

SONORIDADE VISUAL NA SINALIZAÇÃO ARTÍSTICA EM LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS¹

Marilyn Mafra Klamt
Ronice Müller de Quadros
Rachel Louise Sutton-Spence
UFSC

Resumo: A noção de sonoridade nas línguas de sinais foi tratada por Perlmutter (1992) como perceptibilidade, a propriedade que tem o movimento em comparação a um segmento em que as mãos permaneçam em uma única posição. Sandler (1993) diz que a saliência visual no movimento joga um papel nas línguas de sinais semelhante à sonoridade nas línguas orais. Para Brentari (1998), perceptualmente, um sinal pode ser visto a grandes distâncias e sua Sonoridade Visual é mensurada com base nas juntas envolvidas. Este trabalho foca a Sonoridade Visual na sinalização artística em Língua Brasileira de Sinais e discute como elementos não manuais têm relevância para este conceito. Assim, observou-se, no texto “Tudo Passa”, de Rimar Romano, como são ressaltados determinados sinais a partir da cabeça, do tronco e das pernas. Foi possível perceber que, além dos valores de sonoridade tradicionalmente atribuídos às juntas, os elementos não manuais têm um papel importante para a Sonoridade Visual.

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

1. Introdução

O objetivo deste trabalho é mostrar como atua a Sonoridade Visual na sinalização artística² em Língua Brasileira de Sinais, que pode estar presente tanto nos elementos manuais, quanto nos não manuais, como o tronco, a cabeça e as pernas. Será analisado o texto³ “Tudo Passa”, de Rimar Romano, apresentado em diferentes contextos: o palco, uma pequena sala e o estúdio.

A Sonoridade Visual, como definida por Perlmutter (1992), Sandler (1993) e Brentari (1998), é uma propriedade dos sinais que os torna mais perceptíveis ou salientes visualmente. Para os dois primeiros autores, ela é discutida em termos de sílaba, na qual o movimento é o local de máxima sonoridade. Para Sandler (1993), o

¹ Este trabalho é um recorte da pesquisa de doutorado com o mesmo título, que foi iniciada em 2014 sob orientação da Dra. Ronice Müller de Quadros e coorientação da Dra. Rachel Sutton-Spence. É financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal de Santa Catarina. Agradecemos a Rimar Romano por aceitar participar desta pesquisa com suas produções e a Fernanda Machado, pela coleta dos dados para o projeto *Corpus de Libras*.

² Ver o conceito de *art-sign* em Klima e Bellugi (1976).

³ Como o intuito não é classificar a que tipo de gênero literário pertence a produção analisada, optamos por tratá-la como “texto” ou “unidade literária”.

movimento interno repetitivo ainda adiciona sonoridade. Brentari (1998) afirma que a sonoridade é tanto perceptual, como articulatória. Articulatoriamente, a sonoridade é mensurada de acordo com a junta utilizada para realizar um movimento. Perceptualmente, faz com que um sinal seja percebido a grandes distâncias. No entanto, não há evidências com relação ao nível perceptual. Crasborn (2012, p. 6) afirma que as pesquisas fonéticas têm sido quase exclusivamente focadas na articulação das línguas de sinais, com poucas exceções e a razão para isto pode ser porque a percepção visual é extremamente complexa (como as categorias visuais abstratas que o cérebro pode reconhecer) e também por não haver um campo especializado de percepção dos movimentos do corpo do qual os linguistas pudessem tomar, por empréstimo, a terminologia, como fazem com a área anatômica e fisiológica, no nível articulatório. Da mesma forma, esta pesquisa tem como foco a produção, no nível articulatório.

O termo Sonoridade Visual, neste trabalho, está sendo utilizado no sentido de valores associados às juntas e à saliência visual do movimento e de outros elementos não manuais que podem ressaltar os sinais, torná-los mais perceptíveis à audiência, apesar de o foco da pesquisa ser articulatória e não incluir testes de percepção. Segundo Brentari (1998, p. 174),

os movimentos do corpo são mais proximais do que qualquer outro tipo de movimento no sinal; ou seja, eles são articulados pela cabeça ou o próprio tronco, ao invés de uma extremidade, o braço. Um tratamento adicional dos traços não-manuais é deixado para futuras pesquisas.

Assim, o conceito de Sonoridade Visual se estende também aos elementos não manuais como cabeça, tronco, quando estes “ampliam” o espaço de sinalização ou “salientam” partes do texto. Por isso também se utiliza “mais sonoro” para o uso aumentado que se faz tanto do espaço de sinalização – que já não se restringe ao limite que vai do topo da cabeça aos quadris – quanto para uma utilização ampla do espaço de performance.

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

as línguas de sinais compartilham princípios linguísticos universais com as línguas orais.

Com relação à variação possivelmente presente nos três contextos – palco, sala e estúdio – a pesquisa de Zimmer (2000) é base teórica para este trabalho, já que o autor investiga a variação de registro em Língua Americana de Sinais, analisando as gravações de um sinalizador nativo de ASL em três situações: uma palestra formal em contexto acadêmico, uma fala informal para uma pequena plateia e uma entrevista na televisão. O espaço de sinalização, o tempo de duração dos sinais e o uso do corpo e das pernas, dentre outros, foram diferenças fonológicas notadas nestes contextos, mas também foram encontradas diferenças morfológicas e sintáticas e, dentro da palestra, há mistura de registros.

O principal critério de seleção para o texto analisado neste trabalho foi a sua disponibilização em três versões: 1. Palco: Festival de Folclore Sinalizado – Craques da Libras (2014). Não publicado; 2. Sala: Vídeo disponível no site Youtube (2009); 3. Estúdio: Vídeo privado, gravado em estúdio (2016). Não publicado.

Para análise dos dados, o ELAN⁴ foi utilizado para fazer anotações sobre os vídeos, por meio das diversas trilhas criadas e neste trabalho é utilizada especificamente a trilha de elementos não manuais (cabeça, tronco, pernas). Apesar de esta trilha também incluir outros elementos não manuais como boca, sobrancelha, etc., o foco deste trabalho é cabeça, tronco e pernas.

As seguintes questões deste trabalho são, então, apresentadas:

1. Os elementos não manuais presentes nas unidades sinalizadas⁵ diferem-se, quanto ao seu uso, nos três contextos de apresentação – palco, sala e estúdio?
2. Como os elementos não manuais como cabeça, tronco e pernas podem contribuir para tornar o movimento mais sonoro?

⁴ O Elan é um software para análises linguísticas, desenvolvido pelo Max Planck Institute, que auxilia o pesquisador na transcrição, organização e análise de dados, e permite pausar o vídeo, contar o número de frames etc.

⁵ Um termo restritivo no contexto da sinalização artística é “sinal”, por conta da utilização de transferências de tamanho e forma, situação, pessoa para descrever imagetivamente o referente (CUXAC; SALLANDRE, 2004). Portanto, a escolha foi de nomear tanto estas unidades, como os sinais convencionais e gestos de “unidades sinalizadas”, partindo do termo “unidade”, cunhado por Cuxac e Sallandre (2004) ao se referirem tanto às estruturas altamente icônicas presentes nas transferências como aos sinais congelados.

KLAMT, Marilyn Mafra; QUADROS, Ronice Müller de; SUTTON-SPENCE, Rachel Louise. Sonoridade Visual na sinalização artística em Língua Brasileira de Sinais. In: **I Congresso Nacional de Pesquisas em Linguística de Línguas de Sinais**, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016, p. 1-10.

A partir dos dados gerados na análise do texto, são discutidas as questões de pesquisa, no que tange à influência do contexto de sinalização e à Sonoridade Visual envolvida principalmente nos elementos não manuais.

2. Resultados e discussão

“Tudo Passa” tem variação no uso dos elementos não manuais (cabeça, tronco e pernas) a depender do contexto de atuação da performance. Os possíveis fatores são: proximidade do público, tamanho do espaço, enquadramento do vídeo na situação de estúdio.

Nos três contextos, o artista utilizou as pernas, com flexão, extensão, passos, mas no palco, em conjunto com a inclinação mais acentuada do tronco, deu mais ênfase ao seu uso. O uso do tronco foi restrito no estúdio (apenas mudanças de direção), enquanto na sala o artista faz inclinações para os lados e mudanças de direção e no palco, além das mudanças de direção, há inclinações bastante marcadas para frente e para os lados. A cabeça é igualmente utilizada nas três situações, porém no estúdio uma pequena inclinação, em conjunto com a expressão facial que recebe destaque pela aproximação da câmera, substituiu a movimentação do tronco.

A unidade sinalizada TUDO PASSA é produzida no palco com grande inclinação do tronco para frente (figura 1). Na sala e no estúdio, não houve movimentação do tronco (figuras 2 e 3).

Figura 1 – Unidade sinalizada TUDO PASSA no palco



Fonte: Festival de Folclore Sinalizado – Craques da Libras (2014)

Figura 2 – Unidade sinalizada TUDO PASSA na sala



Fonte: Youtube (2009)

Figura 3 – Unidade sinalizada TUDO PASSA no estúdio



Fonte: Vídeo privado, gravado em estúdio (2016). Não publicado

A unidade sinalizada “positivo-negativo” produzida nas figuras 4, 5 e 6 sofre influências possíveis do tamanho do espaço e da distância do público. No palco (figura 4), há ênfase nos movimentos do tronco que se curvou em diversas direções (direita, esquerda, frente, movimentos semicirculares) e variações nas inclinações da cabeça para baixo, para o público e para os lados. Na sala (figura 5), a ênfase foi nos movimentos da cabeça para baixo e para os lados, com uma leve inclinação do tronco apenas para os lados. Já no estúdio (figura 6), não houve movimentação do tronco para os lados e para frente, só extensão (para cima) e relaxamento do tronco (para baixo) e pouca inclinação da cabeça para os lados, pois a ênfase estava na expressão facial.

Figura 4 – Unidade sinalizada positivo-negativo no palco



Fonte: Festival de Folclore Sinalizado – Craques da Libras (2014)

Figura 5 – Unidade sinalizada positivo-negativo na sala



Fonte: Youtube (2009)

Figura 6 – Unidade sinalizada positivo-negativo no estúdio



Fonte: Vídeo privado, gravado em estúdio (2016). Não publicado

A unidade sinalizada “puxar” (figuras 7, 8 e 9), apresentada no palco, tem participação do tronco, que muda de direção (para direita e para o público) e ainda das pernas – com flexões e extensões. Já na sala, os movimentos são realizados em apenas

uma direção (tronco virado para a direita) e praticamente as pernas não são utilizadas. No estúdio, também não há mudança da direção do tronco (permanece virado para a esquerda) e há participação das pernas (flexão e extensão), apesar da limitação que poderia causar o enquadramento da câmera. Nesta unidade, a cabeça está sempre inclinada para cima, sem variação de acordo com o contexto, já que semanticamente a unidade significa puxar algo de cima.

Figura 7 – Unidade sinalizada puxar, no palco



Fonte: Festival de Folclore Sinalizado – Craques da Libras (2014)

Figura 8 – Unidade sinalizada puxar, na sala



Fonte: Youtube (2009)

KLAMT, Marilyn Mafra; QUADROS, Ronice Müller de; SUTTON-SPENCE, Rachel Louise. Sonoridade Visual na sinalização artística em Língua Brasileira de Sinais. In: **I Congresso Nacional de Pesquisas em Linguística de Línguas de Sinais**, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016, p. 1-10.

Figura 9 – Unidade sinalizada puxar, no estúdio



Fonte: Vídeo privado, gravado em estúdio (2016). Não publicado

Os elementos não manuais influenciam a ideia de Sonoridade Visual, pois podem ser produzidas unidades sinalizadas com mais articuladores do que somente o manual, o que possivelmente torna um movimento mais sonoro. Foneticamente, a ideia de Sonoridade Visual atrela um valor a cada junta que articula o movimento do sinal manual, porém além de na forma de saída o movimento poder ser modificado, também elementos não manuais podem ser adicionados. Neste trabalho, são evidenciados as pernas e o tronco que produzem “unidades sinalizadas” com maior “amplitude”, ressaltando ou tornando-as mais perceptíveis à audiência. Cada contexto de performance e suas variáveis – como tamanho do espaço, distância, tamanho do público e até mesmo grau de formalidade – podem influenciar na prosódia dos sinais manuais e não manuais.

3. Considerações finais

O conceito tradicional de Sonoridade Visual que, hierarquicamente, mostra que um segmento é mais sonoro que outro no interior da sílaba ou ainda que atribui diferentes valores aos movimentos articulados pelas juntas dos braços e das mãos, começou a ser expandido para os elementos não manuais por Brentari (1998). A autora forneceu exemplos de como os elementos não manuais, tais como cabeça e tronco podem ser mais proximais do que qualquer sinal manual (quanto mais proximal um articulador, maior é a sua possibilidade de movimentação e, conseqüentemente, de sonoridade). Com esta afirmação, forneceu um subsídio, ainda que inicial, para futuras pesquisas.

Questiona-se neste trabalho, então, se os elementos não manuais presentes nas unidades sinalizadas diferem-se, quanto ao seu uso, nos três contextos de apresentação – palco, sala e estúdio. Observou-se que, independente do contexto, as pernas são

utilizadas, quando o artista caminha pelo espaço cênico, ou apenas as flexiona e estende; no entanto, no palco há mais ênfase neste recurso. Com relação ao tronco, no palco, o artista tem mais possibilidades de flexioná-lo, seja porque não há limites – tanto do enquadramento de uma câmera, quanto da proximidade de um público – e sendo assim, o artista pode inclinar-se para frente, para os lados, mudar de direção. No estúdio, a movimentação do tronco ficou bem restrita a mudanças de direção e na sala, pequenas inclinações para os lados e mudanças de direção. Notou-se que a movimentação de cabeça não se diferencia tanto nos três contextos, mas no estúdio, com a proximidade da câmera, uma pequena inclinação de cabeça em conjunto com a expressão facial substitui o tronco, como na figura 6.

A outra pergunta deste trabalho era como os elementos não manuais como cabeça, tronco e pernas poderiam contribuir para tornar o movimento mais sonoro? Quando se articula um sinal utilizando apenas as mãos, pode-se utilizar, por exemplo, as juntas correspondentes a esta porção do corpo, como metacarpo, interfalangeal (dedos) ou pulso, isto é, articuladores distais. Quanto mais amplo o sinal, seja por suas características fonológicas ou pela saída prosódica, se observa o uso dos ombros e cotovelos, ou seja, juntas proximais, próximas à linha média do corpo, produzindo unidades mais sonoras. Isto tem relação com a hierarquia de sonoridade que atribui um valor a cada junta que articula o movimento. Porém, pode-se notar que quando um sinal – ou unidade sinalizada, para utilizar o termo adotado neste trabalho – adiciona o movimento do tronco, da cabeça e, ainda, das pernas, ele pode ser ainda mais proximal e mais sonoro. Como já foi dito, não há evidências com relação ao nível perceptual, porém este foi um dado que se começou a investigar em Brentari (1998). No *corpus* analisado, ao se comparar o mesmo texto em três situações distintas, foi possível notar diferenças na forma de produzir as unidades sinalizadas, especificamente nos elementos não manuais. Quanto maior o espaço de atuação e mais distante o público está do artista, maior o uso que ele fez de todo o corpo, com mais ênfase nas pernas e no tronco e quanto mais restrito o espaço e mais próximo o público menos liberdade de movimentação destes articuladores tem. O contexto do palco, então, produz unidades mais sonoras em comparação com estas mesmas unidades nos outros dois contextos.

Além de a Sonoridade Visual trazer novas perspectivas na pesquisa sobre a sinalização artística, ela pode mostrar a riqueza das produções e revelar a forma como

os artistas produzem seus trabalhos pensando em sua plateia e no espaço em que atuam, de forma a obter uma comunicação mais eficaz.

Referências bibliográficas

- BRENTARI, D. Establishing a Sonority Hierarchy in American Sign Language: The Use of Simultaneous Structure in Phonology. **Phonology**, Cambridge, v. 10, n. 2, p. 281-306, 1993.
- _____. **A Prosodic Model of Sign Language Phonology**. Cambridge/London: Massachusetts Institute of Technology, 1998. 376 p.
- CRASBORN, O. Phonetics. In: PFAU, R.; STEINBACH, M; WOLL, B. **Sign Language: An International Handbook**. Berlin/Boston: Gruyter Mouton, 2012. Cap. 1. p. 4-20.
- CUXAC, C.; SALLANDRE, M. **Iconicity and arbitrariness in French Sign Language**. 2004. Disponível em: <http://archive.sfl.cnrs.fr/sites/sfl/IMG/pdf/Verbal-Signed-Languages_02_Cuxac-Sallandre_last_draft_2007.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2016.
- KLIMA, E.; BELLUGI, U. Poetry and song in a language without sound. **Cognition**, Lausanne, v. 4, p. 45-97, 1976.
- PERLMUTTER, D. M. Sonority and Syllable Structure in American Sign Language. **Phonology**, Cambridge, v. 23, n. 3, p. 407-442, 1992.
- ROMANO, R. S. **Tudo Passa**. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b8WYqYL0HCU>>. Acesso em: 20 jun 2016.
- ROMANO, R. S. **Tudo Passa**. Festival de Folclore Sinalizado. Os Craques da Libras. 2014. Não publicado.
- ROMANO, R. S. **Tudo Passa**. 2016. Não publicado.
- SANDLER, W. A Sonority Cycle in American Sign Language. **Phonology**, Cambridge, v. 10, n. 2, p. 243-279, 1993.
- ZIMMER, June. Toward a Description of Register Variation in American Sign Language. In: VALLI, Clayton; LUCAS, Ceil. **Linguistics of American Sign Language: an introduction**. 3rd ed. Washington, DC: Gallaudet University Press, 2000. p. 429-442