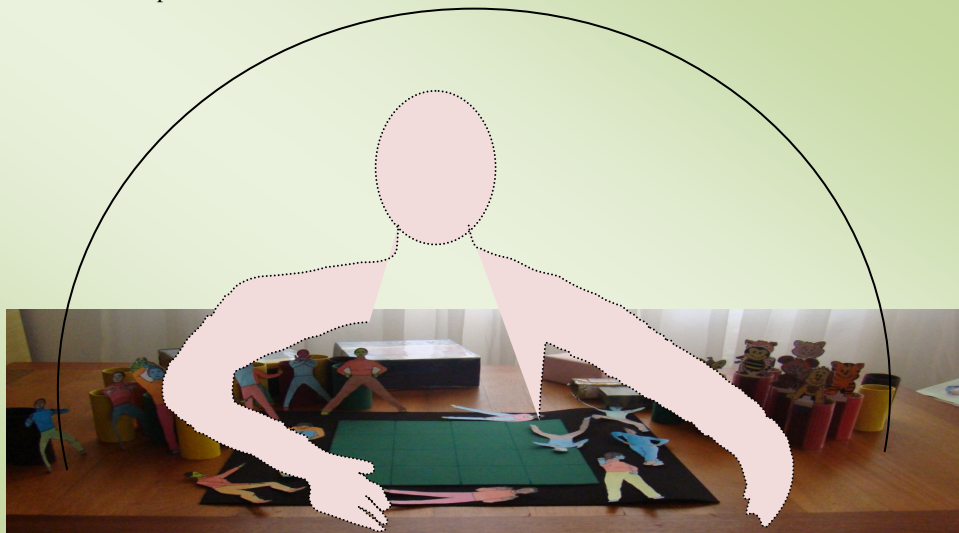


Figura 42: tabuleiro de jogos:processo criativo dança e LIBRAS

Palco/campo de enunciação/tabuleiro de jogos

Os materiais usados formam materiais de um grande tabuleiro de jogos.

À frente, à esquerda, as sombras representam as quatro personagens; ao fundo, diagonal direita, as demais figuras representam o coro. Num primeiro momento, o narrador pode se colocar atrás deste espaço e realizar os deslocamentos das personagens e as relações deles entre si, e num segundo momento, retira este suporte concreto e substitui as ocorrências anteriores, com o material concreto, pela sinalização em LIBRAS. Em seguida, temos um novo suporte para a dança: a movimentação do sinalizador que deverá sofrer toda uma série de transformações de acordo com o procedimento de desmanche que escolha, usando os materiais que estão descritos na Caixa Geradora de Criatividade.

Abaixo, a possibilidade de usar figuras do mesmo jogo para representação da personagem Nayara entre Jurueno e Curupira.

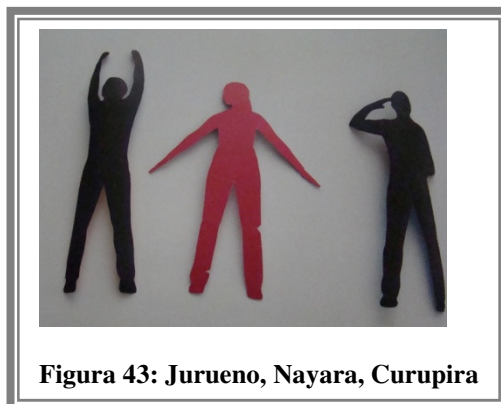


Figura 43: Jurueno, Nayara, Curupira

Algumas passagens, frases de movimentos, podem ser todas criadas a partir da lógica da datilologia, retirando-se passagens completas do texto:

Ao finalizar a manufatura destes materiais, eu contava com uma caixa própria para a narrativa “ O Espírito da Floresta”, confeccionada com a contribuição de materiais feitos no primeiro curso de “Expressão Corporal para LIBRAS”, no CAS-MT:





Caixa-livro-casa: poética para LIBRAS



Alguns passos de capoeira escritos no verso da borboleta



Personagens no tabuleiro da narrativa em LIBRAS, no tubo branco



Personagens sobre o envelope de suas falas correspondentes



Materiais cênicos e para narrativa em LIBRAS



Cenário e coro do texto: a floresta

Figura 44: materiais a partir da narrativa “ O Espírito da floresta” (uma caixa-livro em que cada face da caixa representa um elementos presente na relação entre a tradução da poética para a LIBRAS e a dança: o telhado da casa-caixa é formado pelas formas do Lian Gong; uma das paredes é feita de borboletas com inscitos da capoeira; outra, com estrelas que representam configurações de mão da LIBRAS, outras com os envelopes referentes às personagens da história e ao coro-cenário. Os fundos da caixa representam o espaço da narrativa, com sombras e formas sugestivas).

Assim, foi durante o processo criativo da dança que se iniciou a produção de um material com a finalidade de que esse mesmo material pudesse ser a base genérica para a criação de outros processos, a serem aplicados com diferentes grupos de participantes. Deste modo, abriu-se um espaço para olhar a produção de texto em LIBRAS a partir do estudo para tradução de um texto em português. Comecei a manipular os materiais para organizar as falas e a narrativa em LIBRAS e, quando passei a criar a dança a partir destas falas, o corpo passou a expressar os movimentos oriundos deste processo com outros conhecimentos agregados na minha história com a dança. Nas experiências em que trabalhei com diferentes grupos, principalmente na vivência com os surdos, notei que poderíamos transformar também parte de minha história com a dança em materiais para brincar dança. Assim surgiu a Caixa Geradora de Criatividade. Abaixo, duas ilustrações.



3.4 A CAIXA GERADORA DE CRIATIVIDADE: AS FERRAMENTAS PARA MÚLTIPLOS PROCESSOS

No início deste presente processo, notamos que o fato de uma língua ser, em si, um complexo de mecanismos articulados uns nos outros, apresentava um grande desafio para compreensão de sua estrutura. Segundo Lyons (citado por QUADROS & SCHMIEDT, 2006) a linguagem é um sistema de comunicação natural ou artificial, humano ou não. Nesse sentido

linguagem é qualquer forma utilizada com algum tipo de intenção comunicativa incluindo a própria língua. A língua é tratada enquanto sistema. Obviamente que estas definições são de ordem essencialmente lingüística não captando a riqueza das interações sociais que transformam e determinam a expressão lingüística(QUADROS & SCHMIEDT, 2006, p.15).

A língua não pode ser observada fora de um contexto, que é sempre interativo, com interlocução direta entre os falantes (situações de fala entre dois ou mais indivíduos) ou com interlocução indireta através de um texto escrito. Podemos dizer que a língua sempre se expressa através de um texto, ou melhor, de múltiplos textos que estão entranhados com as nossas percepções - textos que estão também em nossos corpos. Estes textos são reflexos de nossa interatividade –e intersubjetividade- no mundo. No nosso processo, especificamente, as marcas desta intersubjetividade (necessária e ontológica) começaram a aparecer nos laboratórios solos de criação em dança, quando não se encontrava mais sentido em “mover-se sozinha” ou mover-se solitariamente. A primeira reação que se teve, “sem pensar”, foi deixar o corpo se mover sem planejar o que faria. Trata-se de uma auto-observação das relações sensíveis e relações de sentido do corpo no espaço. O Lian Gong apareceu como prática acolhedora ao corpo, para concentração mental. Após a prática individual do Liang Gong, o corpo (corpo-eu ou eu-corpo) começou a *gingar*. A ginga do corpo se prolongou num tempo não contabilizado, em que não havia um processo de raciocínio lingüístico-verbal na mente; em termos comuns, dizemos “sem pensar em nada”. A ginga foi usada como base de movimentação por todo o espaço,

desde o seu uso no nível médio, passando pelos níveis baixos e altos. Porém, foi feita uma mescla entre o deslocamento de base da ginga e os movimentos de tronco, braços e cabeça do Lian Gong.

A importância no relato desta parte do processo está em identificar que para o eu-corpo³² ou “este eu” sentiu-se uma necessidade de iniciar o trabalho com estruturas de movimento que nos colocavam em uma espécie de relação com um *outro* em um jogo imaginário.

Depois de jogar com esta fusão descoberta, entre estas duas estruturas, dava-se início à criação de movimentos através das palavras do texto selecionado: “O espírito da floresta”.

O primeiro procedimento adotado foi, como descrito anteriormente, relacionar a mini-forma de um sinal a uma mega ação corporal. Começamos, portanto, com as *palavras* do português, às quais relacionamos a *sinais*. Este procedimento foi o que levou a recortar as palavras do texto, uma a uma, e criar as caixas de “léxico” –das quais, num segundo momento, seriam selecionados os vocabulários.

Esta caixa de léxico representava, em uma primeira instância, um desejo lúdico de “guardar” a língua em algum lugar físico “do mundo”. Afinal, um *dicionário* não “guarda” as palavras de uma língua?³³ Mas um dicionário não é uma língua... e uma língua não ocupa outro espaço real no mundo, a não ser em nós mesmos –pois nós somos a realidade da língua. E como é o “movimento” que nos leva (para a língua) e nos traz a língua; como é o “movimento” que imprime a língua do mundo em nosso corpo?

Obviamente não guardamos o mundo em uma caixa.

Mas podemos tirar de um caixa, um mundo - que gera, inclusive, outros mundos. Daí a origem da nossa “Caixa Geradora de Criatividade”.

Provavelmente não é um acaso uma analogia conhecida na lingüística, segundo a qual a mente seria uma “caixa negra” que “recebe” os *inputs* da língua

³² Chamamos aqui de eu-corpo a nossa subjetividade criadora neste processo. Poderíamos dizer igualmente ‘para mim’, mas preferimos marcar o ponto de referência teórica a que nos referimos no sentido deste “eu.”

³³ Esta pergunta retórica faz referência a uma das funções do dicionário, dentre outras.

e de que podemos ver os *outputs*, no processo de realização da língua - bem como a noção da gramática universal, a partir da qual se desenvolveram os estudos da lingüística gerativa (QUADROS & KARNOPP, 2004).³⁴ Em termos mais simples, trata-se da idéia de que o ser humano tem a capacidade de *perceber* e desenvolver a língua materna gramaticalmente –ou seja, a gramática é adquirida na aquisição da língua, nas situações de uso da língua. Por isso nosso processo tinha que ser necessariamente alimentado por estas situações, com *outras* pessoas.

Antes mesmo de dar forma para este pensamento, simplesmente foi comprada uma grande caixa, com outras caixas para serem colocadas dentro: no início as caixas estavam “vazias”. Na tampa da caixa brincamos com o conteúdo que viríamos a reunir dentro da caixa, escrevendo “Idéia e Imagens: A gramática das idéias e/ou A(s) idéia(s) da(s) Gramática(s)”. Em uma lateral, se escreveu: “Movimento (t)em Língua/gem” e em outra “Língua/gem (e gente) (t)em Movimento”.



Figura 45: imagens da Caixa Geradora de Criatividade

³⁴ Esta noção é um desenvolvimento da idéia de que a faculdade da linguagem como um componente da mente humana, cuja natureza é o objeto da teoria da estrutura lingüística que objetiva descobrir os princípios e os elementos comuns das línguas humanas, obedecendo a uma hipótese segundo a qual a faculdade da linguagem opera com princípios biologicamente determinados.

Assim surgiu a Caixa Geradora de Criatividade: para tentar “guardar” a criatividade... mas sem poder *contê-la*, a caixa se tornou mais um espaço criativo no nosso processo de criação de dança. (Em outras palavras, a criatividade lingüística e dançária nos é novelo ininterrupto a tal ponto de perder-se de seu ponto de partida e sem um ponto final por objetivo).

Em 2008, por ocasião de trabalho no CAS/MT como professora de português para surdos, dentro de uma abordagem bilíngüe, recebemos o livro *Idéias para ensinar português para alunos surdos*, de Ronice Müller de Quadros e Magali Schmiedt. Nesta publicação (2006) encontramos uma proposta de organização de atividades voltadas para o ensino do português para surdos, semelhante à nossa concepção da Caixa Geradora de Criatividade. A Caixa foi usada para se estudar diferentes níveis de interlíngua entre estudantes de LIBRAS como segunda língua, dentre os quais professores que trabalham com surdos, e vale a pena reforçar a idéia de QUADROS & SCHMIEDT (2006), quando advertem que não basta ter um vocabulário enorme de uma língua, é preciso “entrar” na língua e vivê-la para ensinar por meio dela.

3.5 ELEMENTOS QUE CONSTITUEM A CAIXA GERADORA DE CRIATIVIDADE

uma dança educativa, criativa e recreativa deve ser o primeiro passo na educação de todo indivíduo, com maior razão na formação de um artista e, mais ainda, se se trata de um artista de dança(OSSONA, 1988,p.18).

Os seguintes materiais descritos podem ser articulados entre si das mais diversas maneiras. A partir de nossa experiência, organizamos as atividades que temos criado como uma sugestão, dentre outras opções que o intérprete venha a incorporar ou modificar segundo sua realidade, necessidade ou desejo criador. A idéia dos materiais, em nosso caso específico, gera novas idéias, para novos materiais, que puderam ser aplicados em pelo menos dois contextos diferentes:

para atividades de produção de texto de dança e para atividades de estudo da produção de texto em LIBRAS³⁵.



a) configurações de mão



b) animais da esfinge de WEIL&TOMPAKOW(1999)



c) partes do corpo no campo de enunciação



d) tipos de frase



e) dado da pontuação



f) dado qualidade de movimento e caminho no espaço



g) dado de ações corporais



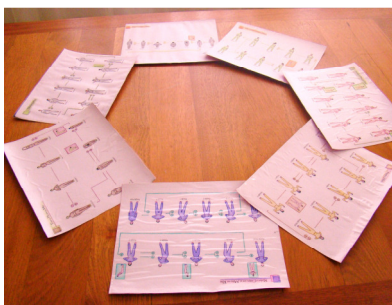
h) dado de partes do corpo



i) níveis, eixos e qualidades de movimento (LABAN)



j) posturas do Lian Gong



k) movimentos do Lian Gong

³⁵ Vale lembrar, no entanto, que alguns dos materiais também podem ser usados para atividades de produção de texto em português, dada nossa experiência com as questões do letramento de crianças surdas numa abordagem bilíngüe, conforme colocamos acima.



Figura 46: elementos da Caixa Geradora de Criatividade

3.5.1 Jogos de cartas, figuras e cartões

a) Cartas de Configurações de mão

Este material é constituído por cartas que ilustram as 64 configurações de mão que atualmente são consideradas na língua brasileira de sinais.

- Em geral começamos com as configurações de mão do alfabeto manual. A primeira sugestão de atividade é a criação de posições corporais como macro-estruturas correspondentes às letras do nome próprio, como micro-estrutura, como exemplificado no capítulo dois.
- Uma vez criada a primeira seqüência de posturas, inserem-se, entre elas, diferentes tipos de deslocamento que podem ser tirados no dado, com o dado de ações corporais(saltar, cair, andar, abaixar, girar, correr)

Entre uma ação e outra, portanto, soma-se um deslocamento dando à primeira seqüência outra qualidade.

- Também se pode brincar com cartas aleatórias de configurações de mão que não formam palavra nenhuma.

- Para cada carta de configuração de mão, podemos associar um nível diferente para a postura a ser criada, variando as possibilidades entre níveis baixo, médio e alto.
- A esta atividade podemos acrescentar a interferência de outro dado, o dado da pontuação. Os lados do dado são compostos por sinais gráficos: interrogação, exclamação, ponto final, reticência, vírgula, dois pontos e ponto e vírgula.

Deste modo as frases de movimento que haviam sido criadas com as posturas e deslocamentos sofrem a alteração rítmica sugerida pela pontuação gráfica que, por sua vez, marca um ritmo tanto da fala quanto da sinalização.

- As cartas de configuração de mão também podem ser jogadas em conjunto com outros dois tipos de dados: Dado de direção e modo do movimento: espiralado, circular, retilíneo para duas direções, curvilíneo para duas direções, lateral retilíneo para uma única direção, diagonal retilíneo para uma única direção.
- O dado de direção e modo do movimento pode ser inserido para modificar uma frase de movimento criada a partir da dinâmica com as cartas de configuração de mão e o dado de ações corporais.
- O dado de pontos de saída para o movimento entra no jogo, em diferentes pontos da frase de movimento e, ao final da estrutura, o que se criou tornou-se completamente diferente do que as posições corporais que haviam sido propostas para as configurações de mão primeiras.

b)Articulando elementos de corpo e mãos



Figura47: articulando elementos

As cartas de configuração de mãos podem ser usadas com um outro tipo de criação de movimento, partindo-se da imagem da esfinge, proposta por WEIL&TOMPAKOW(1999), que representa um arquétipo da comunicação não verbal:

- a águia representa a razão, e localiza-se na cabeça;
- o leão localiza-se no tronco e representa a emoção;
- o touro situa-se da cintura para baixo e representa o instinto.

A primeira atividade consiste no seguinte: Primeiramente os participantes se organizam em roda e começam a gingar (da capoeira) para perceber a transferência de peso e a estabilidade do corpo. Fazem a ginga de frente para a roda e depois mudando de lugar, ainda de frente para o centro da roda. Depois passam a explorar todo o espaço e retornam para a formação em roda. Dispersam-se novamente e fazem um trabalho em duplas, de expansão e contração da cinesfera, e preenchimento do espaço deixado pelo corpo do outro. Em seguida, tiram um cartão com um dos animais e, individualmente e em grupo, passam a se mover enfatizando a parte do corpo correspondente ao seu animal na esfinge, e os demais devem “ler” qual animal está sendo representado. Esta atividade é feita junto à base da ginga da capoeira como deslocamento.

Feita a base do corpo e do movimento com a ginga e deslocamento da capoeira e ênfase em um dos três pontos expressivos (cabeça, tronco, cintura para baixo), combina-se esta estrutura com uma ou duas configurações de mão e novamente os participantes exploram esta possibilidade individualmente e em duplas.

Nos exercícios individuais que contam com duas configurações de mão diferentes, uma para a mão esquerda e outra para a mão direita, pratica-se a troca de configurações de mão: quando a mão direita toca a esquerda, cada uma das mãos assume a configuração da outra.

Quando em duplas, os participantes trocam de configuração de mão entre si: um assume a configuração de mão do outro, assim que se toquem punho a punho.

- Outro material que entra nesta dinâmica é o conjunto de cartões “**Campo de enunciação e pontos de Locação**”, criado a partir da descrição do campo de enunciação feita por QUARNOPP & PIMIENTA(2006) em tronco, braço, cabeça e mão.

Este material pode ser combinado de diferentes maneiras:

- Apenas com o material de configurações da mão;
- Apenas com o material da esfinge;
- Simultaneamente com o material das configurações de mão e o material da esfinge.

Quando os cartões da divisão do campo de enunciação são combinados com as configurações de mão, eles estabelecem *espaços corporais* como extensões do corpo para que o participante adote um ponto de locação: a configuração de mão deverá ser posicionada neste ponto de locação. Por exemplo, se tomamos uma imagem qualquer como na figura abaixo:



Figura 48 : extensões do corpo como ponto de locação

Cada parte do corpo preenchida com uma cor representa toda a extensão em que o participante pode colocar sua configuração de mão. Abaixo um exemplo da combinação entre dois materiais:



Figura 49: Jogo com os elementos CM e partes do corpo no campo de enunciação (tronco)

Os cartões “tipos de frase” podem interferir. Este material pode ser um jogo em que os participantes tiram um cartão com a indicação com o tipo de frase que deverá ser expresso na face e pelo corpo (Expressão Não Manual). Por exemplo³⁶:



Figura 50: expressões faciais para tipos de frase

Eles também podem ser combinados com os materiais anteriores, um a um ou somando-se a dois deles até que todos estejam na mesma dinâmica.

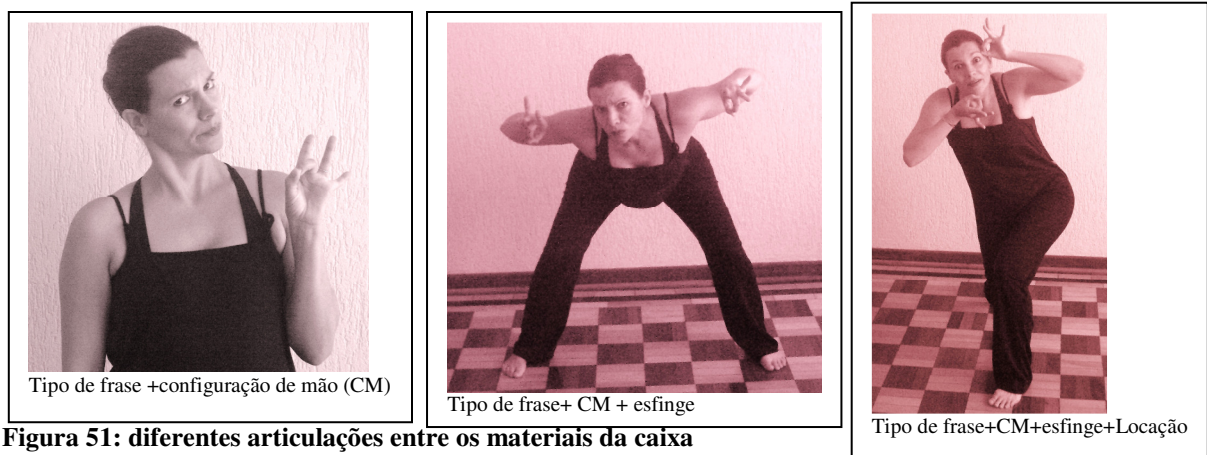


Figura 51: diferentes articulações entre os materiais da caixa

c) Interpretação de imagens

Duas práticas corporais têm nos acompanhado neste processo criativo e foram literalmente incorporadas entre as dinâmicas interativas que fundamentam nossos procedimentos metodológicos: o Lian Gong e a capoeira. Como estas práticas entraram no processo e por que permaneceram?

Elas entraram no processo desde o início devido a uma necessidade subjetiva de instalação do “eu-corpo” no espaço, qualitativamente. O Lian Gong apareceu como prática que estabilizava a ansiedade, conectando-nos com a percepção aberta, quando esvaziamos o pensamento de intervenções verbais, racionalizadoras. O Lian Gong é, ainda, uma ginástica terapêutica que não apresenta nenhuma contra-indicação, podendo-se trabalhar com esta prática com os intérpretes, criadores, crianças, jovens e adultos com que viria a trabalhar. Por motivos similares, a capoeira também apareceu no processo solo de criação, integrando-se ao Lian Gong.

Com o Lian Gong e a capoeira trabalhamos, tanto nos laboratórios-solo quanto nos laboratórios coletivos de criação, a concentração e a acuidade visual-o que, por sua vez, são condições necessárias de *percepção* para a “entrada” do corpo-mente em outra modalidade de compreensão cognitiva, que é a visual-motora e que, futuramente, torna-se uma chave da aquisição da língua de sinais.

O Lian Gong conta com pontos de referência que se desenham no espaço nitidamente, oferecendo um suporte virtual como simulacro de pontos de locação, e a base formada pelas pernas, quadril e coluna também exercitam um controle corporal importante para o intérprete da LIBRAS.

Já a capoeira oferece outras qualidades, como a expansão da cinesfera e, conseqüentemente, do campo de enunciação até que ele se funda no espaço circundante. Também permite ao praticante o trabalho em dupla e o trabalho de complementaridade corporal com o outro, o que é um exercício importante para a interatividade dos participantes entre si e para estabelecer o espaço de interlocução através do olhar e do corpo.

Outro motivo para estas práticas terem permanecido nos laboratórios coletivos é que se caracterizam por práticas que não se baseiam em conceitos de “certo” e “errado”³⁷, respeitando a idiosincrasia de cada participante, bem como não estarem associadas a um “corpo padrão”.

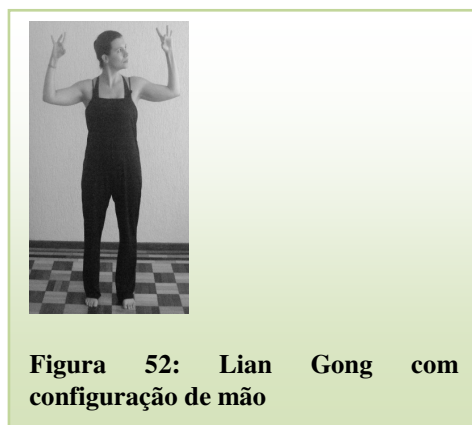
Transformaram-se, também, em instrumentos visuais.

As cartas do **Lian Gong** são cartões que correspondem a ilustrações de movimentos do Lian Gong. Podem ser distribuídas após a prática de pelo menos 6 dos movimentos do Lian Gong e antes das cartas de configuração de mão.

A primeira atividade consiste em tirar um cartão e simplesmente reproduzir a imagem. Em duplas, o companheiro vai observar se o seu colega reproduziu, no corpo, uma estrutura o mais próximo possível da figura do cartão, ou se deixou escapar algum detalhe como a direção dos pés, a largura da abertura entre as pernas e assim por diante.

Repetimos a mesma proposta com os cartões das configurações de mão. Mas em vez de o participante “tirar” um cartão, ele apenas “vira” o cartão, observa-o por dois segundos e volta a encobri-lo, como no jogo da memória.

Como terceira atividade, os participantes jogam com duas cartas, uma de cada jogo: Lian Gong com Configurações de Mão:



³⁷ O entendimento da capoeira e da dança, aqui, é alicerçado em SILVA (1983; 1993; 2004).

Na quarta atividade acrescentam-se diferentes qualidades de movimento para cada um dos movimentos do Lian Gong, inserindo-se o uso do material de qualidades de movimento.

Como quinta atividade, temos os cartões em que aparecem os diferentes movimentos do Lian Gong.

O objetivo é o de que o participante perceba a diferença entre interpretar visualmente estes movimentos pela sua representação gráfica sem havê-los realizado com o corpo e reconhecê-los graficamente após havê-los experimentado.

Em seguida são apresentados os nomes dos movimentos, que são descritivos ou metafóricos, para observarmos que interpretações estes nomes geram nos participantes. Por exemplo, para os nomes “movimento de pescoço” ou para “despregar as asas”, desassociados do movimento que nomeiam, que movimentos o participante criaria, sob a sugestão dos mesmos.

Entra, então, elementos da capoeira na roda para fazê-la girar. Primeiro fazemos a ginga na formação em roda para, em seguida, coordenar a ginga nas pernas com o torso, braços e cabeça do Lian Gong que, por sua vez, assumem as diferentes configurações de mão. Aos poucos, outros movimentos da capoeira podem entrar no jogo para interferirem com outra dinâmica de movimento.

3.5.2 As fichas de texto

As fichas de texto compreendem todos os materiais que são oriundos de um texto escrito ou que podem vir a ser um texto em LIBRAS, como imagens de lugares, pessoas, animais, objetos, entre outros.

A começar do texto de base de que partimos, temos os seguintes materiais já descritos no capítulo anterior: palavras em português, palavras na datilologia, frases em português e na datilologia.

Já demonstramos como procedimento inicial, a criação das macro-estruturas corporais referentes às micro-estruturas do sinal. Agora, isto pode

acontecer a partir da soletração alfabética em LIBRAS, com a criação de um movimento para cada uma das letras.

Também podemos sortear palavras em português, como aparece na figura a palavra “chorando”, e procurar um sinal correspondente para ela. Podemos criar pequenos textos em LIBRAS e depois em dança, sorteando de quatro a três palavras que sejam substantivos, adjetivos e verbos. Pode-se criar um pequeno texto ou uma pequena cena a partir das palavras, dramatizando-se a cena e fazendo-a com o apoio da LIBRAS, para comparar as diferenças entre elas.

Pode-se, ainda, agrupar as palavras por categorias gramaticais, retiradas da caixa de vocabulários. Por exemplo, trabalhar com um grupo de palavras só com substantivos, outro só com verbos, outro só com adjetivos e outros só com pronomes, e jogar com a seqüência de sinais oriundos desta seqüência de palavras enfileiradas.

Pode-se trabalhar com frases simples ou compostas, em LIBRAS, e pode-se brincar com a criação de diálogos estranhos, que não façam sentido lógico, para compararmos a diferença de sentidos dentro e fora de um contexto e a criação de novos contextos a partir do deslocamento que foi feito.

Pode-se partir do texto em sua completude e, a partir dele, selecionar **palavras-chave** que criarão o vocabulário do texto a ser recriado em LIBRAS e, finalmente, em dança.

A partir da experiência prática com qualquer um dos textos (português, LIBRAS ou dança), pode-se criar outros materiais com imagens. Por exemplo, a partir da leitura do texto “Curupira”, participantes de um laboratório criaram imagens como as seguintes:



Destas imagens, podemos criar textos em LIBRAS que descrevam o cenário da ação e as localizações das personagens dentro deste cenário. Deste texto em LIBRAS podemos passar para a criação em dança, através da repetição do texto com o corpo e do consecutivo descolamento entre forma e conteúdo, quando o que era signo de uma língua torna-se cada vez mais movimento dissolvido em dança.

3.5.3 O tabuleiro e os tubos de referência

No capítulo anterior aludimos ao uso do “tabuleiro” a que estamos comparando com um tabuleiro de jogos.

A intenção é dispor visualmente a estrutura dos três tipos de texto com que estamos trabalhando: o português, a LIBRAS e a dança. Esse tabuleiro foi desenvolvido para se pensar em como passar um texto, da língua portuguesa, para um texto em LIBRAS e, também, para trabalhar algumas questões gramaticais da língua portuguesa como segunda língua, com surdos.

Em princípio, é um tabuleiro marcado por linhas verticais e horizontais, como uma tabela ou um jogo de xadrez³⁸. A idéia era dispor sobre este tabuleiro, situações de língua que permitissem uma comparação entre língua portuguesa com a língua de sinais bem como mostrar algumas relações gramaticais que são marcadas na língua portuguesa. Por exemplo, a marca de singular e plural e a marca de gênero, em língua portuguesa:

Nayara está cansada/ Ela está cansada

Jurueno está cansado/ Ele está cansado

Em oposição à LIBRAS, cuja marcação se encontra em outros segmentos lingüísticos. Graficamente aproxima-se tal oposição como:

³⁸ A imagem do jogo de xadrez apareceu como lembrança da graduação em Letras: trata-se de analogia feita por Ferdinand de Saussure, muito famosa, e que compara a língua com um jogo de xadrez, em que a posição de uma peça interfere em todas as outras, que ilustra um termo da língua dentro de um sistema, sempre em relação com outros termos.

EL@ CANSAD@³⁹

Por outro lado, na LIBRAS temos um tipo de marcação pronominal que não usamos em português para uma situação quando, por exemplo, o sinalizador está se referindo a outras duas pessoas do discurso (embora pudéssemos dizer “nós dois” ou “eles dois”):



Podemos colocar, no tabuleiro, duas frases semelhantes em português, com marcas específicas, uma embaixo da outra. Por exemplo:

Ela **vai**/Ela **foi**

Ela **s** **vão**/fo**ram**

Assim mostramos visualmente e dentro de um contexto, as marcas de plural, gênero e tempo, para o surdo.

Propondo a perspectiva de que a língua pode se assemelhar a um jogo que acontece dentro de um contexto vivo, que admite idas e vindas com a participação e interferência direta do leitor/escritor/sinalizador, acreditamos apoiar aquele que está entrando no universo da segunda língua (seja a LIBRAS, para o ouvinte, seja a língua portuguesa escrita, para o surdo) em uma situação que seja lúdica e reflexiva sobre a própria língua. A dança, como integradora destes saberes, entra tanto na iniciação quanto na finalização deste processo de brincadeiras com os textos. Algumas peças destes jogos do português e da LIBRAS podem ser as

³⁹ É preciso tomar muito cuidado com o entendimento deste “recurso de transcrição”. O correto é mostrar na LIBRAS onde aparece a marcação dos referentes: a marcação do referente para El@ está na apontação; a marcação do estado para “cansad@” está na sinalização conjunta que envolve todos os níveis fonológicos do sinal, ou seja, expressão facial e corporal e, finalmente, a coesão e sintática que está no ritmo entre a apontação e o sinal de cansada, bem como no uso adequado do espaço marcado pelo olhar.

mesmas peças para trabalharem a criação e improvisação em dança. O fato de elas ocuparem o mesmo espaço – serem guardadas no mesmo lugar, na mesma “arca”- simboliza as passagens dos nossos saberes que são totalizados no corpo.

Contamos, assim, com três contextos em que podemos fazer uso dos materiais: estudo da narrativa em LIBRAS (para segunda língua), processo criativo em dança e estudo da língua portuguesa como segunda língua:



Figura 55: uso do material em diferentes contextos

Suponhamos que estamos partindo de um texto em português para ser passado para a LIBRAS. Deixamos o texto em uma página aberta à direita ou à esquerda do tabuleiro. Pegamos, em seguida, as peças que vão compor este texto na língua de sinais. Usando o texto “O Espírito da Floresta” como exemplo: quais são as primeiras peças que constituem esse jogo?

Temos o cenário, para o qual podemos usar os tubos como suporte de imagens como árvores, árvores de diferentes matizes, agrupadas em duas, três ou quatro por todo o espaço, formando a floresta. Os animais, que estarão em determinado espaço deste lugar; a cabana, também em um ponto específico, e as personagens, que também se situam em outros pontos do espaço. Cada uma dessas peças estarão em um espaço físico, que no Campo de Enunciação da LIBRAS também serão organizados em determinados pontos de locação. Na dança, as pessoas com seus corpos podem ocupar estes espaços ou, se for um trabalho-solo, o intérprete pode partir da sinalização própria para este texto como ponto de partida para sua movimentação.

Ao dispormos o cenário no espaço, já começamos a contar a história. Do cenário, passamos às personagens, podendo começar com a descrição das mesmas, ou com a ação que elas executam, podendo ser, esta ação, o seu pensamento, o seu deslocamento ou qualquer outra ação. Para tanto, o sinalizador se coloca atrás do tabuleiro, e manipula todas as peças do jogo de acordo com a estória, usando a língua de sinais de acordo com o seu estágio (iniciante, intermediário ou avançado). Se vamos falar do cenário, apontamos, como sinalizadores, para o espaço que faz referência ao espaço (a floresta, os animais) e olhamos para nosso interlocutor, e começamos a descrever que lugar é esse. Passando para as personagens e para a ação, passamos a apontar para os tubos que representam as personagens. Por exemplo, no nosso texto, a primeira personagem que aparece é a Nayara; então apontamos para o tubo que representa a Nayara. Mas a partir do momento em que a personagem age, oras o sinalizador é narrador em terceira pessoa, oras em “primeira pessoa”, assumindo *a personagem em seu corpo*. Quando isto acontece, o sinalizador não olha diretamente para o interlocutor, mas para outros pontos no espaço, que passa a ser o espaço *interno* da história. É como se o narrador entrasse na estória, deixando de ser o narrador e passando a ser a personagem; quando ele faz isso, o interlocutor/espectador “entra junto” na estória, ou seja, criamos um espaço comum ao imaginário do sinalizador/intérprete e do interlocutor/espectador. Temos, neste processo, dois pontos de enunciação: às vezes a personagem é o tubo, que estamos manipulando sobre o tabuleiro (no espaço à frente do corpo), e às vezes o ponto de enunciação está no nosso próprio corpo.

No contexto de ensino de português como segunda língua, contamos a história usando o tabuleiro e as peças sobre ele, com os cenários, as personagens e a locomoção das personagens sobre este tabuleiro (lembrando que o campo de enunciação não é como uma “tábua”, mas como uma esfera ao redor do sinalizador); paralelamente montamos, junto com o espectador, o texto em português. Quando fazemos a apontação, por exemplo, que é uma maneira de usar o pronome em LIBRAS, ao apresentarmos a personagem fazendo a

datilologia: “Esta é N-A-Y-A-R-A”, podemos mostrar para a criança surda em fase de letramento, a frase simples “Esta é Nayara”. No português, dá para marcar desde questões mais simples até questões mais complexas⁴⁰.

Podemos mostrar, também, a organização do texto em português, no discurso direto, com uso de dois pontos, travessão e pontuação para as frases, entre interrogativa, exclamativa, negativa, afirmativa, impositiva, entre outras.

Temos, assim, três espaços paralelos: o espaço do texto sinalizado, o espaço do texto em português e o espaço do plano coreográfico e de criação em dança –todos eles visualmente dispostos.

Em síntese, o tabuleiro foi concebido para representar três papéis diferentes, relativos a três espaços diferentes e conjugados: o espaço cênico (palco), o espaço da língua de sinais (campo de enunciação) e o espaço do texto em português (jogo sintático). Sua principal função é “fazer ver” que a ordem dos elementos no espaço faz diferença para cada um dos contextos que ele representa, e corporificar as múltiplas perspectivas para o espaço cênico e o espaço de sinalização.

Os tubos de referência são as primeiras mini-estruturas que representam a tridimensionalidade dos objetos lingüísticos a serem substituídos pelas mãos nas línguas de sinais. Podem ser lisos, coloridos ou envolvidos pelas mais diversas estampas, e podem ser abstratos ou figurativos. Os cones de referência podem representar objetos com movimento ou objetos sem movimento. Por exemplo, quando representam objetos animados, movem-se sobre o tabuleiro; quando representam objetos inanimados e fixos, são colocados sobre o tabuleiro.

3.5.4 Bolas e bastões interferem no jogo

Além dos materiais que têm uma função associada a um signo, em nossos trabalhos corporais, tanto no formato solo quanto no formato de grupo, bolas e bastões podem entrar no jogo. Estes dois objetos foram acrescentados à nossa

⁴⁰ As questões mais simples seriam o uso de nomes, pronomes e verbos, no tempo passado simples e presente.

caixa quando recorremos a eles como forma de nos auxiliar junto ao trabalho corporal.

Em alguns casos, começamos o aquecimento com o bastão como uma referência para o eixo do corpo, tanto horizontal quanto vertical e sagital. Em vez de explicar verbalmente sobre as possibilidades de movimento pensando nestes eixos, propomos ao participante que experimente deslocar-se no espaço explorando a movimentação com o bastão, com uma ou duas mãos, em situação de giro, em situação de condução do bastão e percepção da transferência de peso ou em situação estática, segurando o bastão à frente do corpo e percebendo o peso do quadril sobre as pernas, e assim por diante. Também usamos o bastão em alguns momentos quando estamos fazendo o Lian Gong, seja para auto-observação ou para a observação do outro. Usamos, ainda, o bastão, na ginga, em roda, trocando com o parceiro ou em experimentação em duplas.

Depois, quando estamos no processo criativo, permitimos que esta experiência corporal também interfira em alguns momentos de transição coreográfica ou de estudo do movimento (especificamente da qualidade de movimento).

Tanto o bastão quanto a bola podem ser usados para trabalhar a direção do olhar, o foco, e a acuidade visual.

Muitas vezes usamos a bola para estabelecer um primeiro contato entre os participantes de um curso ou oficina, com intenção de desinibi-los e de gerar uma interação com ênfase no contato visual. Em círculo, cada um dos participantes leva a bola para outro participante: vai até o centro do círculo olhando para a bola; escolhe seu interlocutor ainda olhando para a bola e vai em direção ao interlocutor escolhido, definindo o olhar da maneira mais direta possível.

Num outro momento, repetimos esta atividade acrescentando uma intenção como intenção de pergunta, intenção de negação, intenção de afirmação e assim por diante.

Também trabalhamos com a percepção do corpo no espaço a partir da manipulação com diferentes bolas. Por exemplo, deitados na posição decúbito

dorsal propomos aos participantes sentirem a entrada e saída do ar nos pulmões, e a diferença da relação entre a respiração e a coluna, as costelas e o abdômen quando pensamos em expandir o peito ou quando pensamos em expandir a barriga. Usamos, em seguida, uma bola de tênis para apoiar a cabeça e perceber a diferença no corpo. Depois exploramos a troca das bolas entre os parceiros. Também seguramos a bola com diferentes partes do corpo e nos movemos pelo espaço.

Dinâmicas semelhantes são feitas com outras bolas, inclusive bexigas, possibilitando o trabalho com diferentes sensações do corpo no espaço.

Da mesma maneira que com o bastão, também usamos as bexigas e as diferentes bolas no aquecimento com o Lian Gong e com a ginga da capoeira, e fazemos referência a estas dinâmicas durante o trabalho coreográfico, quando estudamos as qualidades de movimento.



CAPITULO 4: A EXPERIÊNCIAS REALIZADAS COM A CAIXA GERADORA DE CRIATIVIDADE



4.EXPERIÊNCIAS REALIZADAS COM A CAIXA GERADORA DE CRIATIVIDADE

A Caixa Geradora de Criatividade simboliza a multiplicidade indomável do que vou chamar “inteligibilidade”. Um desejo de se expressar no mundo e em interação com as outras pessoas, um desejo de “fazer ver” meu pensamento e de ser reconhecida, humanamente, para além da tormenta aparente do caos sequioso da “Forma”.

Que forma dar ao desejo de criar dança? Como conquistar o espaço em direção ao outro sem qualquer anseio?

No início desta pesquisa, pretendia realizar um trabalho, com um grupo de surdos e desenvolver esta tese baseada em uma única experiência. As necessidades e exigências no meio da jornada a que me lancei levaram a uma pluralidade de possibilidades cuja abrangência parecia não parar de se alargar. A Caixa... foi um mecanismo de retenção das evoluções fugidias das “idéias para dançar”, que se enovelam num enredo que, aqui, discriminamos como as experiências descritas a seguir.

4.1 EXPERIÊNCIA COM GRUPO DE SURDOS EM LONDRINA (2006)

Em junho de 2006 fizemos um trabalho de dança com um grupo formado por seis jovens e adolescentes surdos, na faixa etária entre 13 e 21 anos de idade⁴¹. A minha intenção era me manter com este grupo e desenvolver com o mesmo os princípios corporais da capoeira e do Lian Gong em relação dialógica com os demais procedimentos a seguir. A fim de que os jovens compreendessem a trama da história “O espírito da floresta”, contei-lhes o enredo em língua de sinais, e como o não era fluente em LIBRAS, separei as estrofes do texto para

⁴¹ Trata-se de um grupo que se formou a partir de um trabalho anteriormente, em 2005, cuja experiência está relatada na dissertação de mestrado citada (ver JOSEPH, 2005). São eles Guilherme Augusto Ferreira de Souza, André Santos, Douglas Komar Silva, Thiago Corrêa da Silva, Pâmela, Leandra.

selecionarmos, juntos, palavras com que iríamos trabalhar. De cada estrofe retirávamos um vocabulário em português, para os quais os jovens criavam os movimentos a partir de um sinal correspondente, de modo que formávamos um vocabulário em português e um em sinais.

Antes de iniciarmos o trabalho coreográfico, começávamos o aquecimento corporal com a ginga da capoeira para que se percebesse a transferência de peso e a comunicação através do olhar. Depois somamos a manipulação de bastões de uma mão para outra e entre duplas. Repetimos o jogo sem o bastão, com um “bastão imaginário”. Experimentamos o mesmo procedimento com bexigas imaginárias e depois com bexigas reais, e perguntei lhes pedi que me descrevessem a diferença entre imaginar sem a experiência prévia com o objeto e imaginar com a experiência prévia do mesmo. Notaram que eles passaram a sensação do bastão para a sensação da bexiga imaginária. Repetimos a experiência com e sem estes materiais, e eles disseram que ficou mais claro a diferença de qualidade com cada um dos objetos. Em seguida tentamos inverter a lógica sensitiva dos objetos, e jogar “bexigas imaginárias” com o peso dos bastões e vice-versa: bastões imaginários com a leveza da bexiga.

Estas sensações são semelhantes ao uso de classificadores instrumentais no caso da língua de sinais.

Depois fizemos a ginga e alguns passos da capoeira utilizando essas sensações para as ações com as pernas e os braços.

Foi neste início da pesquisa que capoeira e Lian Gong “apareceram” como possibilidades interativas e integradoras. A realidade de então era a seguinte: eu me encontrava com o grupo de manhã e à tarde –e muitas vezes, individualmente com alguns bailarinos à noite. Durante o dia tínhamos dois espaços físicos distintos e à noite improvisávamos o espaço físico no próprio hotel em que eu estava hospedada. Como este grupo era de surdos, fazia-se muito importante a formação em roda para que todos pudessem ver as minhas explicações do ponto de vista do movimento para aquecimento e consciência corporal. Não podíamos contar com a audição sem a visão. Somava-se a isto a minha própria dificuldade

em LIBRAS e minha necessidade constante de ampliar meu vocabulário junto ao grupo e, como instrutora de dança, esclarecer ao grupo iniciante sobre a autonomia da dança em relação à música. Eram muitas informações para pouco tempo. Primeiramente o Lian Gong proporcionava algumas condições positivas, a saber:

- Como dissemos, não oferece contra-indicações por ser uma ginástica terapêutica. Segundo palavras da própria profa. Maria Lúcia Lee⁴² em aula, mesmo que nós não consigamos atingir o máximo de proveito de cada movimento do Lian Gong, só a sua execução já promove uma ação do “Chi” sem contra-indicações.
- Tanto a ação do Lian Gong quanto a sua formação –o fato de ser constituído por dezoito movimentos –proporcionavam no grupo a atenção, a concentração e a sensação de segurança. Ali não havia o conceito de “erro”; era tudo questão de observação. Observar e “fazer”. Demonstrou ser um ótimo exercício de acuidade do olhar.
- O Lian Gong podia ser “escrito” através do nome de seus movimentos. Este recurso de escrever o nome em folhas expostas demonstrou ser muito importante para o grupo, porque eram informações pontuais, visíveis e ordenadoras para a memória. Depois, o mesmo recurso foi feito para a coreografia.

Por outro lado, o Lian Gong é feito com pouca movimentação no espaço, e sentia-se a necessidade de explorar o espaço na maior expansividade possível, tanto por uma expansão do próprio corpo quanto por um recolhimento do mesmo. A capoeira, segundo a abordagem feita pelo Prof. Dr. Eusébio Lôbo da Silva, permitia que eu articulasse o meu conhecimento corporal desta vivência às necessidades que eu senti, por parte do grupo, e às associações com os princípios do Lian Gong. Neste momento foi muito importante a contribuição da

⁴² A Profa. Maria Lúcia Lee é professora do Departamento de Artes Corporais da Unicamp e ministrou cursos de Lian Gong na minha formação em dança, no curso de graduação de dança da UNICAMP.

abordagem do Prof. Dr. Eusébio Lôbo para o método do ensino de dança centrado no aluno, pois percebi que era preciso um trabalho uniforme com o grupo, e com atenção individualizada.

Esta preparação era muito importante até o início do trabalho com o texto, porque não podia começar este trabalho com a LIBRAS sem passar pelas questões do corpo e da corporeidade. Não podia me “conectar” à criatividade do grupo sem preparar as condições para que a criatividade se desenvolvesse apenas a partir do “intelecto”, já que quando íamos ao texto, “ O espírito da floresta” , ficávamos um bom tempo interrompendo movimentos no espaço para voltarmos ao texto ou às fichas de texto. Neste momento, escrevemos algumas estrofes em um painel de papel, como o exemplo abaixo:

Mas esse é o deus de um povo distante
De outro, Tupã, só mais um infante
Da floresta e dos bichos o guardião
Astúcia de cobra, poder de leão

Iniciamos a confecção de fichas de texto e brincamos com a interferência de bolas e bastões na qualidade de movimento, da seguinte maneira: as palavras sublinhadas (fichas) foram transformadas em sinais genéricos pelos participantes, a partir dos quais foram criados os movimentos⁴³.

Depois desenhamos imagens icônicas que se referiam aos movimentos corporais criados. Assim lidávamos com um *tema* imagético, dado pela floresta, pela transformação da floresta em diferentes formas, numa idéia de deslocamento, agrupamento e dispersão, relacionados ao texto de que partimos e, para preencher esta imagem corporalmente no espaço criamos os movimentos a partir das próprias palavras do texto.

⁴³Palavras do português com que trabalhamos, que formaram nosso vocabulário: mas, esse, Deus, povo, distante, Tupã, só, mais, instante, floresta, bichos, guardião, astúcia, poder, leão, digo, donzela, Curupira, gênio, mal, com, dom, lira, anjos, cara torta, moça, bonita, não, tema, comigo, salva, agora, senhor, poder, não possui, nossa, senhora, ser, cristã, pedir, pois, eu, virgem, encontro, temor.

Algumas vezes trabalhávamos com a imagem retirada do texto e com a idéia de como reproduzir esta imagem em dança. Depois, comentamos o sentido que criamos, em grupo, em sinais. Por exemplo, na passagem do texto abaixo:

*A encantada entra em leve torpor
Seus sentidos se vão pouco a pouco
Pondo-se às ordens e à vontade do louco*

O grupo era formado por duas jovens e quatro rapazes, com idades variadas. Em princípio, não quis fechar as personagens dividindo-as entre as meninas, mas fizemos uma experiência em que a mais nova começava dançando a “parte” de Nayara e a mais velha, a de Yarana. Já os meninos faziam, todos, o papel de Curupira. No entanto, todos também se tornavam plasticamente a floresta, que no texto é apresentada pelo coro: com as árvores retorcidas e o espaço que se movia, pois no texto, Curupira faz Nayara andar em círculos. Em dado momento, as duas jovens representavam a força feminina de Nayara, simbolicamente, e caíam nas costas dos bailarinos que representavam Curupira; em seguida, eles rolavam-nas sob seus pés, representando que o Curupira manipulava Nayara.

Numa outra passagem, Curupira oferece frutas à Nayara. Escolhemos a imagem de se comer uma maçã, em LIBRAS, para nos referirmos à simbologia clássica de se comer uma maçã como intenção da libido.

*Algumas frutas eu buscarei
Cá estou, fruta do mato
Trouxe-lhe outras de menos recato
Podes comê-las, saborosas são
E água beber qual mágica poção*

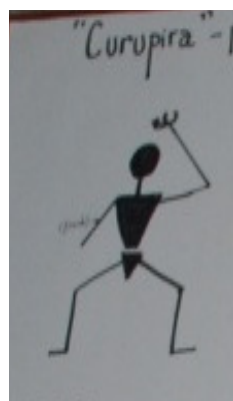
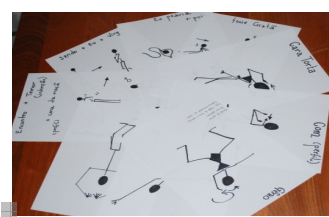
Na coreografia, havia passagens de ligação que eram feitas com o uso dos princípios da capoeira sem alteração pelos movimentos oriundos dos sinais.

Ao final de dez dias apresentamos o nosso resultado para um público de surdos e ouvintes, e nomeamos nosso trabalho de “Estudo coreográfico da obra *O Espírito da Floresta*”.

Infelizmente o trabalho com este grupo foi interrompido após esta apresentação, porque eu não tinha condições logísticas de continuar com eles dado a distância física entre Londrina e Campinas. Tentamos manter o grupo e havia inclusive um projeto através da Secretaria que apóia o Festival de Londrina, mas não pude acompanhar a evolução do grupo neste sentido.

Desta experiência recolhi dados muito importantes sobre a complexidade de relações entre surdos e ouvintes, sobre a situação da educação dos surdos e o que significa ser uma minoria cultural e lingüística. Do ponto de vista da educação e da arte, iniciei um material para pesquisa futura, que quero destinar à formação de surdos, sobre dança e teatro e sobre cultura surda. Do ponto de vista cultural, nós apresentamos o trabalho ainda com música: uma música que o grupo não escutava. Eu tinha a consciência de que em dez dias não conseguiria trabalhar com a questão da identidade surda, principalmente junto à comunidade ouvinte, e naquele momento era mais confortável para todos manter a música na cena. O mais importante para nós era que se evidenciasse o entendimento que o grupo construiu do ponto de vista cênico. Mais uma vez a dança pôde unir esforços em comum e mobilizar consciências.

Em seguida estão algumas fotografias do registros deste processo.



Vocabulário Cênico



Figura 56: Apresentação Festival Internacional de Londrina (FILO)2006

4.2 A EXPERIÊNCIA COM UM GRUPO DE BAILARINOS OUVINTES NA UNICAMP (2006)

Entre abril e junho de 2006 foi feito um trabalho coreográfico com um grupo de bailarinos do Curso de Graduação em Dança do Departamento de Artes Corporais, Instituto de Artes, da Unicamp. Isto ocorreu quase ao mesmo tempo em que trabalhei com o grupo de Londrina. A minha idéia era a de experimentar como se daria um processo criativo que contasse com os sinais da LIBRAS junto a um grupo de ouvintes e, além disso, alimentava o sonho de unir os dois grupos, surdos e ouvintes, em um mesmo trabalho. Usamos o mesmo texto, “O espírito da floresta”. Muitos dos procedimentos foram parecidos com os do grupo de surdos de Londrina e os materiais, os mesmos.

Dividíamos os encontros em duas partes, como anteriormente. Uma em que trabalhávamos princípios corporais baseados na prática do Lian Gong e na capoeira, para exploração do espaço e contato entre os participantes do grupo e depois da segunda parte, que relataremos a seguir, voltávamos ao Lian Gong.

Eu estava buscando uma metodologia de trabalho com o corpo que uniformizasse a parte dos princípios corporais e a parte em que nos

debruçávamos sobre a LIBRAS, mas a dinâmica de trabalho com o grupo de bailarinos de um curso de graduação em dança trouxe novos desafios.

Iniciamos com o caminho já aberto da extração de palavras do texto, mas isto não se deu de maneira idêntica nos dois grupos. Para o grupo de bailarinos ouvintes, levamos algumas palavras retiradas do texto, e os participantes tiravam, por sorteio, três palavras. Ou seja, não foram os participantes que fizeram a extração de palavras do texto, mas as palavras lhes foram dadas. Até então, o material que levávamos era o texto e a trilha sonora. Usamos o procedimento do sorteio para adotar uma dinâmica que envolvesse o participante numa certa atmosfera de curiosidade, cativando seu interesse.

Para efetuarmos o deslocamento, usamos os passos criados pelos participantes e trouxemos, também, elementos de fora do processo com os sinais, como a variação aleatória dos níveis (nível alto, nível médio e nível baixo), por sorteio, num jogo de montar. Ex:

Tprocura-CM-baixo

Tprocura-L-alto

Tprocura-M-baixo

Que significa:

T(Nome do participante: Tatiana)

Procura(palavra que origina o sinal)

CM-com enfoque na configuração de mão

Baixo-fazer o movimento no nível baixo

Para cada movimento foi feita essa combinação, multiplicando desta forma cada palavra por três variações criativas. Jogamos desta forma, com uma analogia do processo de derivação de sinais em LIBRAS, em que existe um sinal base e a criação de outros sinais a partir do mesmo.

O mesmo procedimento foi utilizado para a criação de gestos a partir de sinais.

Para as categorias de palavras que não encontram uma substituição adequada de sinalização, nós usávamos o recurso da datilologia. Por exemplo,

uma partícula do subjuntivo como o “se”, do texto escrito em português, na LIBRAS é usada na frase hipotética a partir da expressão facial, do uso temporal entre o “se” e o demais da frase, e da datilologia para a partícula, formada pelo “S” E PELO “I”. Durante o processo criativo, uma bailarina deslocou o movimento de punho para realização do sinal para o quadril, e a letra I, que na datilologia é feita com o dedo mínimo, passa a ser representado pela perna direita.

Trabalhou-se apenas a primeira parte do texto, da relação de Nayara com o Curupira e o estudo foi apresentado com o título “Quem é o dono do meu desejo?”

Fizemos alguns laboratórios com a criação de movimentos para frases do texto em português, como uma estrutura dos diálogos (frases completas e não mais palavras), e ações do cotidiano, articulando a relação dialógica de pergunta e resposta em intenções interrogativas, exclamativas, afirmativas, negativas, imperativas, expressões de dúvida, e ações simples do cotidiano. Por exemplo, “esfregar o chão com um pano, usando as mãos, e inserir, na ação, uma expressão de pergunta seguida de uma expressão exclamativa”. Havia o meu desejo de continuar com este grupo até o final da minha pesquisa, mas não consegui manter a unidade do mesmo, e os bailarinos se dividiram por interesses diferentes. Esta dificuldade que encontrei em manter o interesse de todos pelo trabalho após a finalização de uma etapa fez com que eu notasse a necessidade de estratégias para tornar o processo criativo mais dinâmico: mais uma vez se fez sentir a importância da Caixa Geradora de Criatividade que, neste ponto da pesquisa, estava no começo de sua manufatura.

Destas duas experiências relatadas, ficou o desejo de fazer um trabalho coreográfico com surdos e ouvintes ao mesmo tempo, de modo que os bailarinos dialogassem entre si sobre as impressões da história, os sentidos possíveis para as ações das personagens e o processo criativo com a LIBRAS. Mas para isso seria necessário um grupo de surdos e ouvintes mais homogêneo em relação aos interesses para com a dança, em dado momento de suas vidas. Porém, devo acrescentar que, do ponto de vista da execução cênica, se colocarmos os dois resultados cênicos lado a lado, pode-se perceber que as diferenças técnicas do

ponto de vista da performance, ali, não são evidências de audição ou surdez: são nitidamente por conta do tempo na dança que, para um grupo, era de anos de prática, e para outro era o início de uma descoberta. Neste sentido, de introdução à dança, a escolha pela capoeira e pelo Lian Gong se mostrou muito eficaz com o grupo de surdos. Já com o grupo de ouvintes, eu precisava explorar mais as suas possibilidades e planejar com maior cuidado o uso das mesmas para interligá-las à parte do processo coreográfico. Chamou a atenção, também, o fato de que com o grupo de bailarinos ouvintes havia uma autonomia e um desejo pela pesquisa corporal que me fez repensar sobre as dinâmicas de criação em grupo, e isto serviu de estímulo para ampliar os elementos da Caixa Geradora de Criatividade.

A seguir, fotos da apresentação “Quem é o dono do meu desejo?”



Figura 57: Apresentação do estudo “Quem é o dono do meu desejo”?

Sinopse? “Quem é o dono do meu desejo?” grupo ensaio aberto; coreógrafa e diretora: Tatiana Wonsik Recompenza Joseph. Intérpretes: André Liberato, Bárbara Acroft, Beatriz Sano, Carina Nagib, Juliana Passos, Larissa Balarotti Música: “O Espírito da Floresta – Jailton Oliveira
release: estudo coreográfico a partir do texto dramático “O Espírito da Floresta” baseado numa lenda do curupira que, para essa visão da dança, assumiu uma leitura contemporânea abordando questões dos relacionamentos humanos e os conflitos a eles adjacentes. Esse fragmento é parte de um processo criativo em que se investiga, entre outras coisas, o uso de sinais da língua brasileira de sinais (LIBRAS) como fonte de alimento para a criação em dança, fazendo parte da pesquisa de doutorado da diretora/coreógrafa. Unidança - 22 de junho de 2006.

4.3 ENSAIO SOBRE A FOME (2006)

Após a apresentação do trabalho acima descrito acima, houve a oportunidade de experimentar os procedimentos e a Caixa Geradora de Criatividade em um trabalho solo que não partisse de um texto tão extenso. Convidada a participar de um evento na Unicamp, preparei o estudo para solo “Ensaio sobre a fome”, apresentado no auditório do Instituto de Artes desta universidade em 2006. Para este trabalho de dança, parti de um poema de Nilson Ribeiro e fiz uma exploração livre do léxico da LIBRAS: para cada palavra do texto em português relacionei um sinal de LIBRAS e fiz toda a coreografia com criação de movimento baseado na relação entre a forma do sinal e do corpo como descrito nos capítulos dois e três. Deste modo, o poema escolhido como texto de ponto de partida se tornou um objeto distante do trabalho feito em dança: não estava traduzindo o poema e o transformando em dança. O poema se tornou um apanhado de palavras encadeadas, a partir das quais encadeei um apanhado de sinais que “migraram” para o corpo todo e se transformaram em expressão corporal que, num momento de sentido subjetivo foi qualificado como expressão de diferentes acepções para a fome.

O aspecto mais interessante desta experiência foi acompanhar, desde a vivência do eu-corpo, como os movimentos se revestem de sentido próprio e, em última instância, como algo do poema permanecia neste eu-corpo, em matéria de intenção poética pois que a subjetividade estava embebida na leitura e no sentido emotivo do poema. Esta intenção era o que se enformava, ou seja, tomava forma com o auxílio do procedimento de criação a partir dos sinais. O principal aspecto

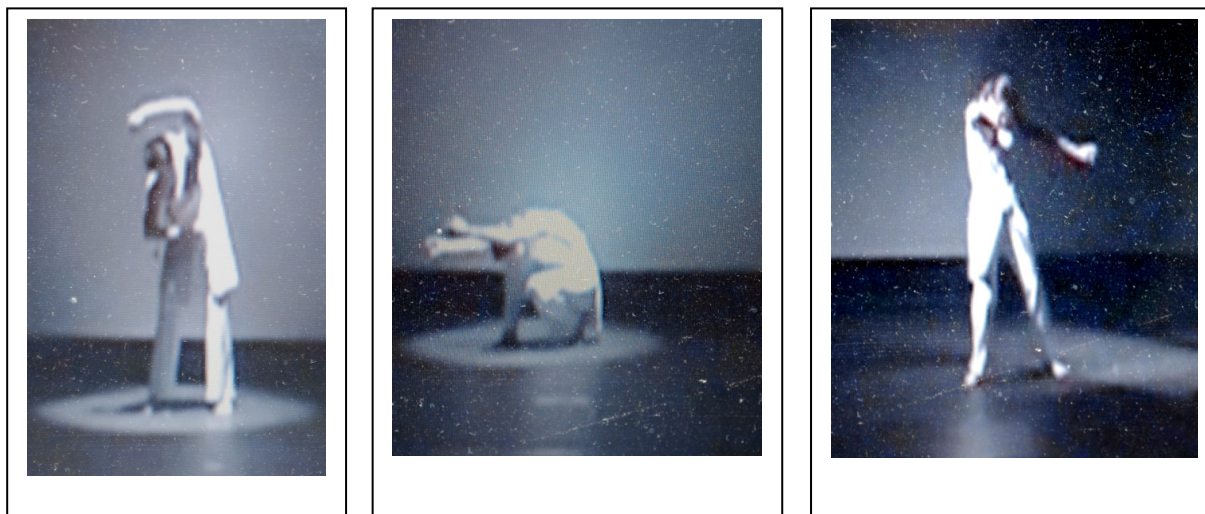
do sinal que fazia o liame entre uma espécie de angústia, contenção e distensão dos movimentos do corpo, era a qualidade do movimento do sinal em que nos baseávamos como célula originária para a qualidade de movimento do corpo. Para esta experiência não usei a capoeira nem o Lian Gong e, como intérprete, senti que o processo de criação corporal se tornava muito árduo sem recorrer a práticas corporais que me oferecessem uma espécie de acomodação e acolhimento físico e mental. Percebi que dificilmente poderia propor estes procedimentos a outra pessoa, sem levar em consideração uma articulação mais integradora para o corpo e a mente.

4.4 ENTRE POEMAS (2006)

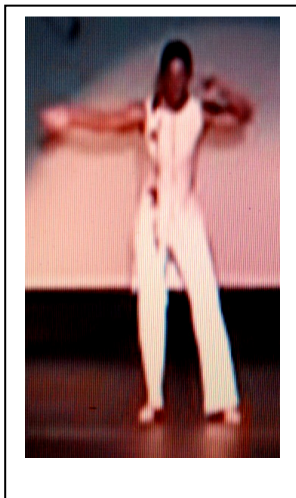
Em agosto de 2006, surgiu uma nova oportunidade de aplicar minha pesquisa em um trabalho de criação solo, bastante singular na minha vivência de dança. Fui convidada para participar como bailarina criadora de um processo coletivo, em que havia um trabalho em grupo baseado em vários poemas de autoria de Silvana Nascimento, de um livro que esta autora estava lançando. Ela mesma fez a direção do espetáculo, com a contribuição de outros convidados, e nos deu liberdade de pesquisa e criação de movimentos. Havia acabado de fazer uma aula aberta de capoeira aplicada à dança, com o Prof. Dr. Eusébio Lôbo da Silva e passei a praticar a capoeira todos os dias da semana. Foi uma experiência fundamental para notar as necessidades de meu corpo, minha corporeidade, além das minhas investigações com os sinais da LIBRAS. Nos ensaios, ficava um bom tempo apenas gingando, percebendo diferentes nuances na transferência de peso e na colocação de meu corpo no espaço. Sem premeditação, experimentei mover-me no espaço com os princípios de movimento da capoeira e o tronco, braços e cabeça do Lian Gong. Depois que meu corpo se movia entre estes caminhos que iam se transformando conforme se mesclavam, eu iniciava o processo de escolha das palavras e sentidos com o texto, que permutava em sinais na LIBRAS. Assim, a ausência da sintaxe da LIBRAS era substituída pelo fluxo do movimento da

capoeira associada aos movimentos do Lian Gong, reinventando uma dança em mim, e em seguida, para coreografar, eu usei o mecanismo da sinalização para jogar com o ritmo em espécies de frases de movimentos, como se estivesse declamando o poema. O resultado foi que o impulso e a dinâmica da capoeira, em diferentes velocidades de movimentação, modificaram a qualidade do movimento dos braços e impulso da cabeça; o centro do corpo também foi mobilizado com diferentes torções, expansões e recolhimentos, que imprimiram nos movimentos criados anteriormente uma dinâmica diferenciada, com uma plástica nova para nossa pesquisa corporal. A forma que havia surgido dos sinais tornou-se um caminho de passagem pelo qual a dinâmica de movimentos da capoeira traçava diferentes qualidades como chicoteios, ondulações, explosões, contrações, entre outros.

Este espetáculo envolvia dança e artes plásticas, e que recebeu o título “Entre Poemas”⁴⁴. Abaixo, algumas fotos de registro do espetáculo.



⁴⁴Tratou-se de um trabalho a partir do livro de Silvana Nascimento, chamado “Com o corpo e com a alma”, cujo espetáculo fez parte da programação da CPFL, “Inventando o Contemporâneo” .



Entre Poemas: movimentação baseada na fusão entre o processo criativo com a LIBRAS e movimentos da capoeira/Campinas-2006

4.5 A EXPERIÊNCIA NO CAS/MT (2007 – 2008)

Em 2006 cumpri todos os créditos do programa de doutorado e realizei várias experiências, como relatado. Não m envolvi com outro grupo de surdos, em Campinas, porque esperava o desenvolvimento com o grupo de Londrina, e porque, na experiência que tive durante o mestrado notei a importância emotiva que estabelecemos na convivência com adolescentes surdos, devido à história de seu processo de inserção no mundo ouvinte. Para evitar possíveis frustrações, esperei encontrar um espaço de maior estabilidade e reiniciar o trabalho de pesquisa em dança, com a língua de sinais e com surdos. Em 2007 fui para a cidade de Cuiabá, onde resido atualmente, e quando procurei por um espaço para estudar a LIBRAS encontrei um Centro de Formação Continuada com esta finalidade, em que acabei por ingressar como professora de português –com a finalidade de atender surdos e ser capacitada em serviço. Mantive-me neste espaço por dois anos, nos anos de 2007 e 2008, e vim a desenvolver o restante do material da Caixa Geradora de criatividade neste movimento de dar cursos de

expressão corporal para LIBRAS , estudar LIBRAS como segunda língua e prestar apoio educacional aos surdos na área do português. Como colocado no primeiro capítulo, o CAS/MT⁴⁵ é um espaço de formação continuada de profissionais da Educação e de apoio às pessoas surdas. Quando dei o curso de “Expressão Corporal para LIBRAS⁴⁶”, a maioria dos participantes era professores da Educação Fundamental, principalmente da área do letramento em português, para surdos. Meu primeiro objetivo era *fazer ver* aos participantes que a expressão corporal e facial que, muitas vezes são relegados a um segundo plano na modalidade oral como elementos “paralingüísticos”, na LIBRAS são componentes gramaticais. O curso foi dirigido a ouvintes, com objetivo de proporcionar situações de comunicação não-verbal e dinâmicas de sensibilização para que:

- a surdez fosse vista como uma singularidade que aguça a acuidade visual
- se compreendesse a LIBRAS como estruturadora de um pensamento espaço-motor, que exige do ouvinte uma disposição real para a aprendizagem e aquisição de uma língua que necessariamente mobiliza e transforma preconceitos herdados historicamente, a respeito da inteligência, capacidade cognitiva e criadora da pessoa surda.

O curso estruturou-se em atividades aplicadas inicialmente em 40 horas e posteriormente em 60 horas de curso. Descrevemos as principais atividades a seguir:

- a. Primeiramente, cada um se apresenta com seu nome e o sinal, e o jogo entre micro-estrutura da configuração de mão e uma criação correspondente com a macro-estrutura corporal;
- b. Em seguida, brincamos com a ginga da capoeira e expansão e recolhimento (ou contração) da cinesfera e logo em seguida fazemos o

⁴⁵ Este espaço é considerado uma extensão da Secretaria da Educação do Mato Grosso.

⁴⁶ O curso de Expressão Corporal para Libras foi oferecido 5 vezes no CAS/MT, espaço em que temos trabalhado em favor da divulgação da LIBRAS e da abordagem bilíngüe para Educação do Surdo, com apoio e suporte do material divulgado pelo Ministério da Educação (MEC).

paralelo com o campo de enunciação, dando a explicação conceitual do mesmo;

- c. Passamos as seqüências de movimento do Lian Gong e as combinamos com as diferentes configurações de mão, começando pelas configurações do alfabeto e passando para as dos numerais;
- d. Intercalamos o Lian Gong com configurações de mão com a ginga da capoeira para deslocamento no espaço e passagem por diferentes níveis (baixo, médio e alto);
- e. Introduzimos a “esfinge” com uma atividade de grupo e de duplas, em que todos devem perceber qual é o animal a que se está dando ênfase: a águia, o leão ou o touro, a partir de uma movimentação acentuada pela expressão facial, que se subdivide entre a cabeça, tronco e quadril com membros inferiores. Em seguida combinamos a esfinge com a ginga da capoeira e diferentes configurações de mão;
- f. Em círculo, trabalhamos com bolas de diferentes tamanhos, exercitando o olhar convergente ou divergente em relação à entrega da bola. Em seguida, acrescentamos a expressão facial de acordo com diferentes intenções: exclamativas, interrogativas, imperativas e assim por diante;
- g. Trabalhamos com o conceito do campo de enunciação e dos pontos de locação, usando os cartões de “tronco, braço, mão e cabeça” articulados com os cartões de configuração de mão e a expressão facial para diferentes intenções em pergunta e resposta, simulando pequenos diálogos;
- h. Usamos um material produzido pelo próprio grupo: cada participante traz quatro figuras de objetos, quatro figuras de animais, quatro figuras de pessoas, quatro figuras de espaços físicos e quatro textos curtos, infantis. Com esse material usamos o corpo para descrever a imagem com que estamos trabalhando, no espaço, usando a expressão corporal. Em seguida substituímos algumas informações por sinais mais específicos e repetimos a atividade. Por fim, reduzimos o espaço amplo em um espaço reduzido,

quando cada participante deve “mostrar” sua imagem atrás da mesa, articulando suas informações corporais em uma estrutura menor que seria o campo de enunciação;

- i. Passamos a trabalhar com o texto, em grupos. Cada grupo passa por dois processos consecutivos: primeiro dramatiza livremente o texto infantil com que está trabalhando, sem o recurso da fala oral e sem o recurso da sinalização. Em seguida repete a dramatização com o uso de sinais que conheça ou que tenha pesquisado. Comparamos, com o grupo maior, a diferença entre uma e outra atividade.
- j. Os grupos trocam os textos entre si, e cada grupo vai representar o novo texto recebido através de desenhos seqüenciais, como uma estória em quadrinhos –sem fala; em seguida, passam o que foi representado por desenho, no papel, para o espaço amplo. Depois, inserem as falas nos quadrinhos, que se tornarão a sinalização no espaço amplo. Por último, cada participante vai para trás da mesa e usará os cones de referência e a apontação para se referirem aos personagens da estória e sentirem a diferença entre o narrador de primeira e de terceira pessoa;
- k. Para finalizar, cada participante repete a sua narrativa, desta vez sem os cones de referência e apenas com o uso de seu próprio corpo, do olhar e dos sinais trabalhados neste texto em LIBRAS.
- l. A partir deste momento, passamos para um estudo e análise de alguns vídeos de narrativas em LIBRAS. Primeiro apenas assistimos aos vídeos em silêncio, e cada participante anota os sinais cujo sentido compreendeu e depois procura reproduzir sinais cujo sentido não entendeu, mas que percebeu ser recorrentes e possíveis palavras-chave. Em grupo, tentamos recuperar o sentido geral da narrativa, e aos poucos vamos recuperando os sentidos específicos, com o conhecimento do vocabulário.

Para finalizar o curso, fazemos um trabalho de grupo em que partimos de um texto em português para experimentarmos como seria fazer este texto em LIBRAS, percebendo as dificuldades envolvidas na passagem de um texto numa

modalidade para outra modalidade. Independente de chegar a um texto plenamente coeso e coerente em LIBRAS, podemos *perceber* o que significa, de fato, trabalhar com *outra modalidade* lingüística.

Em nossos primeiros cursos de expressão corporal para LIBRAS, finalizamos o curso trabalhando a partir do texto “O Curupira”.

Foi feita uma leitura do texto, em voz alta, e os participantes deviam marcar as principais idéias, a seu parecer, dos acontecimentos. Em seguida, foi feita uma reconstituição da estória individualizada, usando os recursos dos cones de referência e para cada apresentação eram marcadas as palavras-chave sublinhadas pelos participantes, de modo que ao final tínhamos um vocabulário coletivo. Depois trabalhamos com alguns sinais modificados para um gestual em grupo, e filmamos momentos de dramatização mesclados a momentos de criação do grupo. Ao final, cada participante fez um livro usando imagens, de acordo com o que haviam compreendido desde a primeira leitura até o momento.

A experiência neste espaço de atendimento aos surdos foi de extrema importância para esta pesquisa, em múltiplos aspectos; tão múltiplos quanto as múltiplas possibilidades de aplicação da Caixa Geradora de Criatividade.

Obviamente eu preferia estar contratada como professora de dança, mas a formação em Letras me permitiu conviver em um espaço bilíngüe diariamente, e entrar em um contato profundo com a realidade e as necessidades dos surdos e de seus familiares no campo da educação. A formação em dança, porém, permitia que eu notasse como faz diferença o olhar que se desenvolve a partir de uma prática de dança, para a disposição de se aprender uma nova realidade, com uma nova língua –sobretudo, creio, de modalidade visual-motora. Além disso, comecei um trabalho de dança com um grupo pequeno de jovens surdas, mas infelizmente as suas necessidades e a pressão que sofriam pela escola inclusiva na área da língua portuguesa foram mais urgentes.

Além do curso de expressão corporal para LIBRAS ministrei um curso de Língua Portuguesa para Surdos, voltados à Formação Continuada. Pude verificar que o princípio criativo da Caixa Geradora de Criatividade se aplicava a muitas

outras possibilidades para o ensino de uma segunda língua, com a ressalva de que hoje ainda não existe metodologia para o ensino do português como segunda língua no Brasil.

Do material que os participantes do curso fizeram, confeccionei parte dos materiais apresentados no capítulo três. Abaixo, uma imagem de alguns livros confeccionados:



Figura 59 livros manufaturados

4.6 A EXPERIÊNCIA NO CURSO DE EXTENSÃO DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO (2008)

Em 2008 recebi o convite para ministrar um curso de dança como parte de um curso de extensão ministrado na Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Mato Grosso⁴⁷ (UFMT). Neste contexto os participantes também não eram bailarinos, mas tinham grande desejo de dançar. Usei o Lian Gong no início e no final das aulas, progressivamente (não comecei com os

⁴⁷ Chamamos a este curso de “Dança Criativa”, mas não conhecíamos, na época, o artigo de Angela Ferreira, publicado em 2003, in *Dança e Educação e Movimento*, pela editora Cortez.

dezoito movimentos, mas de seis em seis). Aproveitava esse momento para dar explicações do ponto de vista da colocação da coluna e do abdômen, e do peso sobre a planta dos pés. E para despertar a *escuta* consciente do corpo. Em seguida usávamos o nível baixo para que os participantes notassem a diferença das percepções corporais em contato com o solo e depois de algumas seqüências de dança que utilizavam principalmente as articulações para a movimentação no nível baixo, íamos para o nível médio e iniciávamos a roda para ginga e movimentos da capoeira que também eram acrescentados progressivamente em cada encontro: começamos com a ginga, o jogo de corpo dois a dois e alguns princípios, como o da meia-lua de frente, queixada, cocorinha, meia-lua de compasso entre outros. Em seguida trabalhamos com as fichas de texto da datilologia, especificamente com as fichas de palavras e trabalhamos com o conceito de forma do corpo no espaço em relação à forma do sinal. Articulamos estes três elementos com as fichas de níveis (alto, médio, baixo) e dez movimentos de aquecimento, que eram estudados a cada encontro com atenção para os caminhos do movimento no corpo. Com estes cinco materiais que fazem parte da Caixa de Criatividades, foi feita a orientação de um trabalho coreográfico com o grupo do curso, e o mesmo foi incluído em uma apresentação com outros trabalhos conduzidos pelas alunas da graduação em Educação Física, Elisângela Almeida Barbosa e Elisa Coelho Azevedo (que fizeram o convite a participar deste curso de extensão, sob a orientação da professora do Departamento de Educação Física, Prof^a. Ms. Eliane Souza Oliveira dos Santos.) Durante o tempo que estive presente neste processo, muitos participantes do curso demonstraram interesse nos materiais que eu levava aos poucos, e na parte didática de aplicação dos mesmos, pois trabalhavam com dança ou educação artística nas escolas. Abaixo, uma fotografia que tiraram como registro de ensaio deste trabalho:



Figura 60: alunos do curso de extensão/UFMT 2008

4.7 TRABALHO COM OUVINTES, ALUNOS DO CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO (2008)

Entre março e dezembro de 2008 foi feita uma experiência para montagem da peça “O Espírito da Floresta” com dois alunos da Licenciatura em Música da Universidade Federal do Mato Grosso. Nenhum dos dois tinha experiência como bailarinos, e um dos objetivos de se trabalhar com ambos foi observar como se daria o encadeamento prático da criação, a partir dos elementos da LIBRAS que haviam sido colhidos nos últimos dois anos (2006 e 2007), e sua articulação com elementos da capoeira e do Lian Gong que, então, já faziam parte de nossa Caixa Geradora de Criatividade.

Esta experiência permitiu identificar um procedimento muito simples, que é muito útil para se trabalhar com a idéia de imagens junto à grafia de dança com

surdos: o uso do cavalete com anotações visuais, distribuídas em papel quadriculado.

A experiência com o grupo de Londrina já havia feito notar a importância de um recurso visual, gráfico, no processo de memorização da coreografia pelo surdo.

Este papel quadriculado pode virar um jogo de quebra-cabeças para a montagem de coreografias, em que os cartões do jogo se organizam de acordo com as escolhas individuais de possíveis participantes.

Com estes alunos, construímos uma maneira de trabalho corporal que sempre seguia o mesmo princípio, mas íamos variando a sua forma. Eles aprenderam todos os movimentos do Lian Gong, com seus respectivos nomes, e os passos da capoeira que eu pude ensinar (aqueles que sei executar). Os movimentos do Lian Gong não foram praticados apenas na sua posição em pé, mas também em posição do corpo deitado e sentado, e os movimentos de capoeira foram feitos a partir da abordagem da obra “O Corpo na Capoeira”, de Eusébio Lôbo da Silva, que conta com explicações, comentários e sugestões de exercícios.

Neste trabalho fizemos, além das partes em dupla, partes de solo para cada um dos alunos (um rapaz e uma moça), e houve apresentação de vídeos em línguas de sinais e apresentação introdutória da gramática desta língua.

Abaixo transcrevemos parte da entrevista realizada com os alunos e, a seguir, registros do trabalho de pesquisa em dança⁴⁸.

P: Eu queria que vocês falassem seu nome completo, idade e formação.

R: Meu nome é Tássia Luis da Costa, tenho 23 anos e sou estudante de música na Universidade Federal de Mato Grosso e estou no oitavo semestre. Eu me formo no final deste ano (2009)

Meu nome é Adonis de Oliveira, também sou aluno do curso de música da UFMT, no sétimo semestre. Eu me formo no ano que vem (2010).

P: Antes deste trabalho que nós iniciamos e que até agora não foi a público, vocês já tinham trabalhado com dança?

Tássia: Eu já tinha feito algumas coisas de dança, sim.

⁴⁸ A entrevista na íntegra está nos anexos.

Adonis: Eu nunca tinha tido esta experiência. Com trabalho de dança foi a primeira vez.

P: Tássia, as suas experiências de dança foram continuadas, ou isoladas? Por exemplo, dois anos de moderna, um ano de clássico, ou cursos, oficinas isolados?

Tássia: Foram experiências isoladas, totalmente isoladas.

P: No caso, do tempo que durou o nosso trabalho, o que vocês acharam de como ele foi planejado? Em relação ao conteúdo que foi trabalhado e a performance feita? Existia relação entre o conteúdo trabalhado antes da cena ou eram coisas também isoladas e independentes?

Tássia: Eu acho que tinha uma relação, sim. Do conteúdo trabalhado. A gente fazia bastante do Lian Gong, fazia bastante a base da capoeira, e depois isso foi aplicado dentro da coreografia, dentro da cena. [...]

Adonis: Eu também percebi a relação entre o que fazíamos para a resistência do corpo, os alongamentos do Lian Gong, para então fazermos a seqüência de dança, estavam bem conectados com o que iríamos fazer. Não tinha nada separado, isolado. Uma coisa estava atrelada à outra. Eu achei bem proveitoso o trabalho, pessoalmente.

[...]

P: O que vocês acharam de termos tido primeiro a experiência com o texto em português e depois ter deixado esse texto. [...] Vocês sentiram falta de buscar o texto?

Tássia: Não, não senti falta de voltar ao texto não. [...]

Adonis: Foi bom. A gente não ficou atrelado só ao texto, tendo a referência só dele, toda hora. Foi bom para criar mais por parte da dança.

P: Queria saber como vocês sentiram fisicamente. [...]

Adonis:[...] Senti realmente que o corpo ficou mais resistente, agüentava fazer as seqüências mais vezes. Eu acabei me sentindo mais condicionado.

Tássia: Eu também. Uma das coisas de que eu mais sinto falta é disso mesmo. Desse trabalho com o corpo, de adquirir resistência. Desse aproveitamento físico. [...] depois a gente vai conseguindo fazer a seqüência coreográfica melhor, mais bem feito, com uma ligação mais bonita, mais plástica, mais bem realizada. Foi um trabalho essencial, muito bom, muito bom. O Adonis até encorpou, na época... (RISOS)

[...]

P: Em relação à língua de sinais, em relação ao que veio da língua de sinais no processo criativo, o que ficou para vocês, daquilo que a gente trabalhou?

Tássia: [...] eu nunca tinha pensado em usar esse caminho da língua de sinais como forma criativa... e às vezes eu utilizo alguma coisa que você fez para me ajudar a fazer algumas coisas. Então, para mim ficou marcado. Ficou gravado, isso.

Adonis: Para mim ficou bem marcado, foi o primeiro trabalho que eu tive com a linguagem de sinais, que eu nunca tinha trabalhado. [...] Eu achei muito interessante levar para o corpo inteiro. Eu sempre via que mesmo sendo com as mãos tem o rosto, tem uma expressão toda. E a gente fazer isso no corpo inteiro, levar no corpo inteiro, como a mão sendo o corpo inteiro, isso é muito interessante.

P: Esse trabalho a partir da língua de sinais trouxe, de alguma maneira, um outro olhar para a questão do surdo? Ou o surdo continua para vocês uma grande incógnita? Ou houve alguma mudança no olhar para a identidade do surdo?

Adônis: Houve com certeza. [...] depois de estar trabalhando com isso eu percebo muito essa questão de quando eles se comunicam tem muito a expressão do rosto, não é só um gesto parado, não é só a mão mexendo, é o corpo todo se movimentando [...] para o meu trabalho com regência, no coral infantil, foi de suma importância todos esses conhecimentos. É uma coisa que eu tenho olhado até hoje. Mudou a minha visão sobre o surdo, mesmo, e sobre o meu trabalho, até, enquanto músico.

Tássia: Com certeza, não tem como não mudar a visão sobre o surdo, porque você mostrou vários vídeos, dos surdos fazendo sua dança, trabalhos, e antes para mim era uma coisa que eu nunca pensei que fosse possível, o surdo trabalhar esta linguagem da arte, da dança, de forma tão expressiva, tão... realmente profissional... porque querendo ou não, nós acabamos tendo um certo tipo de preconceito, seja com surdo, com cego, dependendo da linguagem, daquilo que a gente quer trabalhar, e a gente acaba achando que não é possível... e enfim, isso não ocorre, você

acaba vendo que isso não é verdade, e você tem muitas formas de proporcionar para aquelas pessoas essa oportunidade de vivenciar isso. [...]

P: Tem alguma dúvida, alguma sombra de dúvida de que a língua de sinais é uma língua tão completa quanto a língua portuguesa falada, por exemplo?

Adonis: depois que eu fiz o trabalho, não.

Tássia: Não.



Figura 61: estudo coreográfico com ouvintes

5.CONCLUSÕES

Ao final desta trajetória, podemos rever alguns conceitos que foram se colocando durante esta pesquisa em arte. Nesta parte do trabalho, quando ele se conclui, é-me inevitável rememorar momentos muito importantes de todo o processo como pesquisadora na arte, e que agora se faz parte de uma comunidade maior. Muitas falas fizeram parte desta busca por uma interlocução entre a área da dança e a área da língua de sinais, pela qual espero ter expressado um receio fundamentado: de que não se confunda o que é língua de sinais com o que é arte. A arte cabe dentro da língua de sinais, em diferentes formas, como se pode encontrar dentro da cultura surda. A língua de sinais pode aparecer dentro da arte, também, em diferentes formas, como na dança. Mas são dois universos distintos como é distinto o universo da língua oral e o universo da dança.

Ao escolher a língua de sinais como campo para pesquisar dança, tive que sair do campo da dança e entrar na língua de sinais para, depois, voltar à dança e reinventar meu olhar para minha própria maneira de pensar a minha dança. Queria, como artista, que meu pensamento de dança fizesse mais sentido do que aquele que eu mesma encontrava e acredito muito piamente que o encontro com a comunidade surda e principalmente com os surdos mesmos não foi contingente. Em algum ponto de nossa intersubjetividade percebo uma identificação que passa pelo silêncio da voz humana, pelo olhar internalizado que avança e recua no mundo do outro, e até pelo desejo de não explicar a própria identidade para o mundo, mas apenas “ser”.

Este tipo de sensação acabou acomodando a escolha pelo eixo teórico desta pesquisa, que foi se fazendo compreensível, para mim, de maneira cada vez mais preponderante nas minhas idas e vindas entre língua e dança.

Alguns companheiros de jornada sabem que a labuta foi árdua para conciliar percepção corporal e a língua de sinais sob a ótica do signo verbal, analisada pelas ferramentas da Lingüística. Lembro-me de quando, no mestrado,

a Profa. Dra. Silvana Venâncio disse que depois de uma teorização da prática gostaria de ver uma prática teorizada. Em parte, devo este esforço a ela.

Outra contribuição fundamental no processo foi dada pela prof^a. Ms. Margot Latt Marinho, professora de português para surdos com grande experiência e vivência junto à realidade dos surdos e que conhece o que caracteriza o bilingüismo, já que é filha de pai surdo, com recorrência de surdos na família. O curso ministrado por Margot Marinho foi essencial no nosso processo de estudo do texto em LIBRAS, e na revisão de estudo bilíngüe.

Também o curso intensivo oferecido por Nelson Pimenta, no mês de junho de 2009, na cidade de Cuiabá, em que o ator apresentou importantes características e usos dos classificadores e da expressão corporal e facial para a LIBRAS, tanto com esclarecimentos teóricos quanto com exercícios práticos. Da sua exposição teórica, foi feito um acréscimo no segundo capítulo desta tese; dos exercícios práticos foram feitas anotações a serem transformadas em materiais num momento futuro. Mais importante do que tais acréscimos é o valor de correspondência que o ator nos oferece, enfatizando que a cultura surda é um espaço aberto de comunicação com a cultura ouvinte, ampliando o campo de significação da dança para muito além do que imaginei há alguns anos atrás. Devo salientar que o contato com os intérpretes profissionais de LIBRAS-Português Marcos Arriens e Edgar Veras foi extremamente importante para melhor compreensão da organização visuo-espacial desta língua.

Entre a dança e a língua de sinais, a Caixa Geradora de Criatividade foi uma verdadeira descoberta durante a pesquisa. Embora saiba que a idéia de uma caixa para “guardar coisas e tirar idéias” não seja nova, como diria meu orientador, “descobrimos o novo no velho”. Para além do valor subjetivo desta travessia, pude objetivar parte do meu processo para o mundo fora de mim. Objetivar no sentido mais concreto do termo: no sentido de fazer objetos que podem ser manipulados, usados, copiados, recriados com diferentes fins: para estudo e criação de textos em LIBRAS, para criação de textos em português e para criação de textos em dança.

É importante ressaltar que uma das características da caixa é seu aspecto *inacabado* porque sempre serão concebidos mais materiais, pois a criatividade se expande a partir dos materiais que já existem para a criação de outros, que oferecem outros recursos, da mesma maneira que o estudo e a aquisição de uma segunda língua se aprimoram com os anos, bem como a prática e a vivência da dança nos permite redescobrir nossos próprios corpos constantemente, em diferentes momentos de nossas vidas e em diferentes contextos. Para aproveitar a língua, retifiquemos: uma das características da caixa é ser ela *inacabável*.

Deste modo, a “nossa” caixa de criatividade ainda há de abraçar materiais que serão criados a partir de novas experiências. No nosso processo, nos encontramos na situação de aprendizes da LIBRAS, ou seja, nos reconhecemos como amantes desta segunda língua, desejosos por ela e renovados deste desejo desperto com a consciência de que ainda que ela entre em nós e, nós, nela, a sede pela sua fonte criadora nunca será saciada porque faz parte da poética escolhida como lar de significação. Nem sempre a falta do que temos por adquirir é sem conflito -pelo contrário. Neste sentido, a caixa de criatividade nos veio como o recurso para que o lúdico do encantamento se organizasse e na tentativa de apreensão do que está sempre a nos escapar –a língua, peixe vivo na mão, imagem de uma poetiza que me vem à mente. O nome da autora se escapou como a própria língua⁴⁹, mas a imagem... esta estava retida em algum recôndito especial da memória, e ela que recupera a idéia –porque a língua a rematou.

Do mesmo modo os surdos todos que estão na nossa sensibilidade vivida, que passam a fazer parte do que somos nós pela língua e pela linguagem da própria Vida, de modo que foi na intenção de mover um pouco o caldeirão inefável das idéias, que apresentamos a Caixa Geradora de Criatividade. Para que se tenha em conta, também, que a produção de texto em LIBRAS é um constante estudo, como a produção do texto escrito em português. Ronice Quadros, pesquisadora basilar no campo da lingüística atualmente, nos recorda que

⁴⁹ Creio ser de Adélia Prado .

no caso do aluno surdo, a percepção da sua produção é diferente da percepção de uma criança que ouve e fala uma língua falada. O aluno surdo não tem a mesma percepção do que produz e do que vê ser produzido pelo seu interlocutor. Assim, ter a oportunidade de explorar a própria produção lendo a si próprio é fundamental para o desenvolvimento cognitivo que sustentará o processo de aquisição da leitura e escrita na língua portuguesa.

O ensino da língua de sinais é um processo de reflexão sobre a própria língua, que sustenta a passagem do processo de leitura e escrita elementar para um processo mais consciente. Esse processo dará sustentação para o ensino da língua portuguesa que pode estar acontecendo paralelamente. Quando a criança lida de forma mais consciente com a escrita, ela passa a ter poder sobre ela, desenvolvendo, portanto, competência crítica sobre o processo. A criança passa a construir e reconhecer o próprio processo, bem como refletir sobre o processo do outro. (QUADROS & SCHMIEDT, 2006.p.32)

Acreditamos que um dos objetivos práticos desta pesquisa, que era reunir informações e vivências necessárias em um trabalho prático consciente junto aos surdos, conhecendo sua realidade e oferecendo as condições materiais para estabelecer um diálogo equânime com eles, em um projeto de intercâmbio cultural, foi atingido. Hoje temos o que procurávamos há oito anos, embora o que vislumbramos adiante seja um longo caminho: longo por longevidade, e não por falta de um mapeamento do percurso.

A Caixa Geradora de Criatividade foi uma maneira que encontramos de transformar em matéria visual diferentes materialidades do simbólico, *entrelaçadas*⁵⁰ na síntese do corpo no mundo. Imagem visual e imagem corporal fundam-se no mesmo amálgama da vivência na dança, seja em formato solo ou em grupo, recuperando o eixo em comum dos nossos sentidos que não estão isolados uns dos outros mas são imbricados uns nos outros, necessariamente evocados uns nos outros (e não “uns pelos outros”), gerando, finalmente, isto a que chamamos *linguagem* e que se particulariza nas diferentes modalidades de *língua*.

O usuário da língua de sinais “não pensa para” usar a língua; ele a usa com a mesma espontaneidade com que pensa, ou seja, pensar e usar a língua são

⁵⁰ Aproveitamos, aqui, um termo utilizado por Eusébio Lôbo da Silva, no momento de qualificação deste texto, em novembro de 2009.

sinônimos . Ele não prepara o espaço e a representação do espaço para então projetar os signos no espaço; o espaço é construído pelo uso, durante este uso. É diante das dificuldades que aparecem *em uso* que a gramática vai se estruturando, e este uso apenas pode se dar na relação com o outro.

O orador não pensa antes de falar, nem mesmo enquanto fala; sua fala é seu pensamento. Da mesma maneira, o ouvinte não concebe por ocasião dos signos(...) o sentido estava presente em todas as partes, mas em parte alguma posto por si mesmo. (...) não preciso representar-me a palavra para sabê-la e para pronunciá-la. Basta que eu possua sua essência articular e sonora como uma das modulações, um dos usos possíveis de meu corpo. Reporto-me à palavra assim como minha mão se dirige para o lugar de meu corpo picado por um inseto; a palavra é um certo lugar de meu mundo lingüístico, ela faz parte de meu equipamento, só tenho um meio de representá-la para mim, é pronunciá-la, assim como o artista só tem um meio de representar-se a obra na qual trabalha: é preciso que ele a faça. (M.PONTY, 1999, p.245-6).

A relação com o outro é o que estabelece o espaço da interlocução, seja um espaço cênico ou não; e quando este outro está ausente fisicamente, é representado por diferentes signos –a começar pelos signos da própria língua.

Um texto tem *também* esta função: representa a interlocução com um *outro*, e oferece condições para ser objeto de uso da língua –solitariamente ou em grupo, num trabalho solo ou coletivo. Na *realização* do texto, pela dança ou pela língua, temos a significação expressa, manifesta em nós;

Ninguém contestará que aqui a operação expressiva realiza ou efetua a significação e não se limita a traduzi-la. O mesmo acontece, malgrado a aparência, com a expressão dos pensamentos pela fala (M.PONTY, 1999, p.249).

O texto oferece, deste modo, contextos possíveis de língua, linguagem e interação. Nesta interação aparece o gesto lingüístico, que é corpo e fala.

O gesto lingüístico, como todos os outros, desenha ele mesmo o seu sentido.(...) Primeiramente parece impossível dar às palavras, assim como aos gestos, uma significação imanente, porque o gesto se limita a indicar uma certa relação entre o homem e o mundo sensível, porque esse mundo é dado ao espectador pela percepção natural, e porque assim o objeto intencional é oferecido à testemunha ao mesmo tempo em que o próprio gesto. A gesticulação verbal, ao contrário, visa uma paisagem mental que em primeiro lugar não está dada a todos e que ela tem por função justamente comunicar. Mas aqui, o que a natureza não dá a cultura fornece. As significações disponíveis, quer dizer, os atos de expressão anteriores, estabelecem entre os sujeitos falantes um mundo comum ao qual a fala atual e nova se refere, assim como o gesto ao

mundo sensível. E o sentido da fala é apenas o modo pelo qual ela maneja esse mundo lingüístico, ou pelo qual ela modula nesse teclado de manifestações adquiridas. Eu o apreendo em um ato indiviso, tão breve quanto um grito.(M.PONTY, 1999, p.253).

A fala ou a sinalização, a expressão da língua independente de sua modalidade, não está nem é destituída de um corpo, mas antes é o corpo vivido, ou seja, o corpo impresso no mundo e pelo mundo que manifesta também a fala do mundo através da sua fala particular. Ou ainda, nas palavras de Merleau-Ponty,

não basta que dois sujeitos conscientes tenham os mesmos órgãos e o mesmo sistema nervoso para que em ambos as mesmas emoções se representem pelos mesmos signos. O que importa é a maneira pela qual eles fazem uso de seu corpo, é a enformação simultânea de seu corpo e de seu mundo na emoção (M. PONTY, 1999, P.256-7).

No início de nosso trabalho, pensávamos em chegar a sugestões metodológicas para trabalhar com processo criativo em dança, junto a um público plural, formado tanto por surdos quanto por ouvintes. Tínhamos a impressão de que isto só seria possível através de uma abordagem que levasse em consideração as fronteiras do bilingüismo e, hoje, vemos que se trata, também, de reconhecer as singularidades de diferentes *culturas*. No entanto, apesar das *diferenças* necessariamente epistêmicas, não deixa de existir um espaço possível para a interlocução entre surdos e ouvintes, desde que nós, ouvintes, aceitemos aprender junto aos surdos, com o mesmo desejo e desprendimento que esperamos deles ao nos aceitar como “incluídos”. Se falamos de inclusão, aqui, direta ou indiretamente, é no anseio de *nos* incluir em parte do universo surdo, apesar de nossas deficiências ou falhas lingüísticas no entendimento da língua brasileira de sinais: este delicioso artefato que guarda o coração de um povo.



REFERÊNCIAS

- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes: 2006.
- BRITO, Lucinda Ferreira. *Integração Social & Educação de Surdos*. Babel Editora: Rio de Janeiro, 1993.
- JOSEPH, Tatiana Wonsik Recomenpa. *Língua de Sinais e a Escuta sensível: a dança revelada*. Campinas: UNICAMP, 2005. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2005.
- KOJIMA, Catarina Kiguti & SEGALA, Sueli Ramalho. *LIBRAS, Língua Brasileira de Sinais- A Imagem do Pensamento*, vol.3. São Paulo: Editora Escala, 2008.
- LABAN, Rudolf. *Danza Educativa Moderna*, tradução de Amanda Ares Vidal, Edición Habana: Revolucionária, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. *Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte*. Princípios, UFRN, v.7, p.95-108, jan/dez2000.
- OSSONA, Paulina : *A Educação pela dança*, São Paulo, Summus, 1988.
- PIMENTA, Nelson; QUADROS, Ronice. *Curso de LIBRAS*. Rio de Janeiro: LSBvideo, 2006.
- QUADROS, Ronice; KARNOPP, Lodenir Becker. *Língua de Sinais Brasileira*. Porto Alegre: Arimed editora, 2004.
- _____;SCHMIEDT, Magali L.P. *Idéias para ensinar português para alunos surdos*. Brasília: MEC, SEESP, 2006.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*, 2ª edição. São Paulo: AnnaBlume, 2003.
- SARAMAGO, José. *La caverna*. Tradução de Pilar del Rio. Madrid: Punto de lectura: 2002.
- SILVA, Eusébio Lôbo. *Comentários e Instruções Sobre a Dança*, 1.ª ed., Belo Horizonte, 1983.

_____ *Método de Ensino Integral da dança: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrados no aluno*. Campinas: Unicamp, 1993. Tese de Doutorado em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1993.

_____ *O corpo na capoeira*. Campinas: Unicamp, 2004. Tese de Livre Docência, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

_____ "Comentários sobre o estudo da corêutica". Cadernos da Pós-Graduação. Campinas: Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Ano 6 Volume 6. nr

SKLIAR, Carlos (org). *Atualidade da educação bilíngüe para surdos*. 2ª edição. Volume 1. Porto Alegre: Editora Mediação, 1999.

SOUZA, Regina Maria. *Que Palavra Que Te Falta?-Lingüística, Educação e Surdez*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Elizabeth Oliveira Crepaldi. *Leitura e surdez. Um estudo com adultos não oralizados*. Rio de Janeiro:Revinter, 2000.

ALMEIDA, Geraldo Peçanha. *Teoria e prática em psicomotricidade –jogos, atividades lúdicas, expressão corporal e brincadeiras infantis*. 4ª edição. Rio de Janeiro:Wak Ed.,2008.

ARMENGAUD, Françoise, *A Pragmática*, São Paulo:Parábola, 2006.

BARBOSA, Ana Mae. *Inquietações e Mudanças no Ensino da Arte*. 2ª edição. São Paulo: Cortez, 2003.

BARRETO, D. *Dança...Ensino, sentidos e possibilidades na escola*. 1ª ed. Editora Autores Associados. 2004.

BAZIN, Germain. *História da Arte*. Tradução de Fernando Pernes. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

BERNARD, Michel.Payot. *La Danse Art do XX Siécle – Jean Yves Pidoux*. Lausanne; Lausanne, 1990.

BERTHERAT, T. & BERNSTEIN C.: *O Corpo tem suas razões*, 13.^a ed., São Paulo, Martins Fontes, 1987.

BOTELHO, Paula. *Linguagem e Letramento na Educação dos Surdos-ideologia e práticas pedagógicas*, Belo Horizonte:Autêntica, 2002.

BRIKMAN, LOLA: *A Linguagem do Movimento Corporal*, São Paulo, Summus, 1988.

BRITO, Lucinda Ferreira. *Integração Social e Educação de Surdos*. Rio de Janeiro: Babel Editora, 1993.

BURNIER, Luís Otávio Sartori. *Sur la formation de l' actor*. Tese de Doutorado Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris-III, 1985.

CADERNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO.Campinas :Instituto de Artes-Universidade Estadual de Campinas, Ano 6-volume 6 nº1-2002.

CADERNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO.Campinas :Instituto de Artes-Universidade Estadual de Campinas, Ano 6-volume 6 nº2-2002.

CALAZANS,Julietta; CASTILHO, Jacyan ; GOMES, Simone(coordenação). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo:Cortez, 2003.

CAMPELLO, Ana Regina ; RANGEL, Luciane; FREITAS, Luiz Carlos; PIMENTA, Nelson. *LIBRAS FUNDAMENTAL –Livro Didático de língua de Sinais Brasileira para crianças e adultos, surdos ou ouvintes*. Rio de Janeiro :LSBvideo, 2008.

CAPOVILLA, Fernando César&RAPHAEL, Walkiria Duarte. *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe*.São Paulo:Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

CARAMELLA, Elaine. *História da arte – Fundamentos semióticos*. Bauru:Edusc, 1998.

CHALANGUIER, Claude;BOSSU, Henri. *Expressão corporal – método e prática*. São Paulo-Rio de Janeiro:Difel, 1975.

CLARO, Nelson. *Método Dança-Educação Física – uma reflexão sobre consciência corporal e profissional*. São Paulo: E.Claro, 1988.

DANTAS, Mônica, *O Enigma do Movimento*, Porto Alegre:UFRS, 2000.

Dicionário da Língua Brasileira de Sinais-LIBRAS-versão 2.0-2005. Videolar S.A. Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência; Secretaria Especial dos Direitos Humanos. DVDs

FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES, F.Marques. 56ª edição. *Dicionário Brasileiro Globo*. São Paulo:Globo, 2003.

FERNANDES, Eulália. *Problemas Lingüísticos e Cognitivos do Surdo*. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

_____ (org). *Surdez e Bilinguismo*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno Dicionário Brasileira da Língua Portuguesa Ilustrado*, 11ª edição, GAMMA, Editora Cibilização Brasileira S.A.Rio de Janeiro.

FORUM-Instituto Nacional de Educação de Surdos. Vol.12.Rio de Janeiro:Jorday editora e indústria Gráfica Ltda.jul/dez.

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas Técnicas para o trabalho científico-elaboração e formação*. Nova ABNT 2006. 14ª edição.porto Alegre:s.n., 2008.

FUX, María. *Dança, experiência de vida*. 4ª edição.Tradução de Norberto Abreu e Silva Neto. São Paulo: Summus, 1993.

GOMBRICH,Ernst. *A História da Arte*. Tradução de Elvaro Cabral.16ªed.Rio de Janeiro:LTC editora,1999.

GREINER, C. & AMORIM, C., *Leituras do Corpo*, São Paulo: Annablume, 2003.

GREINER, Christine, *O corpo*, São Paulo: Annablume, 2005.

GUINSBURG e outros, *Semiologia do Teatro*, São Paulo:Perspectiva, 2006.

HAUSER, Arnold.*História Social da Arte e da Literatura Ocidental*. Tradução de Walter H. Greenem. 3ªed. Mestre Jou, 1982.

HERMANT, G. *O corpo e sua memória*. Tradução: Maria José Perillo Isaac. São Paulo: ed. Manole, 1998.

JANSON,H.W.*História Geral da arte*. Tradução de J.A.ferreira. 2ªed.São Paulo:Martins Fontes ,2001.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. Tradução: Ana M. Goldberg Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- LEE, Maria Lúcia. *Lian Gong em 18 terapias*. São Paulo: Editora Pensamento, 2000.
- LOPES, Joana. *Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento*. Primeiro Caderno Pedagógico, jun/1998 .SP:Unicamp/Campinas.
- MACHADO, Fernanda. *Poesia Árvore de Natal, participação especial Debby Lagranha*. Rio de Janeiro: LSB vídeo, 2005.
- MACHADO, Sônia, *O papel do Corpo no Corpo do Ator*, São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MARQUES, Isabel A. *Dançando na escola*. 2ª edição. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. *Ensino de dança hoje- textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 1999.
- MARZANO-PARIZOLI, Maria Michaela. *Pensar o corpo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- MORAES, Maria Rita Salzano. *Materna/Estrangeira: o que Freud fez da língua*. Tese de Doutorado, Orientadora profa. Dra. Nina Virgínia de Araújo Leite/IEL/Unicamp: 1999.
- NOGUEIRA, Marilene de Almeida Monteiro. *Espaço-Arte –Ministério da Educação/Instituto Nacional de Educação de Surdos*. Rio de Janeiro: Ines, 1990.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia. *Fala Gestual*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- OLIVIER, Giovanina Gomes de Freitas. *Imagem Corporal*. Dissertação de mestrado pela Universidade de Campinas: Campinas, 2000.
- PEIXOTO, Maria Inês Hamann. *Arte e Grande Público – a distância a ser extinta*. Campinas: Autores Associados, 2003.
- PIMENTA, Nelson. *Literatura em LSB-poesia, fábula,histórias infantis*. Rio de Janeiro: LSB vídeo,1999.63minutos sem áudio.
- _____. *O tradutor e intérprete de língua brasileira de sinais e língua portuguesa*. Programa Nacional de Apoio à Educação de Surdos. Brasília, MEC:SEESP, b2004.
- RODRIGUES, Cassiano Terra. “Considerações sobre a Idéia de Natureza do Conhecimento Científico na Tradição Filosófica Ocidental”. *Cognitio-Estudos*

Revista Eletrônica de Filosofia, São Paulo, v.3nº2, p154-168. jul/dez2006. Disponível em www.pucsp.br/pos/filosofia/Pragmatismo/cognitio_estudos/cognitio_estudos.htm. Acesso em janeiro/2007.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro Épico* 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ROUBINE, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Coleção Primeiros Passos, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução: Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHILDER, Paul. *A imagem do Corpo*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

SCHRÖEDER, Jorge Luiz. *A música na dança: reflexões de um músico*. Campinas: Unicamp, 2000. Tese (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2000.

SILVA, Daniele Nunes Henrique. *Como brincam as crianças surdas*. Porto alegre: Plexus, 1- 2002, p120-127.

SILVA, Ivani Rodrigues, KAUCHAKJE, Samira, GESUELI, Zilda Maria (organizadores) *Cidadania, Surdez e Linguagem*. São Paulo: Plexus Editora, 2003.

SILVA, Maria da Piedade Marinho. *A construção de sentido na escrita do aluno surdo*. São Paulo: Plexus Editora, 2001.

STRAZZACAPPA, Márcia. *Fondements et enseignement des techniques corporelles des artistes de La scène dans l'état de São Paulo (Brésil) au XXème siècle*. Saint Denis: Université Paris 8, 2000. Tese (Doutorado em Estética, Ciência e Tecnologia das Artes), Université Paris VIII, 2000.

_____; MORANDI, Carla. *Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

WEEDWOOD, Bárbara, *História concisa da lingüística*, São Paulo: Parábola, 2002.

WEIL, Pierre & TOMPAKOW, Roland, *O corpo fala*, Petrópolis:Ed.Vozes,1999.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte – um paralelo entre arte e ciência*. 2ªedição.

Campinas: Editora Autores Associados,2001.

APÊNDICE 1

Texto: “O Espírito da floresta”

coro: *Alma perdida em floresta sem luz
Procura o caminho que à casa conduz
Mas pensando que volta, a pobre coitada
Para dentro se enfia da mata fechada*

*Se anda atenta em espaço selvagem
Do coisa ruim vê logo a imagem
Se corre assustada buscando saída
Em breve no solo está já caída*

*O bosque apresenta mui mau encanto
Os troncos das árvores têm olhos ocultos
Aos olhos da virgem estranhos vultos*

*Desfilam horríveis c 'a cara do espanto
Ora gigantes se transformam em anão
Oras em corcunda ou num grande aleijão*

e assim grita a moça e não há quem acuda:

Nayara

*Estou perdida, apavorada
Não há caminho a encontrar
Sinto-me só, desenganada
Já não saio do mesmo lugar*

*Estou perdida, apavorada
Estou perdida, estou perdida*

Coro:

*Assim Nayara seu destino lastima
Mal sabe o mau tempo que por si tem acima
Prepara o céu afora sua ira
Abre passagem para o rei Curupira*

*A terra girando, girando Nayara
Já quase chorando a moça pára:
Soa o trovão para entrar triunfante
A cara do cão, o corpo do amante*

*No corpo o temor, na face o medo
Assim ela encara o príncipe jovem
Que desejo destila se os lábios se movem*

*Abrindo-se para guardar o segredo
Da moça que crê ter própria vontade
Aceitando a mentira qual fosse verdade*

Curupira:

*Oh bela menina, de talhe adorável
Pareces perdida, o que sucedeu?*

Nayara:

*Oh moço amável, tal é minha sina
Que ando perdida e nem sei como se deu*

Curupira:

*Existe a hipótese muito provável
De ser Curupira do fato o autor*

Nayara:

*o que dizes, senhor,
Quem é o notável ?
Do meu desespero, o tal responsável?*

Curupira:

*Senhor do escuro, do caminho sem rumo
De dia ou de noite qualquer forma assumo(para o público)*

Nayara:

*Que dizes, não entendo
Sê claro, eu te peço*

Curupira:

*Digo à donzela que o tal Curupira
É gênio do mal c 'Dom da Lira
Mas Lira dos anjos de cara torta
Com quem o Senhor pouco se importa*

*Mas esse é o deus de um povo distante
De outro, Tupã, só mais um infante
Da floresta e dos bichos o guardião
Astúcia de cobra, poder de leão*

*Se alguém se aproxima do nobre senhor
A terra gira, tal é Curupira
Que c 'os olhos de fogo a vítima mira;*

*A encantada entra em leve torpor
Seus sentidos se vão pouco a pouco
Pondo-se às ordens e à vontade do louco*

*Mas moça bonita, venerável senhora
Não tema! comigo estás salva agora
Pois esse senhor poder não possui
Em minha presença que o encanto dilui*

*É quase noite, pareces cansada
Venha, descanse. De pé não, deitada!
Já eu retorno, espere-me aqui
Tu és a moça mais bela que vi*

Algumas frutas eu buscarei

*Dentre as mais doces hei de encontrar
E água também eu lhe trarei
Para esta bela boca refrescar
(sai Curupira)*

Nayara:

*À Nossa Senhora, Virgem Maria
Fosse eu cristã, eu apelaria
Pois sendo eu virgem, encontro temor
De entregar-me a tal senhor*

*Será Curupira o senhor disfarçado?
Se for, eu entrei em mui mal bocado
Pois não posso crer que tão belo perfil
Pertença ao poder de cruel ardil*

*Não, não pode torso tão lindo
Pertencer ao espírito mau
Nem a gentileza do tal*

*Seria tão falsa que rindo
Por dentro estaria a gozar
O erro em que quero acertar*

Coro:

*E Nayara crendo-se inocente
Já possuía do mal a semente*

Curupira:

*Cá estou, fruta do mato
Trouxe-lhe outras de menos recato
Podes comê-las, saborosas são
E água beber qual mágica poção*

Nayara:

*Poção que cura a sede,
se bem compreendo (desconfiada)*

Curupira:

*Exatamente!
(e caía na rede que estou lhe tecendo)*

Nayara:

*o que disse, o que disse
eu não ouvi*

Curupira:

*Para beberdes e comerdes
Que zelo por ti!
Dorme menina, dorme tranqüila
Amanhã eu a levo de volta à vila*

Nayara:

Sabes onde eu moro?

Curupira:

*Se sei !
Mas só levo depois que devoro!
Digo, claro que sei e a levo com gosto
Podes tirar esse medo do rosto...*

*Deitas-te agora, nest 'outro lugar
O dia demora, tens muito a sonhar.*

Coro:

*Mais não se sabe do que aconteceu
Aquele noite que à Nayara perdeu
Passaram-se dias, mais que semana
Encontram-se então Nayara e Yarana*

*Yarana é a tia da maculada
Que ontem era virgem, hoje emprenhada
A mais velha doente, lamenta a sorte
A sobrinha a consola mas quer é a morte*

*Tão comum desfecho, repete-se a estória
Da mulher que se quer pelo outro enganada
Quando ela mesma escolheu sua estrada*

*Vira depois alvo da escória
E c 'uma amiga ou uma parenta
Ampara sua dor que tanto a atormenta*

Yarana:

*Ó Deus que tudo vê e tudo sabe
Ouve minha prece, eu vos suplico
Sinto-me mal, que isso se acabe*

Nayara:

*Deus é conosco, titia
Não desampara o desgraçado.*

Yarana:

*Que acabe então essa agonia
Do meu corpo tão cansado*

Nayara:

*Mas tia minha, este é o sinal
Da bondade do Criador*

Yarana:

*Bondade em sofrer o mal
Eleitos do céu pelo Senhor? Parece católico este estranho dizer
Às vezes acontece a História torcer*

*Deixemos quieto, voltemos nós
À nossa desdita, à nossa aflição! O que dizias?*

Nayara:

Que a morte é benção!

Yarana:

*Filha minha, sofres também?
Este desgosto é culpa de quem?*

Nayara:

A felicidade mora distante. Quisera a paz por um mero instante

Yarana:

*e o noivo teu, que tanto te quer?
Não é alegria que baste à mulher?*

Nayara:

*Eu sou miserável, não mereço
De Jurueno o amor e apreço*

(Nesse instante Jurueno se aproxima da cabana e encosta o ouvido na parede do quarto)

Yarana:

*O que dizes, sobrinha, quererás encobrir
C'a ladainha o desamor seu?*

Nayara:

*Não, eu o amo, devo admitir
Mas não sou aquela que o pai prometeu*

Yarana:

*Diga-me, filha, que dúvida é essa? Cansada e doente estou a morrer
Faça-me essa promessa
Que eu possa ao menos te socorrer*

Nayara:

*Meu casamento é impossível
Não se pode realizar*

Yarana:

Por quê?

Nayara:

*Aconteceu algo terrível
Mas não quero te magoar
Não me retire a estima, bondosa tia!*

Sabes a estória da cotovia? Pois vou então te contar:

*Em tempos d 'outra civilização
Julieta perdeu o seu coração
A Romeu deu-se e se deitou
Que contra seu pai a desvirginou*

Foi isso, titia, o que se deu

Embora seu nome não seja Romeu

Yarana:

quem é, filha, o seu mal-feitor?

Nayara:

*o mal feitor que" mui bem me fez
Tem belos olhos e bela tez
Não é Jurueno, nem outro homem
Mas cresceu-me o ventre em baixo-abdomen*

*Lembra-se a noite em que me perdi?
Como penei para achar o caminho?*

Yarana:

Sim, eu me lembro, eu nem dormi!

Nayara:

*Pois foi a noite da ilusão. No redemoinho
Do inconsciente chegou-me o maldito ladrão
Roubou-me os sentidos, tomou-me a alma
Sorveu-me o espírito e o corpo com calma*

Yarana:

*Oh, que desgraça, que desgraça
Agora quero mais morrer*

Nayara:

Não, tia minha, jurou-me socorrer

(Yarana morre. Entra Jurueno)

Jurueno:

*Ó Senhor, o que ouço
O que se me revela?
Jogais minh'alma em calabouço
Roubais d' A dão derradeira costela*

(Nayara ouve e sai rapidamente da cabana indo ao encontro de Jurueno)

Jurueno:

*o meu amor primeiro
Meus sonhos em ilusão
Roubou-me um aventureiro
Que eu lhe trespasse o coração*

Nayara:

Então sabes o que me aconteceu?

Jurueno:

Sim, sei que o pai não sou eu!

Nayara:

*Oh! Então perdoa-me, meu senhor
Eu lho rogo. É seu, só seu o meu amor!*

Jurueno:

*O quê? Perdoar-te a traição?
Pedes asilo ao que quer maldição.*

Nayara:

*Mas o Curupira é grande culpado
Aproveitou meu inconsciente estado*

Jurueno:

*Não me venha dizer a donzela,
Que donzela não é, já foi
Que não quisestes ser aquela
A deitar-se c 'ohomem-boi*

Nayara:

*Não posso, não quero compreender
Cruel destino contra mim
Como pode tal desatino, palavras tão duras
Proferires assim?*

Jurueno:

*Agora te finges arrependida
Mas não pensastes ao ser possuída
Pelo príncipe-rei da floresta.
Nota-se bem que a mulher não presta!
Deita-se c'o primeiro forasteiro
Com quem não conhece partilha o travesseiro
Depois quer reivindicar
A honra que logo se pôs a manchar*

Nayara:

*Jurueno, não posso crer
Como és bruto e me fazes sofrer!
Se fui de Curupira a vítima
De tu eu o sou ainda mais!*

Jurueno:

*Não me venhais vós com esses ais
As mulheres são mesmo ardilosas
Ao deitardes com outro não pensais
Nos espinhos que ocultam belas rosas
Aliás, pelo contrário - oh, o que digo?
No espinho pensastes sim, como não?
Deixastes o espinho entrar baixo-umbigo
E gozastes com deleite a ocasião.
O que acho de tudo o mais incômodo
o modo como deitastes no lodo
E quereis crer que não passou d'um engodo*

Nayara:

*Engodo foi crer eu que eras cavalheiro
Chamas-me de "vós" meu mais vil coveiro
Jogas minha pureza no lixo
Como se fosse apenas um bicho!*

Jurueno:

*Dizes "tu" que não és animal.
Mas quem com um se deita, o que é então?*

Nayara:

*Queres mesmo saber, ó Jurueno?
Estás preparado a ouvir, seu obsceno?
Pois digo que o tal tomou-me como leão
Sem ser caçador meteu-me o arpão
Oras pantera - e quem amansa a fera?
Jaguar num momento
Quem pára seu movimento?
Se não cedesse, a onça atacava
Ou qual cavalo galopava
-inda fez crer que eu o amava!
Fazê-lo parar eu não podia
Estava tonta é de alegria
Chamastes boi o homem de ouro
Boi não era, mas belo touro
Minha culpa não é por fazer sofrer
Mas por ter conhecido o real prazer
E tu quiseste que eu me curvasse
E com sangue minha honra lavasse
Fui sim, d'outra forma violada
E de muitas outras fui eu enganada
Mulheres são para parir e prometer
O filho que ao homem convier ter*

Jurueno:

*o que dizes, desgraçada?
Saco-te num segundo minha espada!*

Nayara:

*Queres meter-me o ferro
Porque a verdade desenterro
Preferias me ver suplicar
Seu perdão por o desonrar
Seu perdão desejei com sinceridade
Mais ainda que a virgindade
Não posso dizer que não errei
Se era outro o combinado
Mas não fui eu quem assinei
Da pureza virginal o tratado
Quando nasci, estabelecida já estava
A ordem que a mulher condenava
Se Eva errou ao comer a fruta
Foi por ver ao marido a conduta
Tudo ao homem se tem que ensinar*

*Do impulso à caça ao doce ninar
Serei a mãe eu de um filho-homem
Solteira ou solta, ou por que me tomem
Se sou prostituta ou se sou casta
Criá-lo com amor é o que me basta
Que ele ame a liberdade
E respeite da mulher a vontade.*

Jurueno:

Matá-la devia eu! Minha flecha te enterrar!

Nayara:

*Enterra a outra, a de carne
Se queres com a força lutar!
Ou deixa-me livre partir
Que em 9 meses vou parir
A criança é inocente
Não merece teu desprezo
Não serás o primeiro homem
A abandonar um pobre indefeso*

Jurueno:

*Chamas abandono a generosidade
Pois só o bom a deixa ir em liberdade
Não por mim, mas por Deus
Deixarei-te cuidar dos teus*

Nayara:

*Aceito tua vontade
Embora não mate teu desejo
Pena ter que me ir
Sem um último beijo*

Jurueno:

*Vá logo enquanto é tempo
Se te resta dignidade, vá!*

Nayara:

Vou à sorte, ao Deus dará

Jurueno:

Ou ao diabo que a carrega

(para o público)

Nayara:

*Diabo é quem piedade nega!
Tuas angústia, recolhas
Para uma luta real
A defender quem não tem escolhas
Que não aceitar próprio mal*

(sai Nayara, Jurueno fica se remoendo)

*Ó Senhor, explicai-me vós
sofrimento tão atroz
Essa mulher era menina
Era pura, hoje felina
Só não si se a amo mais agora
Ou nos tempos de outrora
Eu a queria frágil e é forte
Diante do impasse eu quero a morte
Esta do homem é a sina
Ser da mulher a ruína
Ou por ela arruinado
Se ama e não é amado*

*O filho que ela leva
é fruto da traição
Não sei se é filho da treva
Ou da luz do perdão
Deus que lhe tome conta
E conduza minha alma sofrida
Perdoe o orgulho que afronta
Com a morte o que quer a vida*

(Jurueno se mata) - Trecho instrumental

Coro:

*Alma aflita, suicida
Fez do fel sua bebida
Desejando a própria morte
C 'um punhal sofreu um corte*

*A lâmina atravessou o pescoço
Rasgando a garganta do moço
Não soube Nayara do ato
Embrenhada no meio do mato*

*Chorando com raiva e agonia
Percebia a ironia do destino
Carregando no ventre o menino
Curupira será um dia
O filho a outras desenganar
Se o mal é necessário, para a mulher libertar*

APÊNDICE 2

MATERIAL DIDÁTICO PARA ENSINO DO PORTUGUÊS COMO SEGUNDA LÍNGUA CAS/2008

Apresentação

O CAS/MT vem desenvolvendo, desde o ano de 2007, uma intensa pesquisa na área da educação dos surdos, na busca de alcançar o seu ideal que é o de disponibilizar à criança, jovem e adulto surdos uma acessibilidade plena aos seus direitos educacionais, através do apoio didático aos alunos já em situação de inclusão, bem como através da capacitação de professores e demais profissionais da área.

Adotando a filosofia da educação bilíngüe, em respeito à Libras como primeira língua do surdo e à cultura surdo como uma cultura diferenciada da cultura do ouvinte, e em freqüência com as linhas de pensamento divulgadas pelo MEC, FENEIS e INES, o CAS/MT investe em pesquisa para produção de material didático adaptado ao ensino do português como segunda língua, e assim como os profissionais de todo o Brasil, investiga uma metodologia de ensino que, como sabemos, ainda está em fase de elaboração.

A partir de cursos dados no CAS/MT, para professores da rede de ensino, de leituras e estudos do material disponibilizado pelo MEC e dos diversos cursos de capacitação oferecidos pelo MEC em parceria com a Secretaria de Educação do Estado de Mato Grosso, oferecemos um primeiro material, em fase de elaboração e aprimoramento.

A intenção deste material é levantar discussões a respeito do ensino da língua portuguesa para surdos, fomentar idéias e gerar novos recursos.

Trata-se de um material ainda insipiente para divulgação nacional, mas acreditamos que, dada a escassez de profissionais especializados e atuantes nesta área, possa contribuir minimamente para o **início** de uma longa jornada.

A partir das fotografias que registram parcialmente este material, fomos nomeando as atividades e fazendo uma breve aplicação dos materiais na elaboração das mesmas.

1. Setas, curvas, direções. Sentidos: ludicidade, psicomotricidade e caligrafia

Como sabemos, o canal que deve ser estimulado na educação bilíngüe para o ensino da língua portuguesa aos surdos, é o canal visual-motor. Assim sendo, desenvolvemos uma atividade de estímulo à escrita, escrita e leitura, a partir da seguinte proposta:

O professor propõe, em sala de aula, uma dinâmica com as placas de trânsito, construindo diferentes caminhos para que os alunos sigam estes caminhos. Depois, divide a sala em pequenos grupos, e cada grupo faz sua proposição, para os restantes dos alunos seguirem as placas. Esta atividade é a “leitura e escrita de placas, signos no espaço”.

Em seguida, cada aluno deve inventar uma ou mais placas **novas**, e repete-se a atividade.

Por fim, o professor retira as placas de trânsito dos caminhos, e as ordena em uma linha reta. O aluno se posiciona diante de uma de cada vez, e apenas descreve o caminho com os braços e mãos, desenhando a sinalização no espaço.

Repete-se a atividade com muitas “placas disfarçadas”, em que as setas são a direção das letras dos nomes das crianças. Estas setas podem ser curvas, imitando a letra cursiva, e retas, imitando as letras de forma.

Na aula seguinte, o professor faz uma apresentação do material feitos de diferentes letras, com diferentes formas, incluindo as trabalhadas na aula passada e as formas datilologia em Libras. Ensina os alunos a identificar as letras, através da datilologia, de joguinhos de memória e da escrita do próprio nome.

(Fotografia 1: material em EVA verde).



2. Aprendendo palavras em português: apenas o primeiro passo

Uma vez que o aluno já sabe identificar as letras e escrever o seu nome, o professor passa a dar várias atividades de leitura e escrita de palavras em português, sempre contextualizando suas aulas com **textos** – tanto em português quanto em Libras.

Os objetivos desta etapa são:

- Organizar o **texto** do aluno, em **Libras**;
- Dar início ao **vocabulário**, do aluno, em **português**;
- Fixar a técnica da **escrita** do aluno, em **português**.

Neste sentido o livro “Idéias para ensino de português”, de Ronice Quadros e Magali Schmiedt, é fantástico e consideramos material obrigatório para o pedagogo e professor de português para surdos.

Selecionamos uma seqüência de atividades que pode ser reformulada, de acordo com os planos de aulas do professor – que obviamente devem ser encadeados e proporcionarem uma **continuidade lingüística** para o ensino do português como segunda língua.

2.1. Formando Textos em Libras:

Uma atividade muito produtiva na educação de crianças surdas é dar-lhes o espaço para a sua própria produção de fala e de construção de textos em Libras. Vamos nos recordar que entre crianças ouvintes, faz parte do conteúdo de linguagens as atividades interativas e de comunicação na língua portuguesa, falada. Da mesma maneira, com crianças surdas, este espaço de linguagem tem que ser desenvolvido –em Libras. É por isso, também, que se sugere, nos materiais do MEC, que o ensino fundamental dos primeiros ciclos seja, ministrados, de preferência, por professores surdos. Se o professor, no entanto, é ouvinte, ele deve ministrar sua aula, obviamente, toda em Libras e ser fluente na mesma. Como sabemos que esta ainda não é a nossa realidade, pensamos em atividades que pudessem aproximar a identificação entre professores ouvintes e alunos surdos, abrindo espaço para que o professor ouvinte aperfeiçoe seu desempenho em Libras, através das próprias atividades em sala e de sua prática de preparar aulas.

Abaixo, vemos 4 grupos para imagens a serem trabalhadas em sala de aula, primeiro em Libras: paisagens, pessoas, animais, objetos.



2.2. Apresentando vocabulários em português

Cada grupo de imagens pode ser trabalhado em várias aulas, e estará preparando o aluno surdo na produção de um texto descritivo: primeiro em libras, depois em português. Para cada sessão de textos descritivos, o professor seleciona um vocabulário básico para ser trabalhado em português e somado à: caixa de vocabulários:



-os **livros infantis** em sala de aula.

Quanto ao primeiro recurso, este já trabalha uma série de coisas com os alunos, a começar pelo imaginário, e pelo vocabulário também. O segundo recurso é tão importante quanto o primeiro, porque vai estimular na criança o interesse pela leitura de textos em português. Exatamente como fazemos com crianças ouvintes que não sabem ler, pegamos um livro e vamos contando a estória toda em Libras, sinalizando as figuras e fazendo as explicações e interatividades próprias da contação de estórias.

Depois podemos criar várias personagens (como animais, por exemplo, que estão presentes em grande número de narrativas infantis) e estimular as crianças a criarem suas próprias estórias.

Em seguida, pode-se aumentar o vocabulário das crianças (sempre passando pelo recurso da datilologia, o que é **importantíssimo**). Também já se pode brincar com a estruturação gráfica da narrativa, como os travessões, paragrafação e o discurso direto. Finalmente, pode-se começar

a estruturação de frases simples de caracterização das personagens com o uso dos verbos SER e ESTAR.

Ex.: “A Branca de Neve **é** muito bonita. Ela **estava** triste.”



2.4. Situação de descoberta do corpo e da família: da Libras ao Português

Sabe-se que para a aquisição de uma segunda língua o recurso mais eficiente é a **imersão** no universo lingüístico –que no caso dos surdos se torna diferenciado, porque esta imersão não poderá ser auditiva. Terá que ser visual.

Segue-se, para isso, a criação de contextos e situações de uso da língua, para que se possa estruturar uma aquisição progressiva dos mecanismos que a constituem.

Deste modo, começamos a trabalhar com a criança a partir de seu próprio corpo, de sua própria identificação (identidade), nomeando as partes do corpo, em português POR ESCRITO –com muitos joguinhos e palavras. Passamos, em seguida, para a família, a nomeação dos membros da família e a caracterização dos mesmos.

Já com um vocabulário básico, passamos ao verbo e aos tempos simples passado, presente e futuro, depois aos pronomes e por fim a algumas conexões entre as frases para a formação de períodos. Todas as desinências, em português, que são diferenciais (por isso existem), devem ser destacadas em cores diferentes, e bem marcadas na datilologia acompanhada de leitura labial. Desta forma, a criança percebe que sempre há pistas para que descubra e remonte o sentido das frases na modalidades escrita do português.

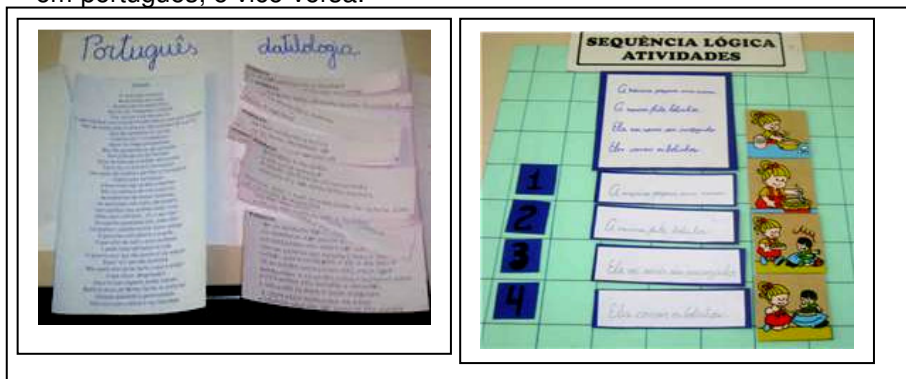
Todas as atividades são feitas e explicadas em Libras. Isto também leva a uma necessidade e a uma exigência ao professor, para que este prepare suas aulas com antecedência e selecione as atividades que serão voltadas para a produção de texto em português.

2.5. Formando seqüências lógicas em Libras e em português: construção de frases simples.

É válido trabalhar com materiais adaptados. Assim, temos um material bastante comum nas escolas, chamado “sequência lógica”. Podemos aproveitá-lo, estimulando a criança a montar pequenas estórias, textos narrativos, primeiro os montando em imagens, em seguida em Libras e , por fim, em português. Em seguida, cada pedacinho da estória é gramaticalmente trabalhado (como a substituição do nome pelo pronome, o tempo verbal, a concordância nominal de acordo com o gênero do substantivo e a quantidade singular e plural).

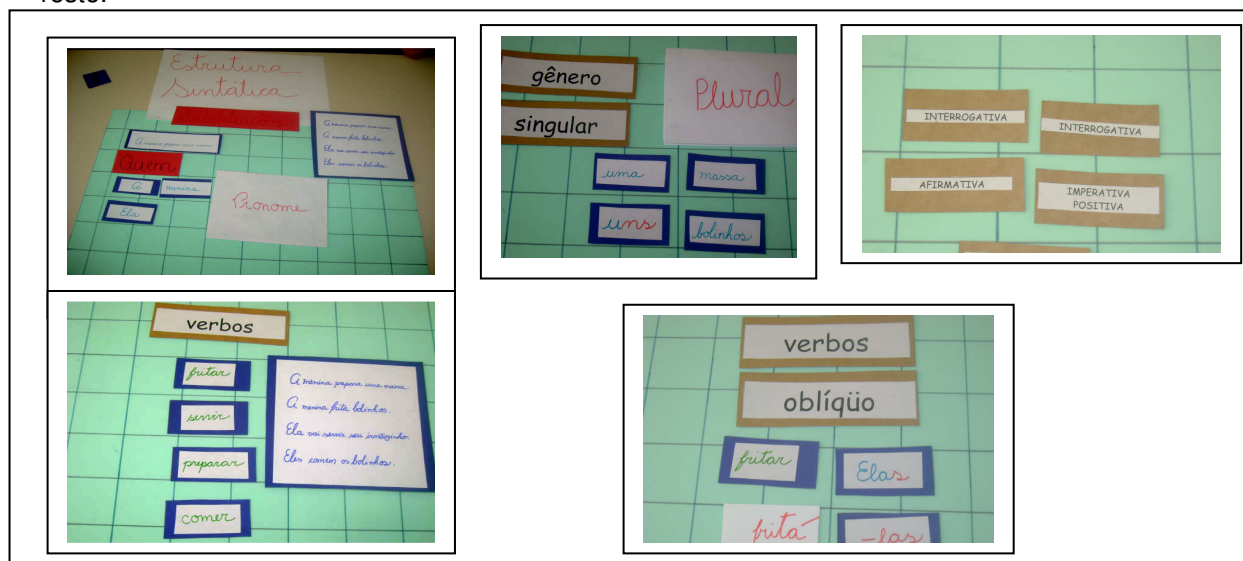
Também se pode brincar de “quebra-cabeças” , usando um texto que esteja todo escrito em português e depois dividido em períodos seqüenciais.

Um outro “quebra-cabeças” é a montagem de um texto em datilologia, a partir de um texto em português, e vice-versa.



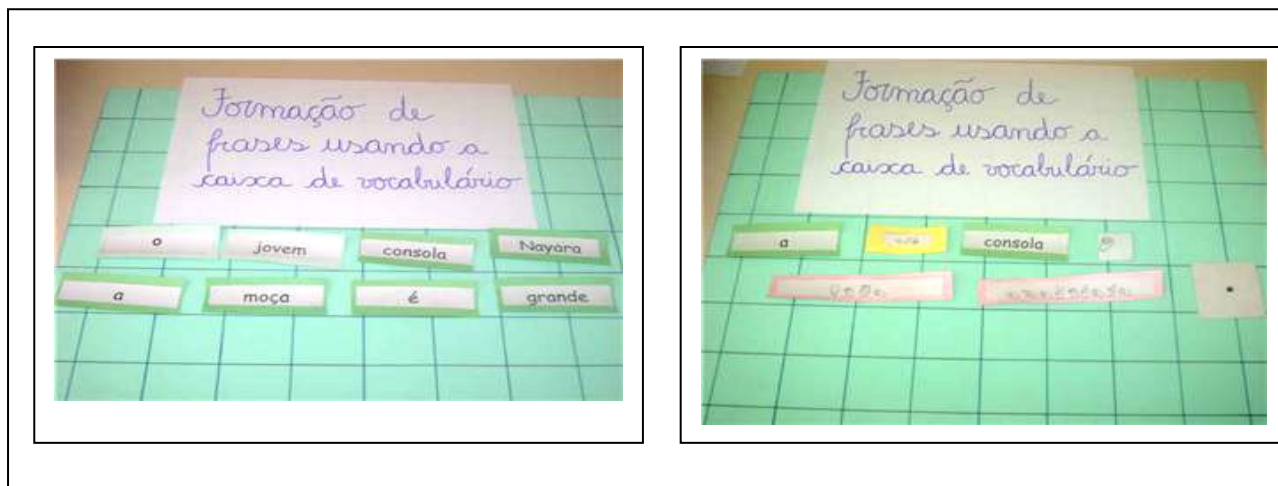
2.6. Verbos, tempos, Pessoas – começando a jogar com a língua portuguesa.

No tabuleiro quadriculado, podemos trabalhar a estrutura do português usando o material confeccionado para isso, trocando pouco a pouco as partes das frases que influenciam todo o resto.



2.7. Criando novas frases com o material de vocabulário

Também aproveitamos o tabuleiro para a criação de novas frases, em português, a partir do material que já temos compilado das outras atividades.



APÊNDICE 3 ENTREVISTA

Entrevista com os dois participantes dos laboratórios de criação em dança, UFMT:

P: Eu queria que vocês falassem seu nome completo, idade e formação.

R: Meu nome é Tássia Luis da Costa, tenho 23 anos e sou estudante de música na Universidade Federal de Mato Grosso e estou no oitavo semestre. Eu me formo no final deste ano (2009)

Meu nome é Adonis de Oliveira, também sou aluno do curso de música da UFMT, no sétimo semestre. Eu me formo no ano que vem (2010).

P: Antes deste trabalho que nós iniciamos e que até agora não foi a público, vocês já tinham trabalhado com dança?

Tássia: Eu já tinha feito algumas coisas de dança, sim.

Adonis: Eu nunca tinha tido esta experiência. Com trabalho de dança foi a primeira vez.

P: Tássia, as suas experiências de dança foram continuadas, ou isoladas? Por exemplo, dois anos de cursa moderna, um ano de clássico, ou cursos, oficinas isolados?

Tássia: Foram experiências isoladas, totalmente isoladas.

P: No caso, do tempo que durou o nosso trabalho, o que vocês acharam de como ele foi planejado? Em relação ao conteúdo que foi trabalhado e a performance feita? Existia relação entre o conteúdo trabalhado antes da cena ou eram coisas também isoladas e independentes?

Tássia: Eu acho que tinha uma relação, sim. Do conteúdo trabalhado. A gente fazia bastante do Lian Gong, fazia bastante a base da capoeira, e depois isso foi aplicado dentro da coreografia, dentro da cena. Eu acho que tinha sim, o conteúdo foi, sim, bem trabalhado. Pra mim foi uma experiência ótima. Eu acho que tinha relação, sim, foi tudo bem planejado. A gente tinha a partitura, que você chamava de partitura, para nos auxiliar... para mim foi tudo certo.

Adonis: Eu também percebi a relação entre o que fazíamos para a resistência do corpo, os alongamentos do Lian Gong, para então fazermos a seqüência de dança, estavam bem conectados com o que iríamos fazer. Não tinha nada separado, isolado. Uma coisa estava atrelada à outra. Eu achei bem proveitoso o trabalho, pessoalmente.

P: Ah, que bom. Apesar de não ter virado público vocês não acharam que foi tempo perdido, por exemplo?

Adonis: Não, não. De jeito nenhum.

Tássia: Não.

P: Da parte do texto do português, da narrativa, vocês acharam que ficou muito afastado, vocês se lembram da narrativa, como é que ficou a memória na parte da narrativa, para vocês, da estória que a gente estava ensaiando?

Tássia: Eu me lembro, sim, da estória. Da Nayara, o Curupira. Que o Curupira envolve a Nayara na floresta...depois ela volta para a aldeia, ela fica grávida, o noivo com quem ela ia casar não a aceita, depois quer ela de volta... eu só lembro que as pessoas morrem no final (risos). A partir daí eu lembro que tinha uma tia... da primeira parte, disso eu lembro bem.

Adonis: Eu lembro que ela fugia na floresta, aí vinha o Curupira, e depois ela voltava...

P: No caso você leu, NE, Adonis? Eu não contei para você, a estória. Diferente da Tássia para quem eu contei.

Adonis: Isso.

Tássia: Contou, eu não li.

P: O que vocês acharam de termos tido primeiro a experiência com o texto em português e depois ter deixado esse texto. A gente não voltou mais para pegar esse texto. Fomos trabalhar a dança e não retornamos. O que vocês acharam disso? Vocês sentiram falta de buscar o texto?

Tássia: Não, não senti falta de voltar ao texto não. Pelo menos para mim, acho que a gente se envolve bem na dança, a gente se envolveu bem na estória. Como a gente ficou na primeira parte, que eu me lembro, na parte da Nayara perdida, e essa parte ficou muito bem gravada, certa, a narrativa... não senti falta do texto, não.

Adonis: Foi bom também a gente não ficou atrelado só ao texto, tendo a referência só dele, toda hora. Foi bom para criar mais por parte da dança.

P: Queria saber como vocês sentiram fisicamente. Nós nos encontrávamos mais ou menos duas ou três vezes por semana, algumas semanas mais outras menos. Vocês sentiram alguma progressão do corpo nesse tempo? Em relação à resistência física, por exemplo.

Adonis: Eu senti, por exemplo, no começo fiquei um pouco dolorido mas depois, com a continuidade, fui me sentindo mais disposto. Senti realmente que o corpo ficou mais resistente, agüentava fazer as seqüências mais vezes. Eu acabei me sentindo mais condicionado.

Tássia: Eu também. Uma das coisas de que eu mais sinto falta é disso mesmo. Desse trabalho com o corpo, de adquirir resistência. Desse aproveitamento físico. Com certeza melhorou. Como o Adônis disse, da primeira vez é cansativo, depois a gente vai conseguindo fazer a seqüência coreográfica melhor, mais bem feito, com uma ligação mais bonita, mais plástica, mais bem realizada. Foi um trabalho essencial, muito bom, muito bom. O Adonis até encorpou, na época... (RISOS)

P: Você falou “è uma das coisas de que eu sinto falta”. Quer dizer que você sentiu falta depois?

Tássia: eu sinto falta.

P: Então você sente falta? Se nós tivermos oportunidade de formarmos aquele grupo que a gente tinha idealizado, no futuro, você teria vontade?

Tássia: Com certeza.

Adonis: Eu também.

P: Em relação à língua de sinais, em relação ao que veio da língua de sinais no processo criativo, o que ficou para vocês, daquilo que a gente trabalhou?

Tássia: Então, como eu já conhecia um pouco a língua de sinais, para mim ficou muito forte, porque na minha igreja eu ainda danço. Então existem algumas coisas da língua de sinais que eu uso, ainda, na dança que a gente faz na igreja com as meninas. A casa...e as coisas que eu nunca tinha pensado, em usar esse caminho da língua de sinais como forma criativa... e às vezes eu utilizo alguma coisa que você fez para me ajudar a fazer algumas coisas. Então, para mim ficou marcado. Ficou gravado, isso.

Adonis: Para mim ficou bem marcado, foi o primeiro trabalho que eu tive com a linguagem de sinais, que eu nunca tinha trabalhado. Eu conhecia, já tinha visto outras pessoas fazendo, mas eu nunca tinha trabalhado. Eu achei muito interessante levar para o corpo inteiro. Eu sempre via que mesmo sendo com as mãos tem o rosto, tem uma expressão toda. E a gente fazer isso no corpo inteiro, levar no corpo inteiro, como a mão sendo o corpo inteiro, isso é muito interessante.

P: Esse trabalho a partir da língua de sinais trouxe, de alguma maneira, um outro olhar para a questão do surdo? Ou o surdo continua para vocês uma grande incógnita? Ou houve alguma mudança no olhar para a identidade do surdo?

Adônis: Houve com certeza. Até pelo fato de eu trabalhar com música, a gente está sempre analisando os detalhes nas coisas, e depois de estar trabalhando com isso eu percebo muito essa questão de quando eles se comunicam tem muito a expressão do rosto, não é só um gesto parado, não é só a mão mexendo, é o corpo todo se movimentando mesmo. Para expressar cada coisa, cada palavra que eles falam mesmo. Fui atrás de algumas coisas até, depois. Alguns sinais. E acabei vendo uma vez, numa reportagem com o Ivaldo Bertazzo, ele falando um pouco sobre a dança indiana, que eles fazem o uso para simbolizar cada coisa, cada gesto, com mão, com o olhar, no corpo deles. Então, assim, para o meu trabalho com regência, no coral infantil, foi de suma importância todos esses conhecimentos. É uma coisa que eu tenho olhado até hoje. Mudou a minha visão sobre o surdo, mesmo e sobre o meu trabalho, até. Enquanto músico.

Tássia: Com certeza, não tem como não mudar a visão sobre o surdo, NE, porque você mostrou vários vídeos, dos surdos fazendo sua dança, trabalhos, e antes para mim era uma coisa que eu

nunca pensei que fosse possível, né, o surdo trabalhar esta linguagem da arte, da dança, de forma tão expressiva, tão...realmente profissional... porque querendo ou não, nós acabamos tendo um certo tipo de preconceito, seja com surdo, com cego, dependendo da linguagem, daquilo que a gente quer trabalhar, e a gente acaba achando que não é possível... e enfim, isso não ocorre, você acaba vendo que isso não é verdade, e você tem muitas formas de proporcionar para aquelas pessoas essa oportunidade de vivenciar isso. Eu lembro que quando eu fiz o curso de LIBRAS, o menino que ajuda lá, ele nunca tinha ouvido a estória da tartaruga e da lebre, aí a mulher falou que como os surdos não escutam as mães não contam estórias para os filhos, então eles não sabem um monte de estórias, da branca de neve, que para nós são tão comuns, da chapeuzinho vermelho, e que eles não sabem dessas estórias, né... e aí eu fiquei pensando que a gente pode realmente oportunizar mais, né...essa vivência que também é importante.

P: Tem alguma dúvida, alguma sombra de dúvida de que a língua de sinais é uma língua tão completa quanto a língua portuguesa falada, por exemplo?

Adonis: depois que eu fiz o trabalho, não.

Tássia: Não.

GLOSSÁRIO⁵¹

Alfabeto Manual: São as letras do alfabeto representadas por sinais icônicos, ou seja, cuja estrutura apresenta uma relação de forma com as letras da língua escrita. Não correspondem a todas as CMs de uma língua, abarcando apenas aquelas correspondentes às letras do alfabeto.

Anáfora: “Figura que consiste em repetir a mesma palavra no início de várias frases”. (Dicionário Brasileiro Globo, 56ª edição). Na língua de sinais, a repetição do mesmo sinal em várias frases consecutivas não é por falta de sinonímia, mas faz parte de sua dinâmica visual de se colocar o objeto lingüístico no espaço de enunciação.

Campo de enunciação: o espaço dentro do qual são enunciados, ou seja, feitos, os sinais. O espaço em que ocorre a sinalização: “área que contém todos os pontos dentro do raio de alcance das mãos em que os sinais são articulados”. (op.cit.p.57)

Campo de sinalização: sinônimo de campo de enunciação.

Configuração de Mão (CM): um dos parâmetros da análise fonológica do sinais. É a forma assumida pela mão, incluindo assim palma, dorso e dedos. Conforme Ferreira-Brito, a língua de sinais brasileira apresenta 46 CMs; outros pesquisadores falam de 64 e até mais de 90. As CMs não são as mesmas em todas as línguas de sinais do mundo, diferindo de língua para língua de sinal.

Classificador: Considerado por alguns pesquisadores o “berço” de nascimento das línguas de sinais como línguas naturais, trata-se de um recurso próprio desta modalidade lingüística, pautado na habilidade visual-motora própria da experiência visual como formadora do pensamento lingüístico, expresso visualmente pelas mãos e corpo, assumindo diferentes funções gramaticais na língua de sinais.

Datilologia: recurso lingüístico incorporado pela língua de sinais como um dos processo de formação de sinais (processo morfológico). A soletração é *um* exemplo de datilologia. (grifo nosso).

Expressão Não Manual (ENM): expressões faciais (movimento da face, dos olhos, da cabeça) e corporais (do tronco em geral –frente, trás, lados, torsões, etc.) que fazem parte do sinal, constitutivos da sinalização.

⁵¹Baseado em QUADROS & KARNOPP: 2004 baseado em QUADROS & KARNOPP:2004.

Locação(L): Área do corpo, ou no espaço de articulação definido pelo corpo, em que ou perto da qual o sinal é articulado. (FRIEDMAN apud QUADROS & KARNOPP; op.cit.p.57).

Orientação da mão (Or): “É a direção para a qual a palma da mão aponta na produção do sinal”. (op.cit.p.59)

Parâmetros: São as propriedades ou aspectos formacionais de um sinal. Fazem parte da análise fonológica das línguas de sinais. Apesar de o radical fone etimologicamente ter sentido de som, e ser usado para as línguas orais no estudo da combinação dos sons que formam a palavra, na língua de sinais o termo ‘fonologia’ tem sido usado para referir-se também ao estudo dos elementos básicos das línguas de sinais.

Historicamente, entretanto, para marcar a diferença entre esses dois tipos de sistemas lingüísticos, Stokoe (1960) propôs o termo ‘quirema’ às unidades formacionais dos sinais (configuração de mão, locação e movimento) e ao estudo de suas combinações propôs o termo ‘quirolgia’ (do grego ‘mão’). Outros pesquisadores, incluindo Stokoe em edição posterior (1978), têm utilizado os termos ‘fonema’ e ‘fonologia’, estendendo seus significados de modo a abarcar a realização linguística visual-espacial (op.cit.p.48)

Os parâmetros não carregam significado isoladamente e são cinco: Configuração de Mão (CM), Movimento (M), Locação (L), Orientação da mão (Or) e Expressão Não Manual (ENM).

Ponto de articulação: o mesmo que Locação.

Processo Anafórico: Na língua de sinais, o processo pelo qual um dado objeto lingüístico é retomado pelo uso de um recurso cörpero-facial que o caracteriza. Por exemplo, na narrativa de uma estória infantil, o sinalizador pode se referir a dada personagem usando um sinal para a mesma, ou pode trazer a personagem em seu corpo, como se fosse a mesma.

Soletração: Recurso de soletrar dada palavra da língua portuguesa em sinais, através da datilologia.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)