

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

TECIDO NA LÍNGUA DE SINAIS:  
B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S

Mestranda: Carla Damasceno de Moraes  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tânia Regina Oliveira Ramos

Florianópolis, 2010.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

TECIDO NA LÍNGUA DE SINAIS:  
B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S

Dissertação apresentada por Carla Damasceno de Moraes ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da professora Dr.<sup>a</sup> Tânia Regina Oliveira Ramos, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura, área de concentração em Teoria Literária.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	
ABSTRACT.....	
INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO I	
A ÁRVORE GENEALÓGICA DO CONTO COMO FORMA LITERÁRIA.....	22
O MARAVILHOSO.....	32
CAPÍTULO II	
TECIDO NA LÍNGUA DE SINAIS:	
B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S.....	54
CAPÍTULO III	
A CONTADORA DE HISTÓRIAS NA ARTE EM MOVIMENTO, NO RECONTO, NA RECRIAÇÃO E NA MEMÓRIA.....	83
CAPÍTULO IV	
LITERATURA E ESCRITA	
DA ARTE EM MOVIMENTO.....	104
CONSIDERAÇÕES .....	133
REFERÊNCIAS.....	142

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais pelo incentivo desde o nascimento.

Ao Instituto Federal de Educação Tecnológica de Santa Catarina pela dispensa integral das atividades bem como a estrutura concedida.

À Universidade Federal de Santa Catarina pela iniciativa do mestrado interprogramas.

À orientadora Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos, pela oportunidade, carinho e orientação.

À banca examinadora: Profa. Dra. Mara Lúcia Masutti e Profa. Dra. Salma Ferraz.

Aos intérpretes de Língua Brasileira de Sinais: Jefferson Bruno Santana, Letícia Regiane Silva Tobal e Tiago Coimbra.

Ao Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação de Surdos, um espaço de compartilhamento, troca de experiências e incentivo à pesquisa.

À família que cuidou de tudo na minha ausência: Celeste, Chaluppe e Helton.

A Vidomar da Silva Filho, pela revisão gramatical.

## RESUMO

*B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* é o objeto desta pesquisa. Trata-se de uma produção na Língua Brasileira de Sinais do Instituto Nacional de Educação de Surdos. A pesquisa identifica a representação cultural a partir da experiência visual presente em cada personagem. O nome das personagens na Língua Portuguesa se diferencia do nome visual das personagens na Língua de Sinais. No sentido de tornar mais clara a questão, recorre-se às configurações de mãos, ao corpo, ao olhar, às expressões faciais e à escrita de sinais. A construção, a partir dos parâmetros visuais, resultou no nome visual de cada personagem. Identifica-se ainda que, na referida produção, as personagens desse reconto e recriação não são surdos. Apresento a Língua de Sinais como celebração e vitória do povo surdo, subalternizado mediante a tentativa de aniquilar tudo que estivesse fora do projeto de dominação colonial e que não fosse condizente com uso de um código uniforme, constituído por comodidade administrativa para governar um país ou um império. Os sujeitos em foco são surdos, a contadora de histórias é surda e, possivelmente, o/a espectador/a seja surdo/a. E todos transitam na fronteira entre a língua portuguesa e a língua de sinais.

Palavras-chave: conto, reconto, língua de sinais, nome visual.

## ABSTRACT

The object of this research is *S-N-O-W W-H-I-T-E A-N-D T-H-E S-E-V-E-N D-W-A-R-F-S*, a production of the National Institute of Deaf Education in Brazilian Sign Language. The research identifies the cultural representation of the visual experience present in each character. The names of the characters in Portuguese are different from the visual names of the characters in Sign Language. In order to clarify this issue, we use hand configurations, the body, the look, facial expressions and sign writing. The construction, based on the visual parameters, results in the visual name of each character. It is also identified in this production, that the characters of this retelling and recreation are not deaf. I introduce Sign Language as a celebration and victory of deaf people, undervalued by the attempt to annihilate everything that was outside the project of colonial domination and that was not consistent with the use of a uniform code, consisting of administrative convenience to guide a country or an empire. The subjects in focus were deaf, the storyteller was deaf, and possibly the members of the audience were deaf. And all were passing the frontier between Portuguese and Sign Language.

Key Words: tale, retelling, Sign Language, visual name.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho, a partir de seu objeto *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*<sup>1</sup>, investiga uma produção, na Língua Brasileira de Sinais – LIBRAS, do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES)<sup>2</sup>, recontada por sujeitos surdos.

No lugar onde nasci<sup>3</sup>, ouvíamos as lendas da Amazônia contadas no final da tarde, geralmente por adultos. Atualmente percebo que se tratava de contadores de histórias da comunidade que nos reuniam para brincar ao entardecer. Todos os dias, além das narrativas, havia as cantigas de roda e brincadeiras que tornavam aquele momento esperado por nós com entusiasmo. Outro momento de minhas recordações da infância são as preparações para as festas juninas e as fogueiras montadas em frente às casas nos meses de junho/julho, apesar do calor.

As histórias da comunidade eram as lendas do guaraná, do boto, da Cobra Grande, da vitória-régia. Crescemos aprendendo a respeitar a mata, a conviver com seus mistérios e a pedir licença para a mãe-d'água antes de tomar banho no rio Negro. Quando trafegávamos de barco ou canoa, rezávamos para que a cobra grande não aparecesse, virasse a embarcação e morrêssemos afogados/as.

---

<sup>1</sup> A apresentação das palavras em letra maiúscula e separadas por hífen significa que a narradora realizou a soletração do alfabeto da LIBRAS. Quadros e Karnopp (2004, p. 88) consideram que a soletração manual é uma representação da ortografia da Língua falada e escrita e envolve um conjunto de configuração de mãos que corresponde à sequência das palavras escritas na língua portuguesa. Esse assunto será abordado no capítulo II.

<sup>2</sup> O INES foi criado em 1857. É um órgão federal vinculado ao Ministério da Educação. Em sua missão institucional, consta a produção, o desenvolvimento e a divulgação de conhecimentos científicos e tecnológicos na educação de surdos. Também assessora a Política Nacional de Educação, na perspectiva de promover e assegurar o desenvolvimento global da pessoa surda, sua plena socialização, o respeito às diferenças e o acesso a seus direitos. Considerada uma instituição especializada na educação de surdos, promove uma educação bilíngue por meio da língua brasileira de sinais e da língua portuguesa. Possui um colégio de aplicação com aproximadamente seiscentos alunos surdos, do ensino fundamental ao ensino médio. Além desses, possui um curso superior bilíngue de pedagogia e curso de LIBRAS para a comunidade. Produz e publica material pedagógico e assessora escolas inclusivas que possuem alunos surdos em classes regulares. (Informativo Técnico Científico Espaço, INES-RJ, n. 28. 2007).

<sup>3</sup> Manaus, Amazonas.

As fronteiras entre o povo da “cidade” e o povo do “interior” de Manaus, existiam. Vivíamos na cidade e, quando íamos visitar os parentes, dizíamos que íamos para o interior. Com isso posso dizer que vivenciei o cruzamento de fronteiras entre a diferença do povo da mata e a diferença do povo da cidade.

Na “cidade” contradições se apresentavam. Apesar de ouvirmos as lendas da Amazônia, era inconveniente comentar sobre nossa ascendência. Apesar de o rio nos oferecer inúmeras espécies de peixes, comê-los era motivo de embaraço. Não consigo localizar a partir de que momento, naquela época, passou a valer a ideia de que comer carne vermelha era melhor. Na cidade havia a luz elétrica, os médicos, os livros, a televisão, o telefone, as óperas no Teatro Amazonas, em cujo interior era permitido transitar descalço.

No interior, a luz era de lampião e tínhamos as narrativas, as cantigas, os/as curandeiros/as. A comunicação entre os sujeitos distantes ocorria por cartas ou mensagens enviadas pelas navegações. Comíamos peixes pescados na hora. De dia, íamos de um lugar próximo a outro de canoa. E quando isso ocorria à noite, a iluminação da lua era suficiente. Assistíamos a apresentações de peças de teatro dos habitantes daquele lugar em um local de chão batido, coberto com palha trançada de folhas de palmeira.

A Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho, Rapunzel, Cinderela, Os Três Porquinhos, Branca de Neve e os Sete Anões e tantas outras histórias infantis foram por nós conhecidas por meio dos livros que meus pais me incentivavam a ler em voz alta. Os livros infantis, acompanhados de um mini-vinil, eram arrumados em uma estante à disposição para leitura. Não havia o dono do livro. Vivenciei, então, o segundo cruzamento de fronteiras, ou seja, as lendas da Amazônia, com seus heróis e heroínas de cabelos e olhos escuros, e os contos advindos da Europa, com seus heróis e heroínas de cabelos claros e olhos azuis. No lugar das ocas, castelos; no lugar do pescador, que geralmente retornava com uma história da Cobra Grande, o caçador. No lugar da narrativa oral, a leitura.

De acordo com Stuart Hall (1997, p. 28) as fronteiras da regulação cultural e normativa são ferramentas poderosas que deliberam sobre quem atua de modo semelhante e de acordo com as normas e conceitos, e desencadeiam a estranheza

ao “outro”, diferente, fora das fronteiras do discurso e das regras. Os sistemas classificatórios que regulam nossas condutas e delimitam cada cultura definem os limites entre a semelhança e a diferença, entre o sagrado e o profano, entre o que é ou não aceitável em relação ao comportamento, as roupas, os pronunciamentos, as atitudes, o “normal” e o “anormal”, o “limpo” e o “sujo”.

Nesse sentido, o índio já não podia se deslocar da aldeia para a cidade com seu “jeito de ser índio”, nem se comunicar com sua língua. Suas ações pela manutenção de sua terra eram noticiadas como selvagens. Vivenciei relatos de viúvas que choravam, contando que o marido morreu na missão de civilizar índios com açúcar e espelho. Tupã passou da condição de sagrado para profano. Comer com garfo e faca era civilizado e comer com a mão ou com a colher passou a ser considerado inaceitável.

Os povos subalternos, dentre eles o povo indígena e o povo surdo, possuem em comum a subjugação ou subalternização dos saberes, a tentativa de apagamento da língua, a representação como selvagem, como incapaz, e não são bem-vindos em seu próprio território. Os conceitos de cultura e relação de poder são complexos, dinâmicos e instáveis, principalmente quando se tem por princípio a homogeneização de grupos sociais a partir do grupo dominante, que tenta neutralizar a produção de sentidos de organismos que estão à margem. Dentre outros povos, os indígenas e os surdos, foram subalternizados na língua e na literatura.

Quando solicitei transferência do Instituto Federal de São Paulo (IFSP) para o Instituto Federal de Santa Catarina – Campus de São José (IFSC-SJ)<sup>4</sup>, há sete

---

<sup>4</sup> O Instituto Federal de Santa Catarina é formado atualmente pelos campi Florianópolis, São José, Jaraguá do Sul, Continente, Araranguá, Joinville e Chapecó. Encontram-se em fase de implantação os campi São Miguel do Oeste, Canoinhas, Criciúma, Gaspar, Lages, Itajaí, Palhoça Bilíngue – Libras/Português e os núcleos avançados Xanxerê, Caçador, Urupema e Geraldo Werninghaus. (Disponível em <[www.ifsc.edu.br](http://www.ifsc.edu.br)> acesso em: 10 fev. 2010).

anos, não tinha a informação de que havia uma comunidade surda<sup>5</sup> nesse campus. O contato com sujeitos surdos e com a Língua de Sinais e mais as leituras, as capacitações, a experiência vivida na infância e as reflexões sobre os povos subalternos e suas produções literárias podem ser considerados como motivação para realizar a pesquisa.

O referencial teórico de Mignolo (2003, p. 44) permite a compreensão de saberes subjugados, a partir de Foucault, e de saberes subalternos, a partir de Darcy Ribeiro. Consideram-se os saberes subjugados como um sistema de conhecimento que foi desqualificado como inadequado ou insuficientemente elaborado, ou seja, os saberes nativos, situados abaixo do nível exigido de cognição de cientificidade (FOUCAULT, 1976, citado por MIGNOLO, 2003).

Mignolo (2003) considera que Ribeiro, ao refletir a partir de suas próprias condições geo-históricas e coloniais, contribui para a compreensão dos saberes subalternos:

Do mesmo modo que a Europa levou várias técnicas e invenções aos povos presos em sua rede de dominação [...] ela também os familiarizou com seu equipamento de conceitos, preconceitos e idiosincrasias, referentes simultaneamente à própria Europa e aos povos coloniais. Os colonizados, privados de sua riqueza e do fruto de seus trabalhos sob a dominação colonial, sofreram, ademais, a degradação de assumir como sua a imagem que era um simples reflexo da cosmovisão europeia, que considerava os povos coloniais racialmente inferiores porque eram negros, ameríndios ou “*mestizos*”. Mesmo as camadas mais inteligentes dos povos não europeus, acostumaram-se a enxergar-se e a suas comunidades como uma infra-humanidade, cujo destino era ocupar uma posição subalterna pelo simples

---

<sup>5</sup> Perlin e Miranda (2003, p. 224) consideram que, na comunidade surda, participam surdos/as, filhos/as de surdos/as e simpatizantes. No IFSC-SJ, atualmente, trabalham no Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação de Surdos, professores e professoras surdos/as e ouvintes e intérpretes de LIBRAS/Português. O Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação de Surdos está vinculado à Coordenadoria da Cultura Geral. Esse Núcleo foi institucionalizado em 1998, mas a sua origem remonta a 1992, com a criação do “Projeto Experiencial sobre o Desenvolvimento Cognitivo da Linguagem”. No período de 1998 a 2003, o NEPEs era denominado de “Núcleo de Educação Profissional de Surdos (NEPS)”. A partir de 2003, passou chamar-se Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação de Surdos.

fato de que a sua era inferior à população europeia. (RIBEIRO, 1968, p. 63, citado por MIGNOLO, 2003, p. 46. grifos no original).

Sánchez (1990), com embasamento teórico de Moores (1978), Perelló (1978) e Behares (1987) permite que se faça uma leitura introdutória sobre a história de surdos/as. Os aportes teóricos dos Estudos Surdos permitirão a contextualização com a literatura pautada na oralidade, passada de geração em geração, contada nas “conversas ao pé do fogo no mundo inteiro, nas noites de inverno.” Nesse sentido, não se poderá perder de vista que os contos se referem à oralidade, e arriscaria dizer, na sua totalidade, concebidos para pessoas ouvintes. Então, a primeira pergunta que vem à mente: Os surdos tiveram a oportunidade de participar dessas conversas ao “pé do fogo”? Impulsionada pela emoção, diria que não. Mas a pesquisa se sobrepõe ao impulso.<sup>6</sup>

A partir do meu gesto de leitura<sup>7</sup>, Sánchez (1990, p. 31) contribui para a compreensão de que surdos/as sempre existiram na humanidade e quem nascia nessa “forma de estar no mundo”<sup>8</sup> não falava e se expressava por sinais. Não ouvir era sinônimo de não falar. Essas pessoas foram denominadas de surdo-mudo ou surda-muda e isso significava a incapacidade de apreender o mundo. Esse autor revela que, em algumas passagens da Bíblia, o vocábulo *kophoi* era utilizado para denominar pessoas surdas ou pessoas mudas. O Evangelho segundo São Marcos e a passagem do milagre de Jesus Cristo outorgando ao surdo a audição e a fala justificavam a crença de que uma pessoa surda-muda podia ouvir e falar somente por intervenção divina.

Sánchez (1990, p. 31) com os aportes teóricos de Perelló (1978), indica relatos que evidenciam as concepções sobre a falta de audição em um ser humano na Antiguidade e na Idade Média. Aristóteles (384-322 a.C.), Galeno (131-201), Juan

---

<sup>6</sup> As citações do parágrafo são empréstimos a Philip (1998, p. 8).

<sup>7</sup> Esclareço que se trata da leitura de um livro em espanhol e se trata de um gesto de leitura, uma vez que não posso afirmar que houve uma tradução nos moldes acadêmicos, tendo em vista meu conhecimento básico de espanhol.

<sup>8</sup> Becker (1991, p. 227), citado por Mignolo (2003, p. 311).

Huarte (século VIII), San Alberto Magno (1206-1208), assim como o Código Justiniano (século VI d. C.) consideravam que as pessoas que nasciam mudas também eram surdas. A fala atrelada à audição resultou no termo surdo-mudo.

As apreciações de Sánchez (1990) não permitem assegurar a impossibilidade de conversação entre a pessoa surda e sua família ouvinte. A comunicação, para esse autor, ocorria por um “código de sinais familiar” resumindo-se a objetos e a circunstâncias imediatas. A comunicação por sinais não era considerada como uma linguagem, e sim como um escasso recurso de substituição à comunicação por meio da fala. Quanto à possibilidade de comunicação entre surdos/as na língua de sinais, são remotas. O diálogo entre esses sujeitos e sua família surda possivelmente ocorria numa língua de sinais. Os aportes teóricos de Sacks (1990, p. 39) permitem a compreensão de que onde houver surdos/as haverá língua de sinais.

Ainda na linha teórica desse autor, a língua de sinais se origina a partir do momento em que os/as surdos/as se reúnem, criam e compartilham a língua. Há pelo menos dois fatores que dificultaram o intercâmbio desses sujeitos: Na população em geral, a cada mil nascimentos de pessoas ouvintes, nasce uma pessoa surda, e esse dado se mantém sem variações desde a Antiguidade; provavelmente as pessoas surdas permanecessem em casa convivendo com seus familiares ouvintes ou com familiares surdos. Os sinais eram um escasso recurso em substituição à fala de surdo/a e sua família ouvinte. Possivelmente se tratava de uma comunicação relacionada a necessidades básicas – fome, sede, banho, dor – não propriamente a uma comunicação na língua de sinais. No seu entendimento, a forma de comunicação, escassa, afetava o intelecto.

As reflexões de Capovilla (2004) e de Sacks (1990) enriquecem a abordagem dos dois parágrafos anteriores sobre as sérias consequências da ausência da linguagem, que acarreta prejuízo ao desempenho social, emocional e intelectual do ser humano. Capovilla considera que “graças à linguagem, a criança pode aprender sobre o mundo, beneficiando-se da experiência vicária para além da mera imitação e observação direta” (CAPOVILLA, 2004, p. 222) e Sacks observa que pela linguagem “ingressamos plenamente em nossa condição de cultura humana, comunicamo-nos com os nossos semelhantes, adquirimos e partilhamos informações” (SACKS, 1990,

p. 24). Argumenta ainda que o impedimento da linguagem resulta na incapacidade e no isolamento.

As ponderações em relação à questão da ausência da audição atrelada à ausência da fala resultaram na crença, vigente até o século XVI, de que era impossível educar pessoas surdas. Sánchez (1990), Sacks (1990) e Lodi (2005) evidenciam como os/as surdos/as de famílias nobres iniciaram a alfabetização por exigência jurídica, para obterem o direito a herdar títulos e propriedades da família. A concretização desse fato resultou em uma educação com atividades pedagógicas e com procedimentos metodológicos baseados em sinais e soletração manual. Esses sujeitos eram submetidos a exercícios intensivos e constantes, com a finalidade de comprovar judicialmente a aptidão linguística na escrita, na leitura e na fala. Quanto os/as surdos/as pobres? De acordo com Sacks, até 1750, para noventa e nove por cento dos que nasciam surdos/as não havia perspectiva de educação.

A situação das pessoas surdas pobres em período anterior ao indicado acima é considerada por Sacks como uma calamidade:

[...] incapazes de adquirir a fala, portanto “estúpidos” ou “mudos”; incapazes de desfrutar a livre comunicação até mesmo com seus pais e famílias; confinados a uns poucos sinais e gestos rudimentares; isolados, exceto nas grandes cidades, até mesmo da comunidade de seus iguais; privados da alfabetização e instrução, de todo conhecimento do mundo; forçados a fazerem os trabalhos mais servis; vivendo sozinhos muitas vezes próximos da miséria total; tratados pela lei e pela sociedade como pouco melhores do que imbecis [...] (1990, p. 30)

Durante as leituras sobre as condições de vida e sobrevivência de surdos/as, uma curiosidade se acentuou. A pergunta que me fazia era: Esses sujeitos, durante toda a história da humanidade padeceram pela desqualificação da língua e, conseqüentemente, pela crença da sua incapacidade?

A vontade se aguçou durante a pesquisa da obra de Oliver Sacks, ao ler sua referência ao livro de Nora Ellen Groce *Everyone here spoke Sign Language: hereditary deafness on Martha's Vineyard*<sup>9</sup>. A autora descreve Martha's Vineyard, em

Massachusetts, em 1690, habitada por colonos surdos/as. Lá, a condição de ser surdo por hereditariedade perdurou por 250 anos. Uma em cada quatro pessoas nessa ilha era surda, e toda a comunidade se comunicava pela língua de sinais, inclusive as pessoas não-surdas.

Os subsídios de Groce sobre as condições de vida dos/as surdos/as da referida ilha desencadeiam a reflexão sobre as representações usuais sobre o/a surdo/a – isolado/a, apartado/a, imbecil. Não se vivenciava esse tipo de representação no referido local. Pensando a literatura oral como prática antiga e presente em todos os povos, provavelmente os/as surdos/as desse lugar não foram alijados da língua, da condição de ser surdo e da literatura.<sup>9</sup>

O termo *ser surdo* será encontrado no decorrer da pesquisa diversas vezes. Esse termo será empregado tendo em vista os aportes de Perlin e Miranda (2003, p. 217), a partir de dois aspectos abordados pelo autor e pela autora sobre o termo *ser surdo*: “O inglês tem substantivos como *manhood*, ou seja, ser homem ou o estado de passagem; *womanhood*, ou seja, ser mulher ou o estado de ser ou atingir. [...] os surdos ingleses tiveram um espaço criativo para a invenção da nova palavra *deafhood*”. O segundo é que, para responder a pergunta do que é ser surdo, o autor e a autora definem: “Ser surdo é uma questão de vida. Não se trata de uma deficiência, mas de uma experiência visual. Experiência visual que significa a utilização da visão em substituição total à audição, como meio de comunicação” Perlin e Miranda (2003, p. 218).

Philip (1998, p. 10) afirma que há contos de fadas no mundo inteiro, e suas tramas se reproduzem com os mesmos pormenores e com o mesmo requinte em diferentes áreas geográficas. Semelhantes aos sonhos, as imagens emergem em sequência mágica. O início do conto com “Era uma vez...” expressa a alusão a um mundo similar aos sonhos; a realidade se modifica. Nesse mundo, os animais falam,

---

<sup>9</sup> Sacks (1990, p. 49/50) faz referência a outras comunidades que seguiram o mesmo caminho dos habitantes de Martha's Vineyard, ou seja, por terem habitantes surdos, todos se comunicavam na língua de Sinais. Providence Island, no Caribe, foi pesquisada por James Woodward (1982) e por William Washabaugh (1986). O etnógrafo Hubert Smith filmou uma aldeia em Iucatã que vem sendo estudada em termos linguísticos e antropológicos por Robert Johnson e Jane Norman da Universidade Gallaudet. Lá vivem treze adultos e um bebê surdos em uma população de mais ou menos quatrocentas pessoas e todos se comunicam na língua de sinais.

a criança pueril se transforma em herói e “tudo pode estar de pernas para o ar”. Esses contos reúnem elementos essenciais, infindáveis, mágicos, com o poder de transformar uma abóbora em carruagem ou de fazer dormir uma princesa durante um século. Branca de Neve, após comer a maçã envenenada, é dada como morta pelos anões e retorna à vida posteriormente ao beijo de um príncipe. Isso tudo se insere no maravilhoso. Sem ele, o conto é incompreensível (JOLLES, 1971, p. 202).

Destaca Philip (1998, p. 8) que os contos de fadas antes de serem reunidos em livros, foram narrados por séculos “ao pé do fogo no mundo inteiro.” As referências indicam a narrativa falada, portanto ouvida. Conforme já visto, Sánchez (1990), Sacks (1990) e Lodi (2005) destacam que as pessoas surdas de famílias ricas e as pessoas surdas de famílias pobres não tiveram as mesmas oportunidades educacionais a partir do século XVI. Esse dado será importante para refletir sobre a participação dos sujeitos surdos nas conversas ao pé do fogo.

Em relação à participação de surdos/as nas narrativas orais, Masutti (2007, p. 93) considera-as como um elemento essencial na construção do imaginário. Desde tenra idade, as crianças ouvintes são expostas a contos e relatos. Essa situação não se assemelha à maioria dos sujeitos surdos, que é excluída de narrativas assinaladas pela oralidade, em face ao aparato monolinguista construído nas relações sociais e que impede a circulação de língua e linguagens.

De acordo com Lodi (2005, p. 411), a metodologia de Pedro Ponce de León (1520-1584)<sup>10</sup> na Espanha, na educação de surdos, no século XVI, influenciou os métodos de ensino para esses sujeitos e desmistificou os argumentos médicos, filosóficos e religiosos da incapacidade dessas pessoas de desenvolverem a linguagem e a aprendizagem. Embora se enfatizasse o exercício da fala, a escrita teve destaque, por ser considerada “como a natureza primeira da linguagem: a fala era apenas um instrumento que a traduzia. À escrita, fora atribuído, assim, um signo de poder”. A propósito das reflexões da autora, Mignolo (2003, p. 22) acentua que,

---

<sup>10</sup> Essa autora apesar de citar o trabalho pioneiro de León como o primeiro professor de surdos/as, revela que Plann (1993) indica registros históricos de que o frei Vicente de Santo Domingo foi o primeiro professor de surdos/as no século XVI. O ensino desse frei estava voltado para a aprendizagem da leitura, da escrita e das artes. Portanto, o ensino da fala não fazia parte de sua metodologia. O pintor espanhol surdo Juan Fernández Navarrete foi alfabetizado nesse método.

no século em questão, “os missionários espanhóis julgavam e hierarquizavam a inteligência e civilização dos povos como critério de dominarem a escrita alfabética”.

A ideia de que pessoas surdas são tão antigas quanto a humanidade baseia-se nas ponderações de Sánchez (1990). Apesar do índice apresentado pelo autor sobre indicadores de nascimentos de pessoas ouvintes e a proporção de pessoas surdas, dois fatores se destacam: surdos/as se encontraram, resultando na propagação da língua de sinais, de geração em geração; a referida língua foi desvalorizada com a imposição da escrita, da leitura e da fala. O autor ressalta que a fala era a condição para pessoas surdas adquirirem direito ao legado familiar. Nesse sentido, a contratação de professores para educar esses sujeitos foi possibilitada pelo poder econômico das famílias ricas.

A metodologia consistia no ensino da escrita em substituição à fala, com a inserção do alfabeto manual. Sánchez (1990, p. 37) afirma que, a partir do século XVII, em vários em países da Europa, além da escrita, desenvolveram-se técnicas para o ensino e aprendizagem da leitura labial e a dicção.

Moore (1978) narra a experiência de Francisco de Velasco, aluno de León:

En el tiempo en que era un niño e ignorante como una piedra, comencé a trabajar copiando lo que mi maestro había escrito: y escribí todas las palabras de la lengua castellana en un libro preparado a tal efecto. De ahí en adelante comencé, con el favor de Dios, a deletrear y a expresar algunas sílabas y palabras con todas mis fuerzas, de modo que la saliva fluía abundantemente de mi boca. Después empecé a leer historia, y em diez años leí la historia del mundo entero. Más tarde aprendí latín. Todo eso fue mediante la inmensa gracia de Dios, que determina la existencia del mundo. (SÁNCHEZ, 1990, p. 37)

Desde a Antiguidade até meados do século XX, a língua de sinais foi subalternizada. A exigência legal de alfabetizar pessoas surdas desencadeou metodologias visando possibilidades de comunicação desses sujeitos com recursos da leitura, da escritura, do alfabeto manual, da leitura labial e da fala. Esses eram considerados os meios socialmente mais aceitáveis que os sinais.

Essa situação se reconfigurou a partir da década de sessenta do século XX, quando William Stokoe (1919-2000) comprovou para a comunidade científica dos

Estados Unidos que a Língua de Sinais Americana é uma língua natural e que os sinais são símbolos abstratos, complexos e com estrutura interna. Sua pesquisa contribuiu mundialmente para que pesquisadores se voltassem para as línguas de sinais em seus respectivos países.

Investigar *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* me reporta a uma língua proibida por cem anos e por sujeitos cujos antepassados foram coibidos de se comunicarem por meio dela. A pesquisa se desenvolve em uma língua visual e espacial, natural, criada, desenvolvida e transmitida de geração em geração. A simultaneidade dos aspectos gramaticais é uma das imposições e delimitações que estabelecem sua diferença estrutural com as línguas orais. As modalidades de recepção e produção das línguas visuais e orais se diferenciam, mas cada qual possui potencialidades para criar sentidos a partir de suas estruturas subjacentes.

No projeto de pesquisa inicial o objeto da pesquisa, ou seja, *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*, não foi indicado. A ideia inicial era a de traçar um panorama de vídeos de Literatura Infanto-juvenil Brasileira em Língua de Sinais e, a partir disso, eleger o objeto.

Em um primeiro momento, foram reunidas as produções literárias em Língua Brasileira de Sinais disponíveis em CD-ROM<sup>11</sup>:

- da Editora Arara Azul, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll; *Iracema*, de José de Alencar; *As Aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi; *O Alienista*, *O Relógio de Ouro*, *A Missa do Galo*, *A Cartomante* e *O Caso da Vara*, de Machado de Assis; *A História de Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, de autor desconhecido; *Peter Pan*, de J. M. Barrie; e o *Velho da Horta*, de Gil Vicente;
- Do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), clássicos da literatura mundial: *O Gato de Botas*, *A Roupa Nova do Rei*, *Rapunzel*, *Os Trinta e Cinco Camelos*, *Aprende a Escrever na Areia*, *O Cântaro Milagroso*, *Dona Cabra e os Setes Cabritinhos*, *As Fadas*, *O Príncipe e o Sapo*, *A Galinha Ruiva*, *A Galinha dos Ovos de Ouro*, *O Cão e o Lobo*, *Chapeuzinho*

---

<sup>11</sup> O mapeamento se refere a produções em vídeo; não significa que não há produções em livros.

*Vermelho, A Raposa e a Uvas, A Lenda do Guaraná, Branca de Neve e os Sete Anões, O Curumim que Virou Gigante, A Lebre e a Tartaruga, O Patinho Feio, Os Três Ursos, Cinderela, João e Maria, Os Três Porquinhos, A Bela Adormecida.*

Os aportes teóricos de Zumthor (2007, p. 35) foram significativos para contemplar as produções acima indicadas, ou seja, “que um texto seja reconhecido por poético ou não, depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. [...] Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza”. *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* emociona e desperta em mim a vontade de recriar e recontar. Além disso, trata-se de uma produção de uma instituição de ensino público para surdos e de uma contadora de histórias surda.

*B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-TE A-N-Õ-E-S* é fruto da literatura oral, que segundo Patrini (2005, p. 105), se transmite de indivíduo a indivíduo, de povo a povo. O conto se constituiu como algo imprescindível à vida dos seres humanos e estes, com o decorrer do tempo, elegeram pela experiência.

Para desenvolver a pesquisa, deparei-me com várias “janelas”, algumas ainda fechadas. Não tinha noção de quantas deveriam ser abertas. As leituras aguçaram a minha curiosidade e o meu entusiasmo por esta pesquisa. Os aportes teóricos dos estudos surdos, da teoria literária e dos estudos pós-coloniais me permitiram a abertura de “janelas” cuja existência jamais imaginara, tampouco sua totalidade. É um universo rico, vasto, com várias direções; por isso foi necessário atentar para os “recortes”.<sup>12</sup>

Para a elaboração do capítulo I, o referencial teórico de Jolles (1971) permitirá abordar sobre o “conto” e não “contos de fadas” ou “contos maravilhosos”. A trajetória do conto – em seu princípio, destinado aos adultos e posteriormente adequado ao público infanto-juvenil – norteará o capítulo. Para isso, foram valiosas

---

<sup>12</sup> Faço referência às valiosas contribuições de Edward Said em *O Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo. Companhia das Letras. 2007.

as contribuições de Jolles (1971), Coelho (1987), Bettelheim (1985), Arroyo (1968), Philip (2001), Bortolussi (1985) e Almeida (2004).

Coelho (1987, p. 11) se refere a “contos de fadas” e a “contos maravilhosos” fazendo uma distinção entre ambos. Afirma que não possuem a mesma origem, que apresentam problemáticas diferentes e também que foram assimilados e identificados como formas análogas. De origem celta, os contos de fadas são narrativas que se desenvolvem dentro da magia. Existem reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, transformações, tempo e espaço fora da realidade conhecida. Além disso, se desenvolvem tendo como princípio uma problemática existencial, que significa a realização essencial do herói ou heroína, que em geral se refere à união homem/mulher. A autorrealização existencial é alcançada após o herói ou a heroína vencerem obstáculos.

Os contos maravilhosos, de origem oriental, são narrativas em que não existem fadas ou animais falantes. Desenvolvem-se no cotidiano mágico, com tempo e espaço reconhecíveis ou familiares. Apresentam objetos mágicos, gênios, duendes e têm como eixo gerador uma problemática social, ou seja, o desejo de autorrealização do herói, da heroína, do anti-herói ou da anti-heroína, no âmbito socioeconômico, por meio de conquistas de bens, riqueza e poder material. A miséria ou a necessidade de sobrevivência física é o ponto de partida para as aventuras da busca da autorrealização.

Analogamente a uma “colcha de retalhos”, pretende-se recorrer aos apontamentos similares entre os teóricos e apresentar uma “árvore genealógica” do gênero literário conto. Bortolussi (1985) ressalta que a definição do conto não pode ser uma forma única e categórica e propõe a pluralidade de estudos desse gênero, por meio da história, da crítica e da teoria literária, cada um com seus conceitos e métodos diferenciados. Portanto, não foi eleito o caminho de definição do conto, tampouco suas categorizações.

*Branca de Neve* foi compilado da narrativa oral do povo alemão pelos irmãos Grimm e publicado em 1823. Walt Disney, em 1937, apresentou o primeiro longa-metragem, intitulado de *Branca de Neve e os sete anões* e nomeou os anões. Em 2006, o Instituto Nacional de Educação de Surdos produziu na Língua de Sinais

*B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*. Há semelhanças e diferenças em cada variante que são apresentadas, porém não houve a intenção de aprofundá-las.

Em *Branca de Neve e os sete anões* e em *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*, apresentam-se, não em sua totalidade, as características dos contos celtas alistadas por Coelho (1997) e por Bussato (2003): o excessivo espiritualismo, o poder feminino, a inclinação ao sobrenatural, o fascínio por regiões distantes com lagos misteriosos e com névoa, a adoração à natureza dotada de forças misteriosas, as lendas em que personagens heróicos possuem um encantamento místico, as mulheres divinas ou diabólicas, os anões e as anãs, os seres monstruosos, os seres gigantes, os objetos com poderes extraordinários e os reinos fantásticos. Porém os anões, o espelho como oráculo, o castelo, a madrasta diabólica, a bruxa, a floresta distante para onde Branca de Neve fugiu e foi acolhida, o príncipe e o triunfo da heroína aparentemente possuem uma semelhança com os contos celtas.

Aborda-se ainda no capítulo I, consta o debate entre Achim von Arnim e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, abordado por Jolles (1971) a partir de uma correspondência entre eles que data de 1811. Havia divergências de entendimento entre Arnim e Jacob acerca da poesia da natureza e da poesia artística, o que culmina em uma discussão entre compilação e modificação. Posteriormente se verificará que as narrativas surgidas entre os povos da antiguidade foram incorporadas, misturadas, modificadas, acrescidas de elementos que as tornassem significativas em vista os costumes e as regras estabelecidas socialmente e se difundiram pelo mundo.

O conteúdo da correspondência apresentado por Jolles ocasionou a compreensão da forma simples e da forma artística. As contribuições do autor elucidam questões relacionadas ao conto popular e ao conto literário, atribuindo a cada um suas peculiaridades, com o acréscimo dos objetivos moralizadores dos contos. A partir do título *Contes du temps passé avec des Moralités* de Perrault, Jolles atribui ao conto um estilo de narrativa moral, tendo em vista que cada conto finaliza como uma moral da história.

No capítulo II, a contadora de histórias, antes de iniciar a narrativa, apresenta o nome visual de cada personagem. Os nomes visuais da bruxa e do caçador não foram apresentados e, por esse motivo, não constam da apresentação do nome de cada personagem na língua portuguesa seguida da escrita de sinais. A narrativa foi transcrita das legendas do CD-ROM e acompanha a sinalização da contadora.

A cada vez que a palavra for apresentada em letras maiúsculas separadas por hífen (B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-TE A-N-Õ-E-S), isto significa que a contadora de histórias realizou a soletração do alfabeto manual da LIBRAS. A mesma palavra ou nome da personagem anteriormente soletrada no alfabeto manual pode aparecer o nome Branca de Neve, significando que não foi realizada a soletração manual e sim uma referência que permite a contextualização, seja no nome visual, seja na palavra sinalizada.

Wilcox e Wilcox (2005, p. 40) consideram que os sinais são semelhantes às palavras faladas, escritas ou sinalizadas. São blocos de construção que formam a base das línguas. Algumas linhas do texto na língua portuguesa aparecem em negrito, tendo em vista que posteriormente serão referidas nas considerações do capítulo seguinte em que há abordagem de que as personagens não são surdas.

A Língua de Sinais será compreendida como celebração, luta e resistência de um povo subalternizado no que diz respeito à língua e à literatura. A partir do referencial teórico de Mignolo (2003), compreende-se a imposição de uma língua nacional e de uma literatura nacional como estratégias de dominação para assegurar a constituição de comunidades imaginadas homogêneas. Para exemplificar, abordo o Congresso de Milão ocorrido em 1880, a proibição da língua de sinais, a imposição da fala, o fechamento de escolas de surdos, dentre outros. A subalternização da língua e, conseqüentemente, da literatura persistiram até o início da década de sessenta do século XX, quando William Stokoe (1919-2000) obteve repercussão mundial ao concluir em sua pesquisa que a língua de sinais americana é uma língua natural.

A língua de sinais é arte em movimento, uma coreografia circular, uma poesia cuja tensão corporal inscreve os ritmos que reaproximam os corpos das sensações

da dança. Para sentir a dança, é preciso se libertar das travas dos olhos que estão engessados pelo som e pelas estereotípias culturais (MASUTTI, 2007, p. 89).

O CD-ROM produzido pelo INES, por diversas vezes assistido, foi produzido por uma contadora de histórias proficiente na Língua Brasileira de Sinais. Possui legendas na Língua Portuguesa e a música de fundo de Antonio Vivaldi “*As quatro estações*”. Parte de mim a iniciativa de considerar *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* como uma tradução. Reflito sobre o espaço da tradução em um país, o Brasil, onde a maioria das pessoas ouvintes se comunica pela fala na língua portuguesa e pessoas surdas se comunicam pela língua de sinais.

A convivência com a comunidade surda despertou o desejo de abordar a importância do nome visual como uma construção a partir de parâmetros visuais. Cada personagem é apresentado no início do vídeo pela contadora de histórias com um nome visual. A estratégia de escrever o nome na língua portuguesa seguido do nome visual na escrita de sinais visa demonstrar que possivelmente há diferenças entre eles.

O meu nome na língua portuguesa é Carla. Meu nome visual na língua de sinais envolve configuração de mãos, movimento e locação. Alguns personagens do conto envolvem expressões faciais em seu nome visual. Serão abordados os nomes visuais das personagens apresentadas logo no início do vídeo. Nesse sentido, os nomes visuais do caçador e do espelho não foram mencionados no início. Não haverá ilustração do nome visual da bruxa, tendo em vista que se trata da transformação da Rainha Má em bruxa. Porém, o desempenho, a expressão facial e os recursos utilizados permitem ao espectador perceber a referida metamorfose.

Esclareço que meu conhecimento básico da escrita de sinais me auxiliou na pesquisa. Provavelmente, um conhecedor do referido sistema apontará equívocos, mas nem por isso irá considerá-lo como incompreensível. O sistema utilizado será SignWriting, com recursos do Software SW-Edit, que abrange 72 configurações de mãos.

Na comunidade surda, meu nome visual é a configuração de mão R realizada no espaço a direita, logo abaixo do olho direito. Com a mão direita na posição horizontal, configuração de mão R, toca-se no lado direito do rosto, logo abaixo dos

olhos e arrasta-se num movimento curto para fora do rosto. O R faz parte do meu nome, e o ato de passar a configuração de mão em R abaixo dos olhos evidencia as olheiras.

Em uma apresentação na língua de sinais, indicarei meu nome visual seguido da soletração do meu nome no alfabeto da LIBRAS: C-A-R-L-A. A referência ao meu nome visual será em substituição do meu nome de batismo na língua portuguesa.



(meu sinal visual na escrita de sinais)



C-A-R-L-A

Os aportes teóricos dos estudos pós-coloniais me auxiliaram na reflexão que o sujeito surdo transita entre fronteiras de línguas. Ao conviver com a língua de sinais e a língua portuguesa, esse sujeito convive com outros em uma relação de heterogeneidade cultural. Esse foi um fator que permitiu refletir sobre a soletração manual B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S. Quadros e Karnopp (2004) conceituam a soletração manual como uma representação da ortografia da língua falada ou escrita que envolve a sequência de configuração de mão que corresponde à sequência com palavras escritas da língua portuguesa. Ao lado do referencial de Mignolo (2003) sobre Arguedas em *Tupac Amaru Kamaq Taytanhisman* e sobre Anzaldúa em *Bordelands/La frontera: The New Mestiza*, compreendo que a soletração manual é um ponto de encontro entre a Língua Brasileira de Sinais e a Língua Portuguesa.

Mignolo (2003) avalia a utilização de palavras castelhanas com declinações quíchua e palavras castelhanas escritas segundo a pronúncia dos índios e mestiços por Arguedas como também faz referência a Anzaldúa que escreve em espanhol, inglês e nahuatl. Com isso o autor aborda o linguajamento como interação entre indivíduos que estabelece uma oportunidade de língua e o bilinguagismo como um modo de denunciar a colonialidade do poder e do saber. Em relação aos sujeitos surdos que incluem a soletração manual da língua portuguesa em meio às palavras sinalizadas, provavelmente denunciem também a colonialidade do poder e do saber.

O capítulo III me conduziu pelos caminhos do reconto, da recriação e da memória, a partir da consideração de que “*o conto fixado acabaria por ser a morte de todo o universo do conto*”, conforme verificado no capítulo I. Nesse sentido a estratégia de iniciar capítulo com a narrativa “*O rei e o cadáver*” instiga a reflexão sobre a possibilidade de recontar. Patrini (2005), Bussato (2004) e Bettelheim (1998) proporcionaram a compreensão de que narrar é uma arte e uma prática cultural amparada pela memória, que conserva as narrativas de gerações em geração.

Além da proposição de apreciar o objeto da pesquisa como uma tradução, proponho a compreensão que se trata de uma contadora de histórias surda na atualidade. Essa atividade do/a contador/a de histórias não desapareceu, porém seu desempenho se diferencia. Ela reconta na língua de sinais, para uma câmara, uma história da literatura oral. A partir das considerações sobre a leitura da imagem, apresenta-se uma abordagem sobre recepção, com o envolvimento das sensações corporais.

No objeto da pesquisa, a contadora de histórias reconta e recria na arte em movimento para espectadores/as surdos/as. Nesse processo, emerge a diferença da experiência visual que abarca todo tipo de significações, representações e/ou produções, no campo intelectual, linguístico, ético, estético, artístico, cognitivo e cultural (SKLIAR, 1999, p. 11).

A experiência visual identifica o povo surdo que se comunica na língua de sinais, possui história e interesses semelhantes. A partir disso, justifico no referido capítulo, a utilização do termo povo surdo com o referencial teórico de Perlin e Miranda (2003), Rangel (2004) e Strobel (2008). O entretenimento proporcionado por produções na língua de sinais é uma forma de fortalecimento do povo surdo.

Patrini (2005) e Benjamin (1994) contribuíram para abordagem de que a contadora de histórias surda não está em uma praça pública narrando para o/a espectador/a surdo/a. Ela se encontra diante de uma câmara que filma sua arte em movimento e com os recursos indispensáveis a esse ato. O/a espectador/a surdo/a, que contempla a imagem em uma tela, talvez não perceba que ações foram necessárias para que o produto final chegasse às suas mãos.

Com o referencial teórico do pós-colonialismo, *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-O-E-S* é apresentada como uma produção híbrida. Por conseguinte, o/a surdo/a contador/a ou espectador/a é híbrido e realiza a leitura do texto sinalizado em uma moldura. Nesse processo do prazer de ler, estão envolvidos o corpo e as palavras sinalizadas, que se traduzem em configurações de mãos acompanhadas das expressões faciais e corporais. Em sua contemplação, provavelmente o/a espectador perceberá que todas as personagens do objeto da pesquisa não são surdos/as.

Assim como não houve a intenção de direcionar o olhar para terminologias dos contos, não haverá o anseio de divisões terminológicas de literatura no capítulo IV. Compagnon (2001) ressalta que toda sua obra buscará um termo apropriado para literatura. Nesse sentido, constam no capítulo considerações acerca de teóricos e suas abordagens sobre o termo. Para esse autor, após retomar todo um processo histórico sobre o termo, incluindo teóricos de renome, compreende-se que literatura é literatura. O referencial teórico de Casanova (1999) sobre língua e literatura contribuiu para a elaboração do capítulo.

No interstício entre os dois teóricos acima, encontram-se *Cinderela Surda* e *Rapunzel Surda*, que representam uma literatura provavelmente pouco conhecida. Sem perder de vista o caráter híbrido abordado na pesquisa, estas obras serão consideradas como literatura produzida na escrita de sinais.

Como possibilidade de compreensão sobre a escrita de sinais, foram transcritos trechos dos livros indicados. O diferencial é que houve uma mudança na estética, ou seja, a leitura se dará no sentido vertical, de cima para baixo e por colunas sequenciais. Ao apresentar essas produções literárias, destaco que, além da possibilidade de recontar e recriar narrativas da literatura oral na língua de sinais, os sujeitos surdos o fazem na escrita de sinais.

Os primeiros ensaios sobre escrever a língua de sinais, em 1875, foram iniciativa de Roch-Ambroise Auguste Bébien, com a publicação do livro *Mimographie*. Bébien percebeu que havia uma incompatibilidade do ensino sem um registro efetivo e começou a escrever os sinais. A escrita hoje conhecida como notação Stokoe, apresentada em 1960, no livro *Sign Language Structure*, de William Stokoe,

contribuiu para o reconhecimento das línguas de sinais como sistemas linguísticos autênticos e na elaboração de um sistema de notação de registro da referida língua. Em 1996, François Neve publicou uma notação com o intuito de possibilitar uma numeração e uma elaboração informática dos sinais, a Universidade de Hamburgo, na Alemanha, na década de 1990, também desenvolveu pesquisas sobre notação de sinais, o sistema D'Sign, de Paul Jouison, iniciado em 1974, não foi concluído, em razão do falecimento do pesquisador. No Brasil, em 1997, a pesquisadora Mariângela Estelita, desenvolveu pesquisa e criou um sistema de escrita das línguas de sinais de base alfabética e linear, denominado ELiS. Salienta-se que todas as pesquisas se desenvolveram a partir do referencial de Stokoe.<sup>13</sup>

Para a elaboração do capítulo, será utilizado o sistema SignWriting, desenvolvido pela dançarina Valerie Sutton, em 1974, e pesquisado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, a partir 1996. Percebe-se o êxito desses estudos, tendo em vista que o Instituto Federal de Santa Catarina – Campus de São José<sup>14</sup>, a Escola Estadual de Educação Especial Dr. Reinaldo Fernando Coser, em Santa Maria (RS), e o Curso de Graduação em Letras LIBRAS da Universidade de Santa Catarina adotaram a leitura e a escrita no referido sistema.

Capovilla (2001, p. 56) explica que o sistema de escrita visual de sinais Signwriting se trata de um sistema de notação de movimentos que registra todo e qualquer movimento de seres humanos, de animais e insetos. O SignWriting de Sutton foi desenvolvido a partir de um sistema de notação de coreografia da dança também criado por ela – DanceWriting. Atualmente seu uso ocorre em vinte e oito países e se trata de uma escrita visual para a comunicação entre sujeitos surdos.

Sobre a escrita de sinais, Valerie Sutton escreveu:

A escrita visual direta de sinais SignWriting não começou nos Estados Unidos, mas na Dinamarca. Contudo não é invenção dinamarquesa, mas americana. A escrita é SignWriting não é

---

<sup>13</sup> Parágrafo elaborado com o referencial de Silva (2009) e Stumpf (2005).

<sup>14</sup> SignWriting faz parte da disciplina curricular de LIBRAS para a turma de Ensino Médio Bilingue LIBRAS/PORTUGUÊS. Em 2009, o IFSC-SJ ofertou para a comunidade o Curso Básico de SignWriting.

baseada numa determinada Língua de Sinais, embora possa ser usada para escrever qualquer Língua de Sinais do Mundo. Ela não tem qualquer nacionalidade porque pertence à comunidade do mundo. Mas acima de tudo o SignWriting pertence à comunidade surda e de sinalizadores nativos de todo o mundo. Ele é uma ferramenta flexível que pode ser usada por qualquer sinalizador. Como a argila usada para criar uma estátua que perdurará por gerações futuras, SignWriting pertence aos surdos para moldar sua própria Língua de Sinais, sua Cultura, sua História.<sup>15</sup>

*Cinderela Surda* e *Rapunzel Surda* foram fundamentais para refletir sobre *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*. No capítulo, reflito sobre as diferenças entre as produções. *Cinderela Surda* proporcionou uma abordagem sobre a importância de Charles Michel l'Épée (1712-1789) e de Paris para o povo surdo. A escrita de sinais foi utilizada em *Rapunzel Surda*, onde se enfatiza a interação entre personagens surdas e personagens ouvintes. As duas produções são imprescindíveis para repensar o objeto da pesquisa principalmente no que se refere ao ver e ao ouvir.

---

<sup>15</sup> Esse parágrafo de Valerie Sutton faz parte da apresentação do *Dicionário Enciclopédico Trilíngue da Língua Brasileira de Sinais* (2001, p. 21).

# CAPÍTULO I

## A ÁRVORE GENEALÓGICA DO CONTO COMO FORMA LITERÁRIA

*A missão da ficção tem, em resumo, não uma, mas um milhão de janelas – um número de possíveis janelas que não pode ser computado; cada uma delas foi aberta, ou ainda pode ser aberta, em sua vasta fachada, pela necessidade da visão individual. Essas aberturas, de formatos e tamanhos diferentes, pairam todas tão acima do cenário humano que até se poderia esperar delas similaridade maior para descrever o que encontramos. São na melhor das hipóteses, simples janelas, meros buracos numa parede fechada, desconexos, empoeirados uns sobre os outros; não são portas que se abrem para a vida. Mas têm a marca própria de, em cada um deles, estar uma figura com um par de olhos, ou no mínimo um binóculo, que serve novamente para a observação, como instrumento único, para garantir à pessoa que faz uso dele uma impressão distinta de todas as outras.*

*(Henry James)*

Pretendo apresentar os apontamentos similares entre os autores, os quais me proporcionaram aprofundar o conhecimento sobre o conto, em seu princípio destinado aos adultos e posteriormente adequado ao público infanto-juvenil. Para Bortolussi (1885), a definição do conto não pode ser uma forma única e categórica. A autora revela a pluralidade dos estudos desse gênero por meio da história da crítica e da teoria literária, cada um com seus conceitos e métodos diferenciados. Essas considerações desencadeiam a reflexão de não enfatizar as divergências sobre o conceito de conto e sim de moldar uma “árvore genealógica” desse gênero literário.

Coelho (1987) permite a compreensão do momento literário dos contos no século XVIII. Suas considerações indicam que os estudos da gramática comparativa na área de Filologia culminaram no entendimento da semelhança entre o sânscrito e a maioria das línguas européias e modernas. Os estudos comparativos objetivaram revelar as origens das várias línguas e dialetos, as normas que ocasionaram diferentes processos de transformação e a descoberta da identidade nacional de

cada povo. Os resultados das pesquisas evidenciaram a tradição oral da literatura popular e desencadearam em toda a Europa a compilação de narrativas maravilhosas, contos exemplares, fábulas, provérbios, cantigas de roda e lendas, todas reunidas da memória do povo<sup>16</sup> e transcritas em conformidade com a teoria literária. Sobre esses estudos, a autora escreve:

O núcleo europeu mais importante desses estudos surge na Alemanha. Participantes do Circulo Intelectual de Heidelberg, Jacob e Wilhelm Grimm (filólogos e grandes folcloristas, estudiosos da mitologia germânica e da história do Direito alemão) recolhem da memória popular as antigas narrativas maravilhosas, lenda ou sagas germânicas, onde se mesclavam relatos das mais diversas fontes, que os germanos, ao longo dos séculos, foram acrescentando aos seus próprios. (COELHO, 1987, p. 73)

Em 1812, foi publicado *Kinder- und Hausmärchen* (*Contos de fada para crianças e adultos*<sup>17</sup> ou *Contos para Crianças e Famílias*<sup>18</sup>) por Wilhelm Grimm (1786-1859) e Jacob Grimm (1785-1863). Trata-se de uma coletânea de contos selecionados a partir das inúmeras narrativas recolhidas para os estudos linguísticos. De acordo com Jolles (1971, p. 181) no século XVIII, encontraremos os *Contos de Fadas* (*Freenmärchen*), os *Contos de Magia e Fantasmagoria* (*Zauber- und Geistermärchen*), os *Contos e Narrativas para pequenos e grandes* (*Märchen und Erzählungen für Kinder und Nichtkinde*), as *Histórias, Contos e Anedotas* (*Sagen Märchen und Anekdoten*) e os *Contos Populares Alemães* (*Volksmärchen der Deutschen*). Ainda segundo esse autor, Wieland, Goethe, Tieck, Novalis e Musäus utilizavam a palavra *conto* sem ocorrer uma conceituação homogênea ou diferenciações do que se entendia por conto. *Kinder- und Hausmärchen*, no século XIX, atribui ao conto o status de forma literária. Anteriormente a esse fato, o conto era utilizado com uma multiplicidade de compreensões de seu significado. A partir

---

<sup>16</sup> Aqui a autora evidencia a presença feminina da camponesa Katherina Wieckmann e de Jeannette Hassenpflug, de quem os irmãos Grimm recolheram os textos (Coelho, 1987, p. 73). Dortchen Wild, Amalie Hassenpflug (irmã de Jeannette) e Dorothea Viehmann foram evidenciadas por Philip (2001, p. 15).

<sup>17</sup> Coelho (1987, p. 74).

<sup>18</sup> Jolles (1971, p. 181).

da obra citada, as pesquisas sobre essa forma literária começaram a ser realizadas tendo como parâmetro a contribuição, a padronização e a configuração de conto dos irmãos Grimm.

Jolles (1971, p. 181) discorre sobre toda trajetória da denominação de formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto e chiste, desde sua origem e consagração enquanto forma artística. Dado o objeto dessa pesquisa, *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*, será enfatizado como conto, na forma simples e sua modificação. Ou seja, passa da espontaneidade para a elaboração, da atividade de recolher narrativas, “herança de conhecimento e da memória coletiva”, e escrevê-las.<sup>19</sup>

Não poderia deixar aqui de solicitar um parêntese às contribuições de Jolles, ao considerar os contos como saídos da condição do anonimato, de histórias passadas de geração em geração, para passar à condição da propriedade de um autor, o qual assina a obra e assume a responsabilidade sobre ela. Ao texto foi dado um autor, se fechou a escritura. O texto é considerado por Barthes (1968, p. 69) como um espaço de dimensões múltiplas onde, ao mesmo tempo, ocorre a união e a contenda de escrituras variadas, das quais nenhuma é original. O ato de leitura e escritura era privilégio de classe, e não há melhor referência do que os contos como narrativa oral cedendo lugar à escritura, em vista do momento histórico.

Barthes pondera sobre a responsabilidade da narrativa em sociedades etnográficas. Em tempo algum a responsabilidade da autoria é assumida por uma pessoa. Do mediador, xamã ou recitante, a rigor, se pode admirar a performance<sup>20</sup>, nunca o “gênio”. O autor é um personagem moderno implantado na literatura pelo sistema capitalista, o qual lhe concedeu prestígio. Sobre o autor, escreveu Barthes:

[...] O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo a pessoa e a obra; a imagem da literatura na cultura corrente está tiranicamente centralizada no

---

<sup>19</sup> JOLLES (1971, p. 181) utilizou o termo “tradição oral”. Permito-me a substituí-lo pelo termo entre aspas como empréstimo de Patrini (2005, p. 105).

<sup>20</sup> Admirar a performance, segundo esse autor, significa admirar o domínio do código narrativo.

autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...] (BARTHES, 1998, p. 66).

Retomo Jolles, que se refere de um lado às coletâneas de Arnim e Brentano *Des Knaben Wunderhorn* (A Trompa Maravilhosa do Menino)<sup>21</sup>, reunindo o lirismo e a música do povo, e do outro, às coletâneas dos irmãos Grimm *Kinder- und Hausmärchen*, compilando as narrativas populares. A oposição entre Achim von Arnim e Jacob Grimm desencadeou a discussão e a divergência entre eles sobre poesia da natureza e poesia artística. Considero que será necessário abordá-las para posteriormente entender a delimitação realizada por Jolles sobre o conto e a novela.

Relata Jolles – a partir de uma correspondência publicada em 1811: *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm* – o desacordo quanto ao entendimento relacionada à poesia da natureza (poesia popular ou poesia antiga) e à poesia artística (poesia erudita, poesia moderna ou poesia nova). No debate, desenvolveu-se entre os dois teóricos citados principalmente a diferenciação entre a poesia da natureza e a poesia artística. Jolles (1971, p. 182) relata a concepção de duas formas de poesia por Grimm: a poesia popular, produção da alma popular, por conseguinte, uma criação espontânea e inexistente de autoria; e a poesia artística, produção da alma individual, que especifica o autor e a elaboração.

As considerações de Jacob Grimm, ainda na citada correspondência, foram realizadas tendo em vista a manifestação de Arnim, que considerava não haver “oposição entre a poesia popular e a poesia erudita”. Os argumentos de Jacob Grimm intensificaram o desacordo da opinião entre os dois. Grimm sustentava a seguinte teoria “não se deve mudar uma vírgula sequer na ‘poesia antiga’, quando a descobrimos; por isso que toda e qualquer modificação, seja qual for o seu intuito, é

---

<sup>21</sup> *Des Knaben Wunderhorn* (A trompa mágica do menino). Trata-se de uma coleção de textos de canções populares publicadas em 3 volumes em Heidelberg pelos poetas e escritores Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842), entre 1805 e 1808, que incluem canções desde a Idade Média até o século XVII. Disponível em <[www.mafua.ufsc.br](http://www.mafua.ufsc.br)> acesso em 15 de março de 2010.

ruim” e acrescenta que a poesia antiga é “um todo que não pode ser obra da oficina ou das meditações de poetas individuais” (citado por JOLLES, 1971, p. 185)

O acirramento do debate ocorreu mediante a publicação de *Kinder- und Hausmärchen*. Jacob se dirige a Arnim com críticas ao trabalho de Brentano e se refere ao *Kinder- und Hausmärchen* como narrativas simples, reunidas com exatidão cujo resultado causaria vexame às transposições de Brentano. Jacob criticou as transposições com acréscimo, as modificações e a infidelidade como realizações de poetas modernos. Arnim respondia que o significado do conto estava no incentivo à invenção, à atualização e a contar novamente, ponderando que “o conto fixado acabaria por ser a morte de todo o universo do conto”. O trabalho de reunir os contos populares, de organizá-los e publicá-los era obra de poetas. Portanto, escreveu Arnim a Jacob: “jamais acreditei, mesmo que tu próprio creias, que os *Kindermärchen* (Contos Infantis) foram transcritos tal qual os recebestes.”

Parte da correspondência transcrita por Jolles aborda a relevância da fidelidade e da infidelidade da elaboração do escritor na transposição de narrativas orais. Verificaremos abaixo a posição de Grimm:

Ei-nos chegado à fidelidade. Uma fidelidade matemática é absolutamente impossível e não existe nem mesmo na história mais verdadeira e mais rigorosa; mas isso não carece de importância, pois sentimos que a fidelidade é coisa verdadeira e não ilusão; ela opõe-se, portanto à infidelidade. Não podes escrever uma narrativa perfeitamente fiel e conforme, assim como não podes quebrar um ovo sem que uma parte da clara adira à casca; é a consequência inevitável de todo o labor humano e é a *façon* que muda constantemente. Para mim, a verdadeira fidelidade, nessa imagem, seria não quebrar a gema do ovo. Se duvidas da fidelidade dos nossos Contos, não pode duvidar dessa outra fidelidade, pois ela existe. Quanto à outra e impossível fidelidade, nós próprios e outros que nos narram outrora, com palavras em grande parte diferentes, nem por isso fomos menos fiéis: nada de fundamental foi acrescentado ou mudado. (trecho da correspondência *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Introdução de Reinhold Steig, 1811, p. 255, citado por JOLLES, 1971, p. 187).

Percebe-se que o debate entre os dois teóricos contribuiu para as delimitações de Jolles sobre a forma simples, o conto popular, as vozes do povo e sua atualização ou sua fixação determinante na forma artística. O ponto de partida

desse autor é o século XIV, com o despontar de pequenas narrativas na Europa, denominadas novelas toscanas e produzidas a partir de coletâneas que reproduziram o modelo de Giovanni Boccaccio<sup>22</sup> (1313-1375). Destaca Jolles (1971, p. 188) que “as coletâneas de novelas têm, em geral, uma forma herdada do *Decameron*, sua grande precursora. As narrativas estão todas ligadas entre si por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas.” Ainda segundo o autor a novela toscana pretendia, de modo geral, contar um fato ou um episódio impressionante, com o intento de causar a percepção de um acontecimento efetivo. Nesse sentido, o deslumbramento do fato é mais importante do que as personagens que o vivem.

É interessante pensar a diferenciação entre conto e novela apresentada por Jolles (1971, p. 192) para o entendimento do conto popular e a sua atualização. A forma simples se apresenta no plano do maravilhoso, e a forma artística desencadeia a impressão de um acontecimento real. O conto popular, recolhido, compilado, organizado por parágrafos que lhe dão uma forma literária, emerge no povo. A novela é fruto da imaginação ou elaboração de um autor. Nesse sentido, apesar das divergências de Arnim e Jacob, sugere-se que ambos realizaram um trabalho de gabinete que culminou na forma artística. Jacob, que não se incluía no rol dos poetas modernos, na verdade o era.

Jacob Grimm contribuiu para o entendimento da forma artística e da forma simples. Na primeira, podemos pensar em elaboração, um modo de representar o universo e intervir nos acontecimentos; trata-se de palavras de um poeta; a linguagem é “sólida, peculiar e única” e desencadeará na “execução única e definitiva da forma”. Na segunda, por se tratar de uma criação espontânea, no universo do maravilhoso, a linguagem é “fluida, aberta e dotada de mobilidade”; as palavras são de um narrador, de um contador de histórias, o que permite a essa forma a renovação, a sua execução por uma ou mais pessoas. O conto será recontado e renovado, tendo em vista que, segundo Jolles (1971, p. 195), “a

---

<sup>22</sup> Entre 1348 e 1353, Boccaccio escreveu em dialeto toscano uma coleção de cem novelas, o *Decameron* ou *Decamerão*. Disponível em <[www.pco.org.br](http://www.pco.org.br)>. Acesso em 15 de março de 2010.

verdadeira força de execução é aqui a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas e sempre renovadas”. A partir dessa conceituação, me permito acrescentar que na forma artística, o poeta ou o autor apresenta a seu público uma obra arrumada. A diferença entre elas é que uma atividade grupal se transforma em uma atividade individual. A relação mútua entre elas é de atualização.

O autor utiliza como exemplo o surgimento do conto na literatura ocidental:

[...] uma corporação de poetas e escritores especializados há muitos séculos em Formas artísticas crê ser seu dever e estar ao alcance de suas possibilidades atualizar uma Forma Simples, tal como atualiza suas Formas artísticas; uma série de romancistas procura tratar o Conto como uma novela, “encerrá-lo” da mesma maneira, inculcar-lhe uma configuração sólida, peculiar e única...em tal caso a Forma Simples rejeita semelhantes espécie de acasalamento, opõe-se a que a modelem nesse sentido e pretende manter-se ela própria. Repugna-lhe de tal modo esse encontro quer ser tão decididamente ela própria que, apesar de todas as transformações e todas as reorganizações, os espíritos lúcidos e capazes de discernir as formas, como Herder ou Grimm, descobrem a natureza híbrida e díspar dessas misturas, apreendem a Forma Simples como tal e acabam por destrinçar as diferentes “vozes do povo” a “poesia da natureza” ou a “poesia artística”. (JOLLES, 1971, p. 196).

Possivelmente, podemos considerar que, à medida que os contos populares foram recolhidos ou compilados (no dizer de Jolles, “destrinçados”) e escritos por poetas, autores, escritores, a literatura oral passa à forma literária. Há uma atualização: a Forma Simples transforma-se em Forma artística. Contudo, o conto popular, aquele surge da memória do povo, pode ser narrado por qualquer pessoa com suas próprias palavras e não carece de um autor. Nesse sentido, Jacob e Armin privilegiaram a forma artística, por meio da elaboração, do trabalho de reunir, organizar, tornar acessível a um leitor, por meio da linguagem própria dessa forma.

As contribuições de Jolles elucidam questões relacionadas ao conto popular e ao conto literário, atribuindo a cada um suas peculiaridades. Além das assinaladas anteriormente, acrescentam-se os objetivos moralizadores dos contos populares, os quais são observados pelo próprio Jolles (1971), por Coelho (1987), por Bettelheim (1985), por Arroyo (1968), por Philip (2001), por Bortolussi (1985) e por Almeida (2004). Jolles atribui ao conto um “caráter de narrativa moral” e exemplifica o título

*Contes du temps passé avec des Moralités*, de Perrault, que permite conferir que cada conto apresentado finaliza com uma “moral da história”. Sobre esse tema, podemos nos inteirar na citação abaixo:

Em todos eles a virtude é recompensada e o vício punido, tendem todos a mostrar a vantagem que existe em sermos honestos, pacientes, refletidos, trabalhadores, obedientes, e o mal que recai sobre todos os que não o são [...] Por muito frívolas e estranhas que estas fábulas sejam em suas aventuras, é certo que estimulam nas crianças o desejo de se assemelharem aos que elas vêem tornar-se felizes e, ao mesmo tempo, o temor de que lhes ocorram os infortúnios com que os perversos foram punidos por suas maldades[...]São essas sementes que se lançam, que no começo apenas produzem movimentos de alegria e tristeza, mas não tardarão muito a frutificar as inclinações para o Bem”. (PERRAULT, citado por JOLLES, 1971, p. 198).

Acerca da questão da “moral da história”, Jolles avalia a pertinência do termo em virtude do comportamento do gato em *Der Gestiefelte Kater* (O gato de botas). Apesar de não realizar uma análise profunda, considero sua pertinência, tendo em vista o que a literatura consultada infere sobre o assunto. Por exemplo, o gato é mentiroso, ludibria as pessoas e, pela coibição, influencia as pessoas a mentir. Em *A Bela adormecida*, avalia Jolles (1971, p. 198), o príncipe rouba da princesa um beijo no momento em que está inerte, dormindo.

Por essas observações, Jolles admite que as personagens e as aventuras do conto não podem ser consideradas em sua totalidade como morais. Porém a compensação se realiza com a satisfação dos acontecimentos do conto pela nossa vertente para o maravilhoso e o nosso valor à sinceridade. As histórias se desenvolvem de acordo com o nosso sentimento e pensamento. Por conseguinte, refletem como as coisas deveriam acontecer no universo.

*O gato de botas* é um exemplo abordado por esse autor e auxilia na compreensão de que, no conto, os acontecimentos devem ser de acordo com os valores que se acredita serem verdadeiros. A história é centrada em três irmãos. Quando o pai morre, deixa de herança para dois irmãos o burro e o moinho; o terceiro irmão, o mais moço, herdou um objeto aparentemente sem valor: o gato.

Segundo esse autor, o sentimento de injustiça se estabelece a partir da desigualdade da partilha da herança.

Seguida à insatisfação, a justiça é o sentimento que desencadeia a expectativa de um final em que o injustiçado seja o vitorioso. Será exatamente a herança sem valor – o gato – que proporcionará o sucesso e a felicidade do herdeiro inferiorizado. Em nenhum momento do conto se diz quem é ou não virtuoso ou que o moleiro é bom ou mal por ter deixado uma herança desproporcional entre os filhos. Todos os acontecimentos desse conto desencadeiam em nós a esperança do final da narrativa com um fato concebido como ético e justo.

“A ideia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com a nossa expectativa”, de acordo com Jolles, é a disposição mental do conto. Esse autor observa que Perrault identificou como “disposição moral” o que Jolles denomina de “ética do acontecimento ou moral ingênua”:

O nosso julgamento de ética ingênua é de ordem afetiva; não é estético, dado que nos fala categoricamente; não é utilitarista nem hedonista, porquanto seu critério não é o útil nem o agradável; é exterior à religião, visto não ser dogmático nem depender de um guia divino; é um julgamento puramente ético, quer dizer, absoluto. Se partirmos desse julgamento para determinar a Forma do Conto, poderemos dizer que existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto serão “bons” e “justos” segundo nosso juízo sentimental absoluto. (JOLLES, 1971, p. 200).

Os acontecimentos do conto são opostos ao acontecimento real. O universo do conto se constitui de histórias desenvolvidas nas quais, inicialmente, fere-se o sentimento de justiça, contrariando as “exigências da moral ingênua”, mostrando-nos um universo que entendemos como imoral. A disposição mental do conto se apresenta em dois sentidos: “toma e compreende o universo como uma realidade que ela [a moral ingênua] recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento” e “propõe e adota o outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua” (JOLLES, 1971, p. 200). A disposição mental do conto, ao mesmo tempo em que propõe o trágico, propõe também a supressão. Por isso,

os estados e os incidentes no conto não são aleatórios. O objetivo é justamente ferir o nosso sentimento de acontecimento justo.

[...] um moço recebe menos em herança que seus irmãos, é menor ou mais tolo que os que os cercam; crianças são abandonadas por seus pais ou maltratadas por uma madrasta; o noivo é separado da sua verdadeira noiva; homens ficam sujeitos a espíritos malfazejos, são forçados a executar tarefas sobre-humanas, sofrem perseguição e têm de fugir; eis outras tantas injustiças que são invariavelmente abolidas no decurso dos acontecimentos e cujo desfecho satisfaz nosso sentimento de acontecimento justo. Sevícias, desprezo, pecado, arbitrariedades, todas estas coisas só aparecem no Conto para que possam ser pouco a pouco, definitivamente eliminadas e que haja um desfecho em concordância com a moral ingênua. Todas as mocinhas pobres acabam por casar com o príncipe que devem desposar, todos os jovens pobres têm sua princesa; e a morte, que significa, em certo sentido, o auge da imoralidade ingênua, é abolida no Conto [...] (JOLLES, 1971, p. 202)

Na linha teórica do autor, a realidade imoral é aniquilada no conto. O maravilhoso é uma característica dominante dessa forma e nos torna confiantes da inexistência da imoralidade da realidade, atributo imprescindível, sem o qual se tornaria incompreensível o conto e seu universo alegórico perderia a essência.

O conto é acontecimento em oposição ao universo da realidade, portanto tem o sentido da moral ingênua. A ação e a localização do universo do conto são tais que se verifica sua ocorrência sempre “num país distante, longe, muito longe daqui” e “há muito, muito tempo”; “o lugar é em toda e nenhuma parte, a época sempre e nunca”. Nesse sentido, Jolles (1971, p. 202) avalia que não se concebe na forma simples a localização histórica e o tempo histórico, que seriam elementos de aproximação com a realidade imoral e, por conseguinte, romperiam com o deslumbramento do maravilhoso. À indeterminação do lugar e da época, ajunta-se o anonimato das personagens, para que prevaleça a “ética do acontecimento” e não a “ética da ação”.

Segundo o autor, no conto, além do lugar sem nome e da época indefinida, as personagens não possuem um nome. A “disposição mental” delimita a ação, ou seja, de um lado os monstros, os espíritos malignos, os ogros e a bruxa representam o trágico e de outro as fadas representam os poderes mágicos capazes de

transcender a realidade. Todas as personagens pertencem ao maravilhoso, são executores do acontecimento ético e atuam em conveniência com o nosso exame sentimental.

Além dos fatores acima, o autor considera a impossibilidade de imaginar o conto isento de um acontecimento trágico, despojado de um sentido de justiça, sem as quebras de barreiras ou vencimento de obstáculos e sem um final ético. Esses itens não estão dissociados, e o final deve proporcionar a satisfação moral. A inexistência destas questões acarretará “um esqueleto desprovido de sentido, o qual não poderá proporcionar-nos satisfação moral de espécie alguma e servirá, no máximo, como veículo mnemotécnico para reconstruir a forma.” O trágico e a justiça, em consonância com a moral ingênua, correspondem ao gesto verbal que “está sempre impregnado do poder que aniquila a realidade imoral e, de um modo ou de outro, significa sempre o maravilhoso.” (JOLLES, 1971, p. 203-204).

## O MARAVILHOSO

*O Oriente era praticamente uma invenção européia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias.*  
(Edward Said)

Não há divergências em Bettelheim (1980), Bortolussi (1985), Coelho (1987), Jolles (1971) e Silva (2004) de que se cultivava o conto muito antes de ser dado a ele o seu status de gênero literário. Os autores apontam o maravilhoso como originado da literatura oral popular. E afirmam também que os contos surgiram destinados aos adultos e posteriormente foram dedicados às crianças. São fontes de uma literatura escrita oriental e propagaram-se pelo mundo, de geração em geração; portanto, foram contados e recontados por séculos. Posteriormente, foram reunidos em livros. Onde quer que se vá ao planeta terra, haverá contos.

Coelho (1987), Arroyo (1968), Bettelheim (1985) e Bortolussi (1985) discorrem sobre narrativas surgidas entre os povos da Antiguidade, que, incorporadas, misturadas, modificadas se difundiram pelo mundo. As modificações ocorreram com

acréscimo de elementos, tornando as narrativas significativas, em vista dos costumes e das regras estabelecidas socialmente. O argumento de que há contos em diferentes posições geográficas se verifica a seguir:

Se perseguirmos, numa viagem através dos textos (muitos dos quais nasceram séculos antes de Cristo), passaremos pelas sábias e místicas regiões da Índia ou do misterioso Egito; defrontaremos a bíblica Palestina do Velho Testamento e a Grécia clássica; entraremos pelo Império Romano adentro, descobrindo-o como o grande mediador/divulgador que foi no Ocidente, de toda a sabedoria mágica gerada no Oriente, Ao mesmo tempo descobriremos as migrações narrativas realizadas na Pérsia, Irã, Turquia e principalmente na luxuriosa Arábia, cuja ênfase na materialidade sensorial mais plena vai se contrapor ao espiritualismo gerado pela imaginação sonhadora dos celtas e bretões.

Já na idade média, veremos como todo esse lastro pagão choca-se, funde-se ou deixa-se absorver pela nova visão do espiritualismo cristão e transformado, chega ao Renascimento [...] Até que, finalmente, na passagem da era clássica para a romântica, grande parte dessa antiga literatura maravilhosa destinada aos adultos é incorporada pela tradição oral popular e transforma-se em literatura para crianças. (COELHO, 1987, p. 15)

*Cinderela*, *Branca de Neve* e *A Bela Adormecida* exemplificam a transcrição acima. Philip (1988, p. 131) e Bettelheim (1980, p. 304) revelam que *Cinderela* se tratava de um conto oriental da China, país que valorizava os pés pequenos como atributos de beleza feminina. Sua primeira versão data do século IX d.C. e adquiriu notoriedade na versão de Charles Perrault, em 1697. De acordo com Philip, Perrault adicionou a fada madrinha, a carruagem-abóbora e o sapatinho de cristal. Um “final sangrento” é o termo utilizado por Philip na versão dos irmãos Grimm:

[...] as irmãs cortam um pedaço do pé para poder calçar o sapatinho, mas dois pombos denunciam a trapaça, dizendo ao príncipe: “Olhe bem, há sangue no sapato, que é pequeno demais para elas. Olhe bem sua verdadeira noiva o espera”. Mais tarde, no casamento de Cinderela, os mesmos pombos arrancam os olhos das irmãs presunçosas. (PHILIP, 1988, p. 131)

O conto *A Bela Adormecida* surge no século XIV e foi publicado por Perrault em 1697 sob o título *La belle au bois dormant*. Nessa versão, a história prossegue após o casamento: “a mãe do príncipe, uma ogra que gosta de comer carne

humana, planeja devorar a nora e os netos. Quando o filho descobre seus planos, ela se mata, jogando-se numa tina cheia de serpentes”. (PHILIP, 1988, p. 18 e 21).

O conto *Branca de Neve* foi publicado com esse título pelos irmãos Grimm em 1823<sup>23</sup>. Em algumas versões, os fiéis companheiros da heroína são ladrões. Acrescenta Philip que Walt Disney (1901-1966), em 1937, apresentou o primeiro desenho animado de longa-metragem intitulado *Branca de Neve e os Sete Anões* e nomeou os anões: Mestre, Zangado, Dunga, Dengoso, Soneca, Feliz e Atchim. Na narrativa de Philip, a madrasta ordena ao caçador tirar a vida de Branca de Neve na floresta e que comprove isso entregando-lhe o coração e o fígado. Tendo em vista que o caçador não cumpriu a ordem da madrasta, entregou os órgãos de um filhote de javali à rainha, que os comeu. Esse conto finaliza com a punição da madrasta, forçada a calçar um sapato em brasa e dançar com ele até a sua morte (PHILIP, 1988, p. 122-125).

A propósito de contos que atravessaram gerações, Coelho (1993, p. 88) selecionou seis narrativas anônimas que foram recolhidas por diferentes autores e que atualmente integram a Literatura Infantil: “O homem e a serpente” (de *Calila e Dimna*, século VI a. C.), “A gralha soberba e o pavão” (das *Fábulas* de Esopo, século V a. C., reescritas por Fedro no século I da era cristã), “A moça e o pote de leite” (recolhida por La Fontaine no século XVII), “As fadas” (reescrita por Perrault no século XVIII), “Moedas de estrelas” (recolhida pelos irmãos Grimm no século XIX), “A rainha da neve” (recolhida/reescrita por Andersen no século XIX). Segundo essa autora, a popularização de narrativas pelo mundo pode ser conferida em outras obras, ou seja, as fábulas “O Homem e a Serpente” e “A Galha soberba e o Pavão” além de incluídas em *Calila e Dimna*, encontram-se na coletânea de Esopo, nas fábulas de La Fontaine e nas fábulas de Monteiro Lobato. “A moça e o pote de leite” pode ser lida em *Calila e Dimna* sob o título “O Eremita, a Jarra de Manteiga e o Mel”, foi recolhida do folclore francês no século XVII por La Fontaine, está presente no “Auto de Mofina Mendes” de Gil Vicente no século XVI, na coletânea oriental “As

---

<sup>23</sup> Arroyo (1968, p. 31), argumenta que “Branca de Neve” e outras histórias presentes em *Kinder- und Hausmärchen*, dos irmãos Grimm, já haviam sido publicadas por Charles Perrault.

mil e uma noites”, com o título “O Asceta e a Jarra e Manteiga” e em Monteiro Lobato, como “A Menina do Leite” (COELHO, 1993, p. 90/92).

A transcrição da narrativa abaixo objetiva uma contextualização sobre a questão abordada de que os contos atravessaram gerações, se modificaram, eram destinados aos adultos e posteriormente se transformaram em literatura infantil.

*Disse o rei ao filósofo:*

*– Escutei tua história. Conta-me agora, se o tens por bem, uma história que illustre o caso do homem que age precipitadamente, sem meditar nem estar seguro do que faz.*

*– O que age irrefletidamente, respondeu o filósofo, é facilmente vítima de arrependimento. Entre as histórias que ilustram esse caso, está a do asceta e do mangusto.*

*– E como é essa história? Perguntou o rei da Índia.*

*– Conta-se, disse o filósofo, que, na terra de Jurjan, um asceta era casado com uma mulher que viveu com ele muitos anos sem conceber. Quando concebeu enfim, o homem alvoroçou-se e disse-lhe:*

*– Alegra-te, que haverás de dar à luz um filho varão, em quem estarão nosso júbilo e nossas esperanças. Procurar-lhe-ei desde agora uma ama, e escolherei para ele um nome formoso.*

*Perguntou a esposa: “Com quem aprendeste a falar do que ignoras? Quem sabe se nosso filho será varão ou mulher? Cala-te, antes, e aceita o que Deus nos enviar; e recorda que o homem sensato não fala do que está além do seu conhecimento. Senão, acontecer-lhe-á o que aconteceu ao eremita sobre cuja cabeça se derramou o mel e a manteiga.”*

*– E como é essa história? Perguntou o esposo.*

### **O EREMITA, A JARRA DE MANTEIGA E O MEL**

*Disse a esposa:*

*– Conta-se que um asceta costumava receber de um mercador caridoso mel, pão e manteiga para se sustentar. Comia o pão e punha a manteiga numa jarra, que tinha pendurada numa parede. Ao cabo de certo tempo, encheu-se a jarra, coincidindo com isso a uma alta do preço do mel e da manteiga.*

*Conjeturou o homem: “Se eu vender o que tenho por um dinar, poderei comprar dez cabras, que ao cabo de cinco meses, me darão dez crias...” E estendeu suas contas sobre cinco anos, chegando à conclusão de que teria então quatrocentas cabras. E, prosseguindo, disse consigo mesmo: “Venderei as quatrocentas cabras e comprarei cem touros e vacas.*

*Consegurei sementes e, com os touros, ararei e sementearei a terra, enquanto que as vacas me estarão dando leite e crias; e, assim, antes de transcorrerem outros cinco anos, terei acumulado uma grande fortuna. Construirei, então, uma suntuosa mansão, adquirirei vestimentas, móveis e escravos; casar-me-ei com uma formosa mulher de nobre linhagem, que me dará um filho provido de todos os dons, em cuja formação porei todo empenho; e, se vir que é ingrato, descarregar-lhe-ei um golpe na cabeça com esta vara, assim...”E, erguendo a vara para mostrar o que faria, golpeou a jarra e quebrou-a, e todo o conteúdo se despejou sobre sua cabeça, e todos os seus planos e esperanças foram frustrados.*

*– Conteí esta história, prosseguiu a esposa, para que te abstenhas de dizer o que ignoras e que depende somente do destino. Aproveita, pois, a experiência daquele asceta.*

*Pouco tempo depois, a mulher deu à luz a um filho formoso, que causou grande alegria a seu pai. E, passados alguns dias, disse ela ao esposo: “Fica ao lado do menino e cuida dele enquanto vou tomar banho e volto logo.*

*Assim que a mulher saiu, porém, apresentou-se um emissário do soberano e levou o asceta. Antes de sair, chamou um mangusto que tinha em casa, e que tratava como a um filho, e encarregou-o de cuidar do recém-nascido.*

*Pouco depois, uma cobra, que tinha seu ninho naquela morada, lançou-se sobre o menino. Mas o mangusto fez-lhe frente e a despedaçou.*

*Quando o asceta regressou à casa, o mangusto saltou a recebê-lo como querendo contar-lhe sua façanha. O asceta, ao vê-lo coberto de sangue, pensou, ao contrário, que ele havia matado o menino, e, perdendo a cabeça, sem nada verificar, descarregou um golpe na cabeça do mangusto, e matou-o. Entrou, em seguida, no aposento e viu seu filho e a cobra em pedaços, e compreendeu. Transtornado de arrependimento, pôs-se a golpear o próprio peito, a arrancar os cabelos, repetindo: “Teria preferido que este menino não tivesse nascido para que eu não houvesse cometido esse ato de ingratidão e ignomínia!”*

*Nesse momento chegou, a esposa e, vendo o marido chorando, disse-lhe: “Por que choras e quem matou esta cobra e o mangusto?” O marido contou-lhe a história e concluiu: “Essas são as consequências da precipitação.”*

*Este, ó rei soberano, concluiu dizendo Báidaba o filósofo ao rei da Índia, é o caso do homem que age precipitadamente, sem antes refletir nem verificar. (CHALLITA 1975. p. 126 a 128).*

“Os Dois Irmãos” é mais um conto assinalado por Coelho (1987, p. 20) que reaparece em diversas partes do mundo. Bettelheim (1985, p. 115) revela que a referida narrativa foi encontrada em um papiro egípcio de 1250 a. C. A partir de então se modificou. Uma pesquisa relaciona setecentos e setenta variantes. O significado assume diferentes posições e relevância de acordo com o lugar para o

qual foi traduzido. Ainda segundo o autor, a plenitude do conto se obtém “não só recontando-o ou ouvindo-o várias vezes – quando então algum detalhe de início despercebido torna-se ainda mais significativo, ou é visto sob uma nova luz.”

Coelho (1987, p. 15) e Arroyo (1968, p. 29) indicam que a fonte oriental apontada como a mais antiga da literatura popular maravilhosa e presente no imaginário de todas as nações do mundo ocidental é a coletânea *Calila e Dimna*, proveniente da Índia, do século VI. São narrativas escritas em sânscrito, que fazem parte do “*Pantshatantra*” (sabedoria dos budistas a partir do século V).

Segundo Challita (1975, p. 29), os originais de *Calila e Dimna* são compostos de três livros: *Pantchatrant*<sup>24</sup>, *Mahabharata*<sup>25</sup> e *Vischno Sarna*. No primeiro, encontram-se as histórias “O Leão e o Boi”, “Os corvos e os corujões”, “A pomba-decolar, o corvo, o rato, o cágado e o veado”, “O Macaco”, “O cágado, o eremita e o mangusto”; no segundo, “O rato e o gato”, “O rei e a ave fanza” e “O Leão e o Chacal”; no terceiro, “A cobra e o rei dos sapos”.

*Calila e Dimna*, após a tradução do sânscrito para o persa por Ibn Al-Mukafa, se propagou pelo mundo e foi traduzido em diversas línguas. De acordo com Challita (1975, p. 24), Victor Chauvin, em *Les Ouvrages Árabes*, aponta 30 traduções diferentes dessa coletânea. Salienta Chalitta que, no século VIII, foi traduzido por João de Cápua com o título *Guia da vida humana*. Em 1570, Thomas North traduziu-o para o inglês com o título *A filosofia do comportamento*. Em 1965, Antonio Challita traduziu para o espanhol com o título *O livro do soberano e do político*.

Das quatro versões sobre a origem de *Calila e Dimna* apresentadas por Chalitta (1975, p. 12) foram selecionadas duas:

*Kisra Anuchiruan, imperador persa, ouvindo falar de Calilla e Dimna, enviou Barzauaih, munido de presentes e ouro, para conseguir uma cópia do livro a qualquer custo.*

---

<sup>24</sup> Mansour Chalitta (1975, p 29) tradutor de *Calila e Dimna*, esclarece na apresentação do livro que *tranta* é singular de *tranti* que significa “tesouro de bons conselhos”.

<sup>25</sup> Na elaboração do parágrafo, foram reunidas as considerações de Coelho. (1987, p. 17) e Buck (1973, p. 9).

*Barzauaih teve que passar meses na Índia e valer-se de toda a sua astúcia para convencer um frequentador da corte a lhe entregar – ilegalmente – a cópia almejada.*

*Quando voltou para a Pérsia, foi recebido com honras de herói.*

*Relata ele que, no século VI antes de Cristo, governava na Índia um rei chamando Dabshalim, que era um déspota sanguinário. E vivia em seu tempo um grande filósofo, chamado Báidaba, que era chefe dos brâmanes e o cume das virtudes de seu povo.*

*Revoltado pelas abominações do tirano, o filósofo se apresentou diante dele e, após lembrar e exaltar as glórias dos reis anteriores, apontou-lhe seus próprios desvarios e convidou-o a reconsiderar e tomar o caminho da equidade, traçado por seus antepassados.*

*O rei, furioso, mandou encarcerar o filósofo. Mas um dia, fez apelo a seus conhecimentos numa disputa sobre astronomia, e ficou impressionado com sua vasta cultura e sua lucidez, e expressou-lhe seu arrependimento pela maneira como o havia tratado.*

*– Tudo o que fiz, disse o filósofo, foi para vosso próprio bem.*

*O rei pediu-lhe então que escrevesse um livro sobre a conduta que deve observar o soberano para fazer a felicidade de seus súditos e, ao mesmo tempo, defender-se de seus inimigos. “Este livro, frisou o rei, deve perpetuar minha memória ao longo dos séculos e, ademais, causar deleite ao leitor e ensinar-lhe toda a sabedoria humana.”*

*O filósofo aceitou o encargo e, com a ajuda de seus discípulos, escreveu Calila e Dimna num ano de labor ininterrupto, e apresentou-o ao rei Dabshalim.*

*O rei reuniu seus ministros e conselheiros e todos os notáveis da corte e convidou Báidaba a ler-lhes a sua obra*

*Ao concluir Báidaba a leitura, o rei não pôde expressar-lhe sua admiração senão descendo de seu trono e convidando-o a ocupá-lo em seu lugar e reger ele próprio os destinos do reino. O filósofo agradeceu e declinou da honra.*

*O livro foi então zelosamente guardado nos armários reais. Passou a ser um segredo dos soberanos desse país, por longos séculos, até que Barzauaih, após difíceis e pacientes esforços conseguiu uma cópia dele.*

A referida obra compreende a sabedoria humana guiada para importantes atividades: a ação política, “a arte de governar”, de guiar o destino de seres humanos e da população e de “moldá-lo pouco a pouco conforme convicções e concepções próprias.” Esse, provavelmente, deve ser o motivo pelo qual esse

tradutor relata que a coletânea foi escondida, disputada e roubada por reis e imperadores. O tradutor assinala uma “originalidade única” da coletânea em questão:

[...] os animais substituem os homens e falam como homens, mas sem pertencerem a nenhuma terra determinada. Assim, o mundo político que evolui diante de nós é de todos os tempos e de todos os lugares. O leão é qualquer governante: rei, imperador, presidente, ditador. Seus ministros, cortesãos, servidores, inimigos, o boi, o urso, a raposa, o porco, o camelo, são também de todos os países e de todos os tempos. (CHALLITA, 1975, p. 15/19).

Chalitta (1975, p. 18) e Coelho (1987, p. 18) afirmam que o tema central de *Calila e Dimna* é a luta pelo poder; trata-se de um tratado de política que se projeta como lição de bom comportamento. A autora acrescenta que se trata de uma visão mágica do mundo, no qual o real e o imaginário se unem de tal modo que se torna difícil de discernir o limite entre eles. Vamos encontrar em *Branca de Neve*, no século XIX, a crença que impõe formas e atributos humanos a entidades abstratas ou seres não-humanos e os episódios de metamorfose presentes na referida narrativa do século VI.

Em *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm, em *Branca de Neve e os Sete Anões*, de Walt Disney, e em *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*, se apresenta a vaidade, a luta pelo poder da beleza, a metamorfose da madrasta em bruxa, os animais (o corvo, a pomba e a coruja), o rei, a rainha, o servidor representado pelo caçador, uma terra não determinada, um tempo e um lugar não determinados, o espelho como objeto que responde às perguntas da madrasta.

O *Mahabharata*, um épico indiano, com 5.800 páginas, escrito em sânscrito, entre os séculos IV a.C. e IV d.C., traz como tema central a luta entre os Kurus e os Pandavas pela propriedade das terras situadas entre os rios Ganges e Yamuna. De acordo com a fonte pesquisada, o livro “deve ser compreendido como uma narrativa moral, filosófica e não apenas histórica”. Não há informações precisas de quando ocorreu a guerra, porém sabe-se desse episódio por meio dos contos folclóricos e dos registros da guerra. De acordo com o calendário indiano, ocorreu no ano 3102 a.C. Outras fontes indicam aproximadamente 1400 a.C.

Nesse épico, os deuses mantêm uma relação estreita com os indianos e indianas, há narrativas sobre casamento de deuses e deusas com seres humanos. A legitimação e o respeito pelas divindades são valorizados, tendo em vista que os conselhos e as ordens eram obedecidos e executados. O conteúdo dessa narrativa envolve a imaginação de um mundo ideal, “onde os feitos heróicos, os gestos de coragem e bravura e a força física são vistos com espanto e temor. Somos transportados para um mundo idílico onde a ilusão e a realidade não podem ser separadas” (BUCK, 1973, p. 13). Nesse épico, os animais também falam e o encantamento mágico é o mantra, ou seja, palavras mágicas que, quando entoadas, têm o poder de modificar o universo.

O trecho abaixo transcrito pretende indicar a presença do contador de histórias e a questão abordada anteriormente de que o acontecimento ocorreu “há muito tempo”:

***“Uma mina de jóias e preciosidades”***

*Sauti, o contador de histórias, narrou esta lenda a seu amigo Saunaka, na floresta Naimisha. Curvado de humildade, Sauti vinha à noite vagando pelo mato, quando viu diante de si o fogo intenso que ardia noite e dia vagando a casa de Saunaka, na floresta.*

*Saunaka lhe perguntou: – Sauti dos olhos de lótus, de onde vem vagando você?*

*Sauti respondeu: – Venho de Hastinapura, do sacrifício das serpentes do rei Janamejava, dos Kurus. Ouvei então o Mahabharata de Vyasa, escrito pela primeira vez para o poeta pelo deus-elefante Ganesha.*

*– Como isso aconteceu?*

*– Sauti respondeu: eu lhe contarei.*

*Ouçã:*

*Durante três anos Vyasa compôs mentalmente o Mahbharata e, ao terminar, convocou Ganesha para ser seu escriba.*

*Veio o filho de Shiva e perguntou-lhe:*

*– Por que me chamou?*

*Vyasa replicou:*

*– Não remove você todos os obstáculos e todas as barreiras? Não é você o deus dos ladrões e dos escritores? Ponha meu livro em palavras escritas, conforme eu narrar.*

*Ganesha sacudiu sua tromba, e o ar sibilou.*

*– Om! Mas há livros e livros. O seu livro é muito bom?*

*– É.*

*Ganesha riu e sua barriga enorme tremeu. – Deixe-me apenas livrar-me de todas estas coisas... – e largou o búzio e o lótus, o disco e o machado que segurava em suas quatro mãos – e começarei a escrever para você; mas, se uma só vez me interromper a história, irei embora e jamais retornarei.*

*– Com uma condição – disse Vyasa: – Se você não compreender o que quero dizer, deve parar de escrever até que tenha compreendido.- Está certo! No mesmo dia em que nasci cometi o meu primeiro erro, e por este caminho venho buscando a sabedoria desde então.*

*Ouçã:*

*Já nasci adulto do aljôfar do corpo de minha mãe. Estávamos sós, e Devi me pediu:*

*– Guarde a porta. Não deixe ninguém entrar, pois vou banhar-me.*

*Shiva, então, a quem eu nunca tinha visto, voltou para casa. E eu não deixei que entrasse na sua própria casa!*

*– Quem é você para barrar a minha entrada? – perguntou ele, irado. Mas eu lhe disse:*

*– Nada de mendigos aqui, vá embora!*

*– Posso estar seminu – respondeu ele – mas o mundo inteiro é meu, ainda que eu não me interesse por ele.*

*– Pois vá arrastar-se pelo mundo, mas não na cada de montanha de Parvati! Sou filho de Shiva, e guardo esta porta para ela com a minha vida!*

*– Ora – disse ele – você é um grande mentiroso. Pensa que não conheço meus próprios filhos?*

*– Tolice! disse eu. – Nasci somente hoje, mas conheço o molambento quando o vejo. Agora vá e siga o seu caminho.*

*Ele fixou seus olhos nos meu e, muito calmamente, perguntou:*

*– Vai deixar-me entrar?*

*– Não adianta insistir! – retruquei.*

*– Não vou insistir – replicou; e, com um golpe agudo cortou minha cabeça e jogou-a longe, além dos Himalaias.*

*Devi saiu correndo.*

– *Você jamais prestará para coisa alguma! Matou o nosso filho! – E caiu sobre o meu corpo, em prantos. – Não vale nada como marido! Sai vagueando e me deixa em casa para fazer todo o trabalho. É por muito vagar, sonhando o tempo todo, que vivemos na pobreza, sem ter o que comer.*

*O Senhor de Todos os Mundos a tranquilizou: olhando ao redor, a primeira cabeça que viu foi de um elefante, e a pôs sobre os meus ombros e me trouxe de volta à vida.*

– *Parvati ficou feliz novamente, e foi assim que conheci meu pai pela primeira vez – disse Ganesha – há muito, muito tempo.*<sup>26</sup>

Além de *Calila e Dimna* e o *Mahabharata*, há referência a um manuscrito egípcio de 3.200 anos encontrado na Itália, no fim do século XIX por uma egiptóloga, D'Orbene. Trata-se de narrativas; que, apesar de anteceder os textos indianos citados, se assemelhavam a eles. Nessa versão egípcia dos contos, também são abordadas questões do amor, do ódio, do ciúme, tendo como consequência a desavença, o rompimento e a morte de familiares ou de amigos. Da mesma forma, apresentam as metamorfoses que afetam os inocentes e, no final, os culpados são castigados com o triunfo dos injustiçados. A diferença apontada por essa autora entre os textos originários da Índia e o texto egípcio é a representação da mulher como um ser maligno (COELHO, 1987, p. 19).

Em continuidade à árvore genealógica<sup>27</sup> dos contos, *Sendebad* ou *O livro dos enganos das mulheres* é uma coletânea de narrativas escrita em sânscrito, originária da Índia, com a mesma característica de *Calila e Dimna* e do texto egípcio, fontes orientais que constituem as narrativas ocidentais. Segundo Coelho, Sendebad foi um filósofo hindu e o autor do texto original, o qual se perdeu. Mesmo assim, essas narrativas continuaram a se propagarem entre os séculos IX e XII em diversas línguas, inclusive o castelhano, em que constam vinte e seis narrativas envolvendo paixão, ódio e sabedoria, e que foram fontes de pesquisa para as nações européias

---

<sup>26</sup> BUCK (1973, p. 29 a 31).

<sup>27</sup> No dicionário eletrônico Aurélio, árvore genealógica é a representação gráfica com os nomes dos antepassados e dos descendentes de uma pessoa, de uma família. Em relação à pesquisa sobre os contos, considero que a obra já citada da autora permite ao pesquisador conhecer as ramificações dos contos.

no século XIX. As narrativas abordam a representação da mulher de forma pejorativa, apresentada sempre como esposa ou madrasta que, respectivamente, acusa o cunhado ou o enteado de violentá-la.

A maior propagação de *Sendebār* ocorreu na Europa entre os séculos X, na versão árabe, e XII, na versão castelhana. A propagação desta narrativa tinha o objetivo de cristianizar o mundo, coligado ao intento de fortalecer o ideal sagrado da imagem feminina, por meio da veneração da Virgem Maria, ao mesmo tempo em que ocorreu o fortalecimento da atividade dos trovadores nas cortes medievais, incentivando o culto do amor cortês (COELHO, 1987, p. 22).

A transcrição abaixo evidencia que muitas das narrativas reunidas em *As Mil e uma noites*<sup>28</sup> assemelham-se às narrativas reunidas em *Calila e Dimna*, em *Sendebār* e em várias coleções orientais. Demonstram como os contos se assemelham em diversos países e são adequados aos valores de cada lugar:

[...] Na labiríntica trama das narrativas, reunidas nesta fabulosa coletânea, misturam-se textos originários de todas as regiões do Oriente: desde os apólogos indianos até os velhos “romances” de amores e traições, narrados nos bazares de Bagdá: desde lendas chinesas ou egípcias até compilações budistas; desde contos persas até fabulas judaicas... Daí que inúmeros de seus episódios estejam presentes também em *Calila e Dimna*, *Sendebār* e outras coleções orientais. (COELHO, 1987, p. 24).

*Kathāsaritsāgara* (*O Oceano Torrencial das Narrativas*) é citado por Jolles como uma coletânea surgida na segunda metade do século XI, atribuída a um indiano de nome Somadeva que recolheu inúmeras narrativas em Cachemira e em outras regiões. Assemelha-se às coletâneas de “outras épocas e outras regiões: as *Gestas Romanorum*, as *Mil e Uma Noites*, o *Decameron*”. Em relação a essa compilação realizada por Somadeva, Jolles (1971, p. 157) observa que “O rei e o cadáver”, uma narrativa contida no *Kathāsaritsāgara*, é encontrado em versões diferenciadas na própria Índia e em diferentes áreas geográficas.

---

<sup>28</sup> A coletânea *As mil e uma noites* terá uma abordagem posterior, tendo em vista que veio a ser traduzida para o francês somente no século XVIII.

Em *Branca de Neve*, na versão dos irmãos Grimm, e em *Branca de Neve e os Sete Anões*, na versão de Walt Disney, existem duas mulheres, uma boa e uma má. Essa última se transforma em bruxa. Antes de falar da bruxa, será necessário viajar pelo mundo das fadas e do povo celta.

Na época do deslocamento dos povos orientais para o mundo ocidental, fato ocorrido anteriormente a Cristo, iniciou-se a migração dos celtas. Esse povo distinguia-se de outros povos da época principalmente na questão da guerra, pois a iniciavam somente quando suas terras eram ameaçadas. Os celtas atuaram em todo o processo de formação e modificação da cultura ocidental, de forma “silenciosa”, por meio de seus valores espirituais e de sua inteligência. Entre os mitos do povo celta, aparecem as fadas, ou seja, na elaboração poética céltico-bretã foi que surgiram as primeiras mulheres sobrenaturais, denominadas de fadas.

A palavra fada vem do latim *fatum* – destino, fatalidade, oráculo. As fadas de todas as nações européias são nomeadas com termos provenientes da mesma área semântica latina: fada (port.); fee (fr.); fairy (ingl.); fata (ital.); feen (al.); hada (esp.).” (COELHO, 1987, p. 31).

As fadas significavam “a luz no fim do túnel” para homens e mulheres que se encontravam em situações extremas. Essas mulheres sobrenaturais, extraordinárias, belas e virtuosas do imaginário europeu possuíam poderes que lhes permitiam intervir na vida de homens e mulheres, amparando-os em momentos de perigo ou em situações que representavam problemas aparentemente insolúveis. A fada representava o bem, e a bruxa representava o mal. Estas, segundo Coelho (1987) são formas simbólicas da dualidade da mulher ou da condição feminina.

Nos contos de origem celta, destaca-se: o excessivo espiritualismo; o poder feminino; a inclinação ao sobrenatural; o fascínio por regiões distantes com lagos misteriosos e com névoa; adoração à natureza, considerada dotada de forças misteriosas; lendas em que personagens heróicas possuem um encantamento místico; mulheres divinas ou diabólicas; anões e anãs; seres monstruosos; seres gigantes; objetos com poderes extraordinários; reinos fantásticos. (COELHO, 1987, p. 33).

O caminho entre os contos de fadas destinados aos adultos até se transformarem em literatura infantil atravessa séculos e nações e toda essa trajetória é delineada por Coelho (1987), começando pelo poema *Beowulf*, considerado um dos mais belos e importantes textos épicos da Europa anglo-saxã<sup>29</sup> e nórdica.<sup>30</sup> Apesar de *Beowulf* ser apresentado como uma narrativa maravilhosa, os relatos nele contidos são históricos, escritos em língua anglo-saxã e das ilhas britânicas, no século VI. Sobrinho do rei nórdico Hygelac, Beowulf é o típico herói da Idade Média, exemplo de cavaleiro perfeito cuja história se transformou em lenda. Esse poema faz referência a duas proezas do herói. Na primeira, ele enfrenta o gigante antropófago Grendel, vencendo-o. A vitória do herói se atribui a energias interiores e misteriosas. Gravemente ferido é encontrado inconsciente por uma mulher misteriosa que o cura. Após cinquenta anos, ocorre a segunda luta. Beowulf vence um dragão, mas é ferido por ele e morre.

Coelho (1987, p. 44) avalia que a amenização da agressividade dos chamados “primitivos povos bárbaros germânicos” na literatura foi ocasionada pelo contato dos germanos com os celtas. O maravilhoso nebuloso e atemorizante dos territórios nórdicos, o vigor de homens e monstros que se equiparavam a deuses presentes em *Beowulf*, são atenuados nos contos maravilhosos, tendo em vista a influência da espiritualidade celta.

Após a referência a *Beowulf*, a autora indica os *Mabinogion*, quatro poemas narrativos surgidos do século IX, escritos em língua gaulesa. Esses poemas originam as fadas, e a história<sup>31</sup> se transforma em lenda:<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Anglo-saxão é a denominação dada à fusão dos povos germânicos, anglos, saxões e jutos que se fixaram no norte e centro da Inglaterra no século V. Em relação aos saxões, podemos dizer que eram um antigo povo da Germânia, habitantes da região próxima da foz do rio Álbis (atual Elba). É correspondente ao atual estado de Holstein na Alemanha. Disponível em: <[www.dec.ufcg.edu.br](http://www.dec.ufcg.edu.br)>. Acesso em: 15 de março de 2010.

<sup>30</sup> Relativo aos países do norte da Europa – Dinamarca, Finlândia, Suécia, Noruega e Islândia. (*Dicionário Eletrônico Aurélio da Língua Portuguesa*, 2009).

<sup>31</sup> História: uma narração verdadeira de acontecimentos ou situações significativas para o conhecimento da evolução dos tempos, culturas e civilizações, nações, etc. Não é mera exposição de fatos, mas resulta de uma indagação inteligente e crítica dos fenômenos que tem por fim o conhecimento da verdade. (COELHO, 1987, p. 85)

Os Mabinogion estão entre os mais antigos documentos da poesia primitiva céltico-gaulesa, a que está na origem da grande novelística da matéria bretã: as novelas de cavalaria do ciclo do rei Artur. Transformada pela imaginação celta (nutrida de lendas, feiticeiros, fadas, seres sobrenaturais, florestas encantadas, lagos e pântanos, castelos ou montanhas misteriosas, espectros, etc.), a História transforma-se em lenda ou mito. (COELHO 1987, p. 45)

É nesses poemas, reunidos em narrativas fantásticas envolvendo feitiçaria, fadas, magos, metamorfose, animais monstruosos, paisagens imaginárias e misteriosas, que emerge o herói legendário<sup>33</sup> rei Artur e suas aventuras com seus cavaleiros, destacadas pelo poema “Culhwch e Olwen”, contido no “*Mabinogion*”. Esse narra o amor entre o cavaleiro Culhwch e Olwen. A diferença entre as narrativas reunidas no *Beowulf* e no *Mabinogion* é o amor como poder que tanto pode realizar quanto destruir.<sup>34</sup>

Os poemas celtas do século IX impulsionaram os lais bretões, e a França é reconhecida como o país que iniciou a tradução e a divulgação pela Europa, no século XII, na corte de Luís VII, sob influência da rainha Alienor D'Aquitânia (1122-1204). O monge anglo-normando Wace, em 1152, por solicitação da rainha Alienor, escreve o *Romance de Brut*, traduzindo para o francês a história dos reis da Bretanha (escrita em latim, em 1135, por G. Monmouth; por sua vez, baseada na *História dos Bretões*, escrita por Nennius, no século VII). Ajustando acontecimentos históricos com depoimentos fabulosos, o *Romance de Brut* discorre sobre a genealogia troiana dos primeiros príncipes bretões e enfatiza as peripécias do rei Artur e seus cavaleiros. Mostra também a fada Viviana, que, no lago onde vive,

---

<sup>32</sup> Lenda (do latim *legenda*, *legere* – ler), narrativa anônima de matéria supostamente heróica ou verdadeira, guardada pela tradição (oral ou escrita). Nela, o real e o imaginário mesclam-se de tal maneira que é impossível discernir onde acaba o verdadeiro e começa a fantasia. Todos os folclores estão repletos de lendas, que tentam “explicar” de maneira mágica os mistérios da vida e do Universo (COELHO, 1987, p. 85).

<sup>33</sup> Legendário: designa o que não é verdadeiro no sentido histórico (JOLLES, 1971, p. 60).

<sup>34</sup> Sobre o Mabinogion, Robert Graves (2003) apresenta uma pesquisa aprofundada, que pode ser consultada em *A deusa branca – uma gramática histórica do mito poético*, capítulos I e II.

cuida de uma criança desamparada que, na vida adulta, vem a ser Lancelote ou o Cavaleiro do Lago (COELHO, 1987, p. 47).

No referido romance, está presente a criatura histórica do sábio Ambrósio, grande mestre de Astrologia que influenciou o rei Artur a formar a Ordem de Cavalaria da Távola Redonda. É possível que o sábio Ambrósio seja o mago Merlin, personalidade invariável das novelas arturianas. Merlin e Artur constituíram uma ordem druida, de estilo literário. O mesmo Merlin, idoso, é seduzido e iludido pela fada Viviana, a Dama do Lago, lenda que Walter Scott utiliza em seus romances históricos no século XIX. O rei Artur, vitorioso dos saxões, soberano da Inglaterra, da Escócia, da Irlanda e da Noruega, é personagem dominante nos lais bretões, maravilhando as fantasias, com sua bravura, sua corte majestosa, seus cavaleiros e suas damas fascinados pelo encanto do amor. (COELHO, 1987, p. 48-49).

Uma segunda mulher apontada por essa autora é Marie de France, filha da rainha Alienor, que, por sua educação britânica, sua convivência com os trovadores da corte e o contato com a literatura bretã, traduziu para o francês os bretões que ficaram conhecidos como os *Lais de Marie de France*<sup>35</sup>. A referida tradução propagou o universo céltico-bretão e contribuiu para a fusão da religião pagã com a religião cristã. Ainda segundo Coelho (1987), a rapidez da difusão desses poemas pela Europa e os incontáveis episódios das novelas arturianas impulsionaram o código do amor cortês<sup>36</sup> e a poesia trovadoresca<sup>37</sup> que se expandiram no sul da

---

<sup>35</sup> A autora destaca os mais os mais conhecidos: Lai d'Yonec, Lai de Bisclavaret, Lai de Lanval, Lai de Iwenec, Lai de Fresno, Lai de Tidorel, Lai de Eliduc, Lai de Guingamor, Lai de Tiolet e Lai da Maressilva. (p. 50-53).

<sup>36</sup> Elenco de normas ou regras de “bem amar”, difundidas como moda nas cortes européias a partir do século XII. Correspondeu, em nível mundano, ao esforço de valorização da mulher que, em nível religioso, a Igreja vinha desenvolvendo através do culto marial (à Virgem Maria). Desse “código”, nasceu o amor tal como a civilização cristã expandiu por todo o mundo ocidental: amor “puro”, livre do tabu do sexo, idealizado como o grande meio de aperfeiçoamento do ser; amor fatal, eterno, indestrutível, cuja perda acarreta a destruição do ser (seja pela morte, loucura ou por seu voluntário e total afastamento do convívio humano) (COELHO, 1987, p. 88).

França, espiritualizando o amor por meio da valorização da mulher. Além de divulgar os lais bretões<sup>38</sup>, Marie de France, ainda no século XII, difundiu o romance cortês<sup>39</sup> na corte, em substituição às canções de gesta<sup>40</sup>.

A autora revela que Marie de France traduziu os lais bretões e que Chrétien de Troyes (1135-1191) traduziu e recriou o romance bretão, dando-lhe expressão literária mais elaborada e uma estrutura narrativa com acréscimo de episódios<sup>41</sup>. A autora se refere à versão de Chrétien de *Tristão e Isolda*, que veio a ter sua versão completa no século XIX por Joseph Bédier (1864-1938). Considera ainda que essa obra “representa a mais bela fusão do espírito mágico dos celtas e bretões com a espiritualidade cristã e constitui a essência dos contos, quando entendidos no nível simbólico.” Os romances bretões se difundiram pela Europa no século XIII,

<sup>37</sup> Composições em verso produzidas na península ibérica entre o final do século XII e meados do século XIV. São cerca de 1600 cantigas de caráter profano e 400 poemas de conteúdo religioso. É provável que a mais antiga reunião dessas canções tenha sido no século XIV, no denominado *Cancioneiro da Ajuda*. O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Vaticana* são cópias feitas no século XVI na Itália, a partir de um manuscrito mais antigo. A fonte consultada não retrata a poesia trovadoresca como estritamente portuguesa e galega, tendo em vista que os 150 trovadores e jograis que a produziram originam-se de diversas regiões da península. Os trovadores eram geralmente nobres; e os jograis, que cantavam as cantigas nas feiras, romarias e palácios, eram de origem popular. Nesses cancioneiros, se encontram as cantigas de amigo, as cantigas de amor e as cantigas de escárnio e maldizer. Disponível em <<http://www.brasilecola.com/literatura>>. Acesso em 15 de março de 2010.

<sup>38</sup> A designação de lai é uma das mais ambíguas da literatura medieval. Pode referir-se a textos bastante distintos, tanto temática quanto formalmente. Os lais bretões eram composições musicais, canções em parte líricas e em parte narrativas divulgadas por poetas viajantes que as cantavam acompanhados de um instrumento musical desde o século XI. O lai bretão provavelmente possibilitou o lai narrativo. Os lais celtas eram textos breves em francês medieval compostos em versos de oito sílabas, rimados nos pares. Disponível em <<http://www.ufscar.br/~revistaolhar>>. Acesso em 15 de março de 2010.

<sup>39</sup> Correspondem às narrativas em verso, de natureza aristocrática e sentimental, cuja leitura distraia as cortes. Dividem-se em três correntes: os da Antiguidade (que fundem o épico cristão com o maravilhoso helênico), os bizantinos (de matéria romanesca e maravilhosa greco-latina) e os bretões (de matéria bretã, que funde o heróico, o romanesco e o maravilhoso de raízes celtas). Este último foi o mais famoso, e a ele pertencem os romances do ciclo arturiano. (COELHO, 1987, p. 87).

<sup>40</sup> Do latim *gesta, orum* – feitos notáveis. Breves poemas épicos que surgem na França medieval (século XI), cantando os feitos heróicos de Carlos Magno, imperador dos francos e de seus cavaleiros guerreiros, em luta contra os árabes que invadiram a península Hispânica. Expressando os ideais guerreiros e religiosos da época, as canções de gesta (*chansons de geste*) têm um ponto de partida histórico: a batalha de Roncesvalles, que ocorreu no século VIII. (COELHO, 1987, p. 82).

<sup>41</sup> Chrétien de Troyes traduziu e adaptou: *Lancelot ou o Cavalheiro na Carroça* (1172). *Ivã ou o Cavaleiro Leão* (1173), *Percival ou O conto do Graal* (1190) (COELHO, 1987, p. 55).

adaptados em uma estrutura conhecida como novelas de cavalaria do rei Artur. (COELHO, 1987, p. 56).

O poder divino e diabólico das mulheres nas narrativas orientais foi vulgarizado no mundo ocidental e elas passaram a representar, respectivamente, a fada e a bruxa e a fazer parte dos contos de fadas. Coelho (1987, p. 59) avalia que as personagens femininas Morgana, Viviana e Melusina dos poemas bretões se modificaram na tradução, seguindo os interesses da fusão da religiosidade céltico-bretã com a religiosidade cristã. A autora exemplifica com a transformação da representação da personagem Viviana, que de Dama do Lago, protetora de Lancelote, fada, mulher sobrenatural e companheira do mago Merlin transforma-se em sedutora maligna que faz de um Merlin idoso, uma vítima.

As coletâneas das narrativas orientais, a partir do século XVI, terão uma nova apresentação. As compilações adaptadas são acrescidas da criatividade de um autor. O anonimato dos textos de origem popular cede espaço a uma elaboração erudita e adquirem grande aceitação ocasionada pelo movimento de renovação das artes e ciências europeias, sem perder de vista a valorização da Antiguidade clássica. Coelho (1987, p. 61) destaca duas obras desse período: a coletânea de um grande número de narrativas orais em vários dialetos das províncias italianas, que resultou na publicação em duas etapas (1550 e 1554) de *Noites prazerosas (Le piacevoli notti)*<sup>42</sup>, de Giovanni Francesco Straparola.<sup>43</sup> A outra é a coletânea *O conto dos contos*, conhecida como *Pentameron (Lo cunto degli cunti)*<sup>44</sup>, publicada em Nápoles, em 1634, tendo como autor Giambattista Basile (1566-1632). Os contos, apesar de compilados da população napolitana, cultivam as versões mediterrâneas

---

<sup>42</sup> Arroyo (1968, p. 32) destaca que é “nessa reunião de contos folclóricos, cujos temas se universalizaram, inclusive na literatura infantil, que o famoso personagem Gato de Botas dá sua entrada na literatura”.

<sup>43</sup> Jolles (1971, p. 189) revela que, na citada obra, estão “O Gato de Botas”, “Os animais agradecidos” e “O mestre e o ladrão”, dentre outras histórias que serão reencontradas nos *Kinder- und Háusmarchen*.

<sup>44</sup> O mesmo ocorre a “A Gata Borralheira”, “A Bela Adormecida no Bosque” e “Branca de Neve”, que permaneceram na literatura infantil.

e as narrativas maravilhosas indo-germânicas ou saxônicas e lembram as novelas do ciclo arturiano.<sup>45</sup>

Conforme Coelho (1987, p. 64), várias obras do século XVI foram influenciadas pela magia céltico-bretã. Em *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare (1564-1616), encontram-se Oberon (mago), Titânia (rainha das fadas) e Puck (duende). Em *Romeu e Julieta*, encontra-se a rainha Mab. No poema épico *Orlando Furioso* (1516), de Ludovico Ariosto (1474-1533), encontram-se as fadas Andrônica e Melissa e a maga Carandina. Em *Jerusalém Libertada* (1580), de Torquato Tasso (1544-1595), tem-se a fada Arminda. Em “*Os Lusíadas*” (1572), de Luís de Camões (1524-1580), o episódio Ilha dos Amores, a descrição do lugar onde ninfas acolhem os portugueses cansados possivelmente seja influenciada pela magia céltico-bretã.

No século XII, a França teve a iniciativa de traduzir e divulgar pela Europa as narrativas céltico-bretãs. Nesse mesmo país, no século XVII, além de serem traduzidos, os contos foram adaptados, readaptados, desprovidos de episódios considerados indecorosos para a cultura ocidental, perdendo o significado original e transformando-se em histórias infantis.

Ao final do século XVII, na França, todo esse caudal de narrativas maravilhosas já entrara em declínio; parte delas fora absorvida pelo povo e transformara-se em narrativas populares folclóricas, esvaziadas de sua essencialidade primitiva; outra parte diluira-se nos romances preciosos, nos quais as aventuras heróico-amorosas da novelística medieval tendem a ser substituídas pelas aventuras sentimentais, patéticas ou pelo heroísmo da paixão, intensificando-se o maravilhoso que lhe servia de espaço. A valentia cavaleiresca cede lugar ao romanesco. A fantasia desafia a lógica. (COELHO, 1987, p. 65)

Charles Perrault (1608-1703) é considerado por Coelho (1987, p. 66) e Philip (1998, p. 14) o compilador, no século XVII, de relatos da memória do povo e o fundador do primeiro núcleo da literatura infantil ocidental, publicando em 1697 os

---

<sup>45</sup> Jolles (1976, p. 190) destaca que “Cinderela”, “Os sete corvos” e “A bela adormecida”, posteriormente compuseram a obra dos contos dos irmãos Grimm.

*Contes de ma Mère l'Oye*, sob o título de *Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités*<sup>46</sup>, incluindo os contos: “A Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Barba Azul”, “O Gato de Botas”, “As Fadas”, “A Gata Borralheira”, “Henrique do Topete” e o “Pequeno Polegar”. Esses oito contos reunidos por Perrault se originavam dos antigos lais ou dos romances céltico-bretões e de narrativas indianas que se transformaram, se fundiram e, conseqüentemente, perderam sua significação de origem (COELHO, 1987 p. 63-68).

A Mãe Gansa (Mère l'Oye) era uma personagem de velhos contos populares franceses que contava histórias para seus filhotes. No costume popular europeu, as mulheres contavam histórias e, ao mesmo tempo fiavam, após o jantar. Estudioso da mitologia pagã, Perrault provavelmente relacionou a tarefa das parcas, de tecer a vida dos homens e mulheres à questão de tecer histórias. Na Idade Média, o fuso e a roca estavam relacionados à mulher, ao poder feminino de tecer o abrigo dos corpos e de tecer novas vidas. A ilustração da capa do livro de Perrault mostrava uma velha fiandeira e não uma gansa. O nome *Mère l'Oye* dos contos populares passou a significar uma velha contadora de histórias e recebeu nomes diferenciados em cada país para o qual foi traduzido. (COELHO, 1987, p. 69). Em relação à publicação dos Contos de Perrault no século XVII, Jolles observa que narrativas do mesmo gênero se disseminaram por toda a Europa. Segundo o autor, toda a literatura do início do século XVIII foi influenciada por esse gênero, em substituição à grande narrativa do século XVII, ou seja, o romance e a novela toscana. (JOLLES, 1971, p. 191).

É necessário abrir mais um parêntese para aludir à coletânea *As Mil e uma noites*, que data do século XV e foi traduzida para o francês em 1704. Coelho (1987), Jolles (1971), Bortolussi (1975) e Said (2007) atribuem a Antoine Galland a tradução dessa coletânea. Coelho acrescenta que o trabalho do referido tradutor ocorreu sete anos após a publicação dos contos de Perrault e, provavelmente por

---

<sup>46</sup> Na obra de Coelho (1987, p. 66), foi traduzido como *Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades – Contos da minha Mãe Gansa*. Na obra de Jolles (1971, p. 190), foi traduzido como *Contos da Mãe Pata*. Na obra de Philip (1998, p. 14), foi traduzido como *Histórias ou contos de tempos passados*.

esse motivo, foi recebido pelos críticos e orientalistas com desconfiança e descrença sobre a fidelidade da tradução, tendo em vista o desconhecimento dos textos originais.

A coletânea conhecida como *As Mil e uma Noites*, traduzida por Richard Burton, em 1894, constata a sua origem hindu e persa. O número mil em árabe significa inumerável ou um número infinito. A representação da mulher como colecionadora de livros e crônicas de poetas do passado e como leitora de livros de ciência e medicina se apresenta em Sherazade que “era sábia, espirituosa, prudente e de boa formação”, guardava a leitura em sua memória e recontava. (BETTELHEIM, 1985, p. 108)

Sherazade sabia que corria risco de morte, suas narrativas ao rei Schariar asseguravam-lhe a vida. Toda a noite contava ao rei histórias e façanhas de reis antigos e lendas de povos distantes e em determinado momento interrompia a ação para dar continuidade na noite seguinte, e assim sucessivamente. Instigar a curiosidade do rei a mantinha viva. As narrativas de Sherazade encantaram o público pelos episódios maravilhosos, repletos de transformações, de seres fantásticos e de objetos mágicos. A reversão do tempo, a supressão das leis naturais revelou o fascinante mundo oriental (COELHO, 1987, p. 27).

Retoma-se ao “trabalho de redescoberta e recriação do maravilhoso” realizado por Perrault. Pelo caráter dos argumentos dos contos selecionados por ele para compilação, percebe-se que a maioria se referia a mulheres injustiçadas. Bortolussi (1985) e Coelho (1987) atribuem essa preferência à simpatia e adesão à causa feminista, da qual uma das líderes, Mlle Hérítier, era sua sobrinha. Nesse sentido, possivelmente, Perrault não começou sua arte de contar o maravilhoso para o público infanto-juvenil.

Exemplo dessa adesão ao feminismo é *A paciência de Grisélidis*, publicado por Perrault em 1691. *Grisélidis* é decorrência da recriação em versos de um dos mais remotos e conhecidos fabliaux do imaginário francês, que exacerba a disposição de resignação da mulher frente às agonias infligidas pelo homem. Com base em Brauner, M. Lahy-Hollebecque e Bettina Hurlimann, Bortolussi (1985, p. 25) considera que Perrault tinha o objetivo de denunciar a corte. Por isso,

provavelmente, seus contos a princípio não se destinavam ao público infantil. Acrescenta-se a isso que os contos de Giambattista Basile possuíam o mesmo intento e seus personagens seriam reflexo da sociedade da época.

Anteriormente às publicações de Perrault, a escritora Mme D'Aulnoy (1650-1705) publicou em 1690, de sua autoria, o romance *História de Hipólito* (1690), que contém o episódio “História de Mira”, apresentando uma fada como personagem central. Entre 1696 e 1698, oito romances foram publicados por Mme D'Aulnoy: *Contos de fadas, Novos contos de fadas e Ilustres fadas, O pássaro azul, A princesa de cabelos de ouro, O ramo de ouro, O anão amarelo, O golfinho, O sapo benevolente*, igualmente destinados aos adultos, posteriormente modificados para a literatura infantil.

De acordo com os aportes teóricos de Coelho (1987, p. 70), a delimitação entre os contos para os adultos e mais tarde para as crianças ocorreu entre 1785 e 1789, com a publicação de *Gabinete de fadas* – coleção escolhida de contos de fadas e outros contos maravilhosos, com quarenta e um volumes e diversos autores. A revolução francesa, ocorrida em 1789, foi o marco do desinteresse dos adultos pelos contos de fadas, que passaram a encantar o público infantil.

De acordo com Almeida (2004, p. 205), no século XVIII, foi publicado na Inglaterra um livro para o público infantil, pelo editor John Newbery (1713-1769), cujo conteúdo se perdeu. Esse fato não permite ter conhecimento se foram histórias escritas, compiladas ou adaptadas. Segundo esse autor, dois livros ingleses destinados às crianças foram publicados ainda naquele século: *Robinson Crusóé* (1789), de Daniel Defoe (1660-1731), e *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift (1667-1745). O autor considera que “o sortilégio de fantasia, de sabedoria, edificação e misantropia, nessas obras, maravilharam a juventude pelas suas ficções, e transformou em sonho a poesia e a dura realidade.” Foi publicado pela primeira vez em Londres, em 1785, *As aventuras do Barão de Munchhausen*, escrito por Rudolph Erich Raspe.

Coelho (1987) e Almeida (2004) consideram Hans Christian Andersen (1805-1875), poeta e novelista dinamarquês, o verdadeiro criador da literatura infantil. Seu livro *Eventyr* (1835) inclui contos infantis colhidos da literatura popular e contos

escritos por ele. Coelho (1987, p. 77) considera ainda que Andersen redescobriu a literatura da memória do povo e instituiu uma nova literatura. Para essa autora, os contos de Andersen<sup>47</sup> apresentam “o constante confronto entre o poderoso e o desprotegido enfatizando a superioridade humana do explorado tendo em vista a consciência democrática e cristã dos direitos iguais entre os homens, o ideal básico do Romantismo”.<sup>48</sup> Entre as várias obras publicadas no século XIX citadas por Coelho e por Almeida se inclui *Alice no país das maravilhas*<sup>49</sup>, sucesso de público infantil publicado na Inglaterra em 1865, por Lewis Carroll (1832-1898).

Finalizo o capítulo considerando a correspondência entre Armin e Jacob, citada por Jolles (1971, p. 186), com uma perspectiva mais abrangente do contexto universal onde a obra a ser analisada se inscreve. Soma-se a isso a importância do entendimento de que “nesse incentivo à invenção que Arnim vê o significado do conto: se não nos obriga a voltá-lo a contar em termos atuais, o conto antigo perde todo seu poder de atração”.

---

<sup>47</sup> No sítio eletrônico <http://hac.gilead.org.il>, encontram-se os 168 contos atribuídos a Andersen, dentre eles: “A princesa e a ervilha” (1835), “O menino atrevido” (1835), “O companheiro de viagem” (1835), “O jardim do paraíso” (1838), “O anjo” (1844), “O patinho feio” (1844), “A família feliz” (1848), “Tudo no lugar certo” (1853), “O gargalo” (1858), “Dois irmãos” (1859), “A beleza da forma e a beleza da mente” (1860), “A caneta e o tinteiro” (1860).

<sup>48</sup> A fim de se obter informações aprofundadas sobre o Romantismo, consultar Coutinho, Afrânio O movimento Romântico: In: *A Literatura no Brasil*. Direção: Afrânio Coutinho. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo. Global. 2004. vol. 3. Essa fonte de pesquisa permite a compreensão das características do movimento romântico: individualismo e subjetivismo; ilogismo; escapismo; reformismo; sonho; fé; culto da natureza; retorno ao passado; pitoresco; exagero.

<sup>49</sup> O público surdo já tem acesso a essa literatura na Língua Brasileira de Sinais. Coleção Clássicos da Literatura em LIBRAS/Português. Rio de Janeiro. Arara Azul. 2005.

## CAPÍTULO II

### TECIDO NA LÍNGUA DE SINAIS:

#### B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S

*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos, - ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda (a evidência do visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.*  
(Didi-Hubermann)

A contadora de história surda, antes de iniciar a narrativa na língua de sinais, esclarece o público: “Vou contar uma história para vocês. É uma narrativa infantil: B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S.” A seguir, a narradora apresenta as personagens ao público com o nome visual:

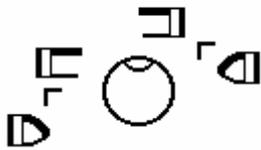
“Sou a Branca de Neve, uso um laço na cabeça. Sou muito meiga.”



“Sou a rainha má. Sou a mais bonita e vaidosa.”



“Sou o filho do rei. Um príncipe.”



“Mestre.”



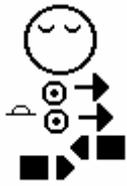
“Feliz.”



“Atchim.”



“Dengoso.”



“Soneca”



“Zangado”



“Dunga”



## B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S<sup>50</sup>

*Era uma vez um castelo onde morava a rainha má. A pequena Branca de Neve morava lá também. Era uma criança muito linda.*

*Um dia a rainha má perguntou para o espelho mágico: “Me diga! Eu sou a mais bonita de todas?”*

*O Espelho mágico respondeu: “Sim, você é a mais bonita de todas.” A rainha ficou muito orgulhosa ao confirmar que era a mais bela do mundo.*

*O tempo passou e Branca de Neve cresceu.*

*A rainha perguntou de novo para o espelho mágico:*

*“Me diga! Eu continuo sendo a mais bonita de todas?”*

*O espelho respondeu: “Não! Branca de Neve é a mais bela.”*

*Ao **ouvir** isso a rainha ficou furiosa.*

*Enquanto isso, Branca de Neve estava alegremente arrumando o castelo. Pegou um balde e foi buscar água no poço.*

*Enquanto trabalhava, **cantarolava juntos aos passarinhos**, Um príncipe estava passando a cavalo quando **ouviu umas vozes**.*

*Desceu do cavalo e foi ver o que era. Se apaixonou na hora pelo que viu. Pulou o muro e foi falar com ela.*

*Enquanto isso, Branca de Neve estava cantando e sonhando com um príncipe para amar.*

*O príncipe se aproximou da Branca de Neve, que quando o viu fugiu assustada e se escondeu dentro do castelo.*

*Subiu as escadas até a varanda para poder **ouvir** as declarações que o príncipe estava fazendo. Mas ficou com vergonha de aparecer porque estava usando um vestido muito sujo. Mas não resistiu. Foi ver quem era e viu que era um príncipe que estava cantando para ela.*

*Encabulada, Branca de Neve se apaixonou pelo príncipe.*

---

<sup>50</sup> Nessa narrativa transcrita na língua portuguesa, a cada vez que a palavra for apresentada em letra maiúscula, significa que a contadora de histórias fez a soletração no alfabeto manual da LIBRAS. A mesma palavra anteriormente soletrada no alfabeto manual poderá aparecer em letra minúscula. Isso indica que não foi realizada a soletração, mas sim uma referência que permite a contextualização. Na transcrição B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S, foi realizada a soletração manual. Na transcrição Branca de Neve, foi apresentado o seu nome visual.

*A rainha má viu os dois e ficou morrendo de raiva.*

*Foi direto para o trono e mandou um caçador matar a Branca de Neve. “Matar a Branca de Neve?!” Perguntou o caçador, receoso.*

*“Eu estou mandando! E também prender o príncipe!”*

*Contra sua vontade, o caçador obedeceu.*

*Branca de Neve estava passeando no bosque.*

*Viu um bichinho e pegou no colo para acariciar, enquanto cantava distraída. O caçador ficou observando de longe. Chegou mais perto em silêncio.*

*Pegou a faca e levantou o braço. Branca de Neve virou assustada, mas o caçador não conseguiu matá-la.*

*“É melhor você fugir e nunca mais voltar para o castelo! Fuja logo!” Branca de Neve saiu correndo pela floresta até tropeçar e cair chorando.*

*Muitos animais apareceram. Um coelho, um passarinho e um esquilo chegaram perto para ver quem estava chorando.*

*Quando Branca de Neve levantou a cabeça os animais se espalharam. “Venham aqui. Quero ser sua amiga!” Falou Branca de Neve. Os animais voltaram para perto.*

*“Por favor, preciso de uma casa para morar!” Os animais saíram andando e ela foi junto. No meio da floresta, atrás de umas árvores, viu uma casa, bem pequenina.*

*Ela foi lá e **bateu na porta**. Ninguém atendeu.*

*Resolveu entrar e encontrou tudo bagunçado. Viu uma mesa e cadeiras bem pequeninas. “Mas que bagunça e sujeira!”*

*Pediu para os passarinhos ajudarem-na a limpar a casa.*

*Trabalharam até ficar tudo limpinho. Enquanto preparava a comida, Branca de Neve sentiu-se cansada.*

*Resolveu subir até os quartos para dormir. Chegando lá, viu várias caminhas, cada uma com um nome.*

*Ela se deitou nelas e dormiu.*

*Enquanto isso lá na floresta, os sete anões trabalhavam cortando árvores.*

*O Mestre olhou no relógio e viu que já era tarde.*

*Chamou os outros anões para irem embora. Voltaram para casa cantando: “Eu vou, eu vou, para casa agora eu vou...”*

*Ao chegar em casa, viram que havia velas acesas lá dentro.*

*Assustados, cada um se escondeu em um canto. Quando viram que nada de estranho estava acontecendo, se juntaram de novo e combinaram de entrar com muito cuidado.*

*Abriram a porta e levaram um susto. A casa estava arrumada!*

**Zangado passou o dedo pelo móvel e exclamou: “Está tudo limpo!” E foram pegando as coisas para verem se aquilo era verdade mesmo. Foi quando ouviram um barulho e viram pássaros fugindo.**

*Os anões se reuniram e concluíram que o barulho vinha lá de cima, do quarto.*

*Alguém tinha que ir lá ver o que era. Todos olharam para o Dunga que, assustado, perguntou: Eu? Subir lá no quarto? “Vai lá!” Mandaram os outros anões.*

*Morrendo de medo, Dunga subiu as escadas em silêncio.*

*Abriu a porta devagar, justo quando Branca de Neve se mexeu.*

Apavorado, Dunga desceu correndo as escadas e trombou nos outros anões que ficaram assustados com o desespero de Dunga. **Dunga não conseguia falar, mas fez gestos de chifres e garras.** Os outros anões ficaram desconfiados e resolveram ir todos juntos ver o que realmente estava lá em cima. Devagar, subiram as escadas, cada um com um pedaço de pau na mão.

Mestre puxou a coberta e Branca de Neve se mexeu de novo.

Ele ia bater nela, mas antes viu que era apenas uma linda moça.

Ao vê-la, Mestre e os outros anões ficaram em dúvida sobre o que fazer. Nisso, Branca de Neve acordou e os anões se esconderam atrás da cama. Ela os achou uma gracinha: eram sete anõezinhos.

“Quem são vocês?” perguntou. Desconfiados, os anões só levantaram a cabeça. “Por favor, deixem eu morar aqui! Eu fugi porque eles querem me matar. Se eu ficar, eu prometo que ajudo a cozinhar e a limpar a casa.”

Depois de pensar bem, Mestre aceitou. Mas Zangado logo falou: “Não quero ela aqui!” Os outros anões intervieram e convenceram Zangado a deixá-la ficar.

“Quem é você?” Perguntou Branca de Neve.

“Eu sou o Mestre.”

“Eu sou o Feliz.”

“Eu sou o Atchim.”

“Eu sou o Dengoso.”

“Eu sou o Zangado.”

“Eu sou o Soneca.”

Esse aqui, é quem? Perguntou Branca de Neve.

“Ele é o Dunga,” respondeu um outro anão.

De repente, Branca de Neve ouviu um barulho e foi correndo lá embaixo. Levantou a tampa da panela quente e mexeu a comida. Lá em cima os anões sentiram o cheiro gostoso e desceram correndo para ver que chegava primeiro na mesa.

Branca de Neve viu a bagunça e falou: “Parem com isso!”

Os anões pararam. “E vão lavar as mãos.”

“Minhas mãos estão limpas,” respondeu o mestre.

“Deixa eu ver,” falou Branca de Neve indo até o Mestre.

O Mestre mostrou as mãos que estavam imundas.

Envergonhados, todos foram lavar as mãos, menos o Zangado. “Eu não vou!” disse ele olhando a mão.

“Ai meu Deus!” pensou Branca de Neve. Foi até ele e pediu:

“Por favor, vai lavar as mãos.” Zangado nem respondeu, simplesmente ficou de costas. “Por favor,” repetiu ela.

“O que eu posso fazer, ele não me obedece,” pensou.

Zangado deu a língua para ela e saiu da casa.

Do banheiro um dos anões teve uma ideia: “Vamos jogar o Zangado na banheira cheia de água!” Foram discretamente até ele. De repente pegaram o Zangado e jogaram na banheira.

Assustado, Zangado quase se afogou. Os anões sentaram-se à mesa e começaram a devorar a comida. Branca de Neve viu aquilo e até se assustou.

*“Calma! Que coisa feia! Que bagunça! Tem que comer direito!” Eles obedeceram.*

*“Assim que se come!” falou Branca de Neve.*

*Enquanto isso, a rainha má mostrava uma caixa para o espelho mágico. “Aqui dentro está a prova de que Branca de Neve está morta!” O espelho mágico respondeu. “Não. Isso aí prova só que um animal está morto.”*

*Furiosa, a rainha má desceu as escadas e foi até o porão.*

*Jogou a caixa no chão e pensou no que fazer.*

*Pegou um livro de feitiçaria e procurou a receita para uma poção. Pegou os ingredientes e misturou tudo nos tubos de ensaio. A poção borbulhava. Ela bebeu o líquido e começou a se transformar. Se transformou em uma bruxa.*

*Depois procurou a receita para fazer uma maçã envenenada para matar Branca de Neve. Preparou a poção no caldeirão e mergulhou a maçã dentro. “Branca de Neve vai comer essa maçã e morrer envenenada!”*

*Pegou a maçã envenenada e colocou em uma cesta com outras maçãs. Pôs a cesta no braço e saiu andando.*

*Mas antes de ir, foi ver no livro como o encanto podia ser quebrado. Só com um beijo na boca. “Duvido que os sete anões descubram isso. Eles não sabem nada!”*

*A bruxa pôs a cesta no barco e saiu remando.*

*Enquanto isso Branca de Neve dançava e cantava com os sete anões.*

*Dançaram e cantaram tanto que Branca de Neve cansou e se sentou. Mas logo **o cuco tocou.***

*Branca de Neve disse: “chega”. “Já está na hora de dormir.”*

*Vamos, vamos. O Mestre falou: “Esperem aí! A Branca de Neve dorme lá em cima no quarto e nós dormimos aqui na sala.”*

*Branca de neve ficou sem graça, mas todos concordaram. Branca de Neve deu boa noite e subiu para o quarto. Os anões também pegaram no sono.*

*A bruxa remou até o amanhecer.*

*Branca de Neve acordou os anões para eles irem trabalhar.*

*Antes de sair o Mestre falou para ela tomar cuidado e tomar conta de casa. “Pode deixar,” respondeu ela e foi dando um beijo em cada um. O Dunga voltou três vezes.*

*Antes de receber o beijo o Zangado até se arrumou! Ele fingiu estar zangado por Branca de Neve tê-lo beijado, mas no fundo ficou feliz.*

*E assim os anões foram para a floresta trabalhar e Branca de Neve começou a preparar a comida.*

*Enquanto trabalhavam na floresta, um dos anões teve a ideia de fazer uma cama para Branca de Neve. Os outros gostaram da ideia e começaram a construir a cama.*

*Na casa, Branca de Neve continuava a cozinhar.*

*A bruxa apareceu na janela e Branca de Neve se assustou.*

*Os passarinhos fugiram, mas quando viram que era a bruxa a atacaram. Bicaram a bruxa até ela cair.*

*Branca de Neve saiu da casa e foi proteger a bruxa. “Parem! Não façam isso! Tadinha.” Ela ajudou a bruxa a se levantar.*

*Branca de Neve continuava a consolar a bruxa, que lhe ofereceu a maçã envenenada. “Tome essa maçã! Coma!”*

*Branca de Neve falou: “Não, não.” Mas acabou não resistindo.*

*Deu uma profunda mordida e caiu no sono profundo.*

*Os passarinhos foram avisar os anões, enquanto a bruxa comemorava: “ganhei! Agora sou a mais bela de todas.”*

*Ao ir embora viu os anões correndo e fugiu em direção ao penhasco. Os animais e os anões foram atrás.*

*Ao chegar lá no alto tentou empurrar uma pedra enorme neles, mas de repente um raio caiu do lado dela derrubando-a do penhasco. Ela caiu lá de cima e morreu.*

*Os anões chegaram no topo e viram a bruxa morta.*

*De repente, lembraram da Branca de Neve e foram correndo atrás dela, preocupados. Ela estava caída no chão.*

*Todos ficaram muito tristes.*

*Zangado ficou arrependido de tê-la tratado mal.*

*Colocaram Branca de Neve em um caixão de cristal, cheio de flores e se ajoelharam em volta, tristes.*

*O príncipe conseguiu escapar da prisão e fugiu a cavalo.*

*Quando viu os anões, desceu do cavalo e perguntou: “O que aconteceu? Ela está morta?”*

*“Sim, ela está morta.” Respondeu um dos anões.*

*Desolado, o príncipe beijou-a na boca.*

*Branca de Neve acordou e não entendeu onde estavam nem porque estavam todos cabisbaixos. Quando o príncipe levantou a cabeça, e viu que ela estava acordada e a tirou do caixão. Se abraçaram felizes. Um dos anões viu e cutucou os outros. Ficaram muito felizes.*

*Branca de Neve e o príncipe viveram felizes para sempre.*

*F-I-M.*

Desejo apresentar ao leitor a língua de sinais como celebração, luta e resistência de um povo subalternizado no que diz respeito à língua e à literatura. Pretende-se apontar o caminho da “colonialidade do poder enfatizando a diferença colonial em direção à língua e à literatura”.<sup>51</sup>

De acordo com Quijano (1997) a colonialidade do poder se institui por meio: da classificação e reclassificação da população do planeta; de uma estrutura operacional institucional para administrar as classificações, ou seja, o aparato do Estado, universidades, igreja, etc.; espaços definidos e adequados para objetivos;

---

<sup>51</sup> Mignolo (2003, p. 306).

por fim, de uma perspectiva epistemológica para articular o sentido e o perfil da nova matriz de poder e a partir da qual canalizar a nova produção do conhecimento. A colonialidade do poder envolve todo o globo, inclusive a divisão continental – África, América, Europa – e organiza a produção de conhecimento e seu aparato classificatório.<sup>52</sup>

O eurocentrismo torna-se, portanto, uma metáfora para descrever a colonialidade do poder, na perspectiva epistemológica em que o saber e as histórias locais europeias foram vistos como projetos globais, e envolve desde o sonho de um *orbis universalis christianus* até a crença de Hegel em uma história universal, narrada de uma perspectiva que situa a Europa como ponto de referência e de chegada. A história universal contada por Hegel é uma história universal na qual a maioria dos atores não teve a oportunidade de também ser narradores. (MIGNOLO, 2003, p. 41).

O primeiro capítulo, intitulado “O negro e a Língua”, do livro de Franz Fanon *Black Skins, White Masks* (1952), ressalta a valorização do fenômeno da língua, para explicar o início de sua obra por esse tópico “que nos proporciona um dos elementos da compreensão que o negro tem da dimensão do outro. Pois está implícito que falar é existir absolutamente para o outro”<sup>53</sup>. Fanon argumenta que “a mímica colonial consistia, no primeiro contexto, em adquirir status de branco ao falar bem o francês.”<sup>54</sup>

De acordo com Poblete (1997 apud MIGNOLO, 2003, p. 299) a imposição de uma língua nacional e de uma literatura nacional foram estratégias de dominação para assegurar a “construção de comunidades imaginadas homogêneas”, trazendo à questão da língua centrada na fala ao “laço que prende a língua à boca, à garganta,

---

<sup>52</sup> Quijano (1997, citado por Mignolo, 2002, p. 41).

<sup>53</sup> Mignolo (2003, p. 324) esclarece que a obra de Fanon norteia os povos negros das Antilhas Francesas e se refere à língua metropolitana e às diferenças entre línguas faladas pelos habitantes da Martinica e de Guadalupe, no Caribe, e as línguas faladas pelos habitantes das Antilhas e do Senegal no contexto da diáspora africana.

<sup>54</sup> Fanon (1952, citado por Mignolo, 2002, p. 325).

ao peito”<sup>55</sup>. Nesse sentido, a língua de sinais foi excluída de ideologias nacionais que se projetaram para a constituição de um todo homogêneo, abarcando a língua, a literatura, a cultura e o território. Por conseguinte, provavelmente, a insistência de ensinar os sujeitos surdos a falar teria uma profunda relação com elevá-los ao status de pessoa ouvinte, por conseguinte, existir.

As declarações de Mignolo (2003) de que os padrões linguísticos e filosóficos do século XX foram coniventes com a expansão colonial são importantes para a compreensão da uniformização “do sujeito falante” tendo em vista o projeto de consolidação de línguas nacionais. Ao comparar “as práticas linguísticas e a política pública” do início dos séculos XVI e XVII com a atual fase da “colonialidade global”, o autor menciona uma mudança de orientação relacionada às línguas como forma de controle e dominação colonial, tendo em vista que, a partir do século XX, o processo colonial inicial de “modernizar, cristianizar e civilizar” altera-se em um projeto para “mercadizar” o mundo.

Avalia ainda o autor que, para a concretização desse plano, o domínio global passa a exigir a eficácia do movimento de modernização, a comercialização, o estímulo e o encorajamento ao consumismo, tendo em vista a abertura de novos mercados, conseqüentemente ampliando a oferta de frentes de trabalho e intensificando os processos migratórios. Além das questões indicadas, Hall (2003, p. 55) menciona que calamidades naturais, mudanças ecológicas e climáticas, guerras, conquistas, opressão do trabalho, colonização, escravidão, semiescravidão, coerção política, guerra civil e subdesenvolvimento econômico, dentre outras razões, ocasionam as migrações.

A desqualificação e a repressão de numerosas línguas serviam a um projeto de línguas nacionais/imperiais impostas pelo “uso de um código uniforme”, constituído por comodidade administrativa para “governar um país ou um império”<sup>56</sup>; a subalternização abrangeu línguas, povos e territórios. A língua de sinais e o povo

---

<sup>55</sup> Tomo de empréstimo esse termo a Zumthor (2007, p. 43).

<sup>56</sup> As citações são empréstimos a Coulmas (1988), citado por Mignolo (2003, p. 303).

surdo incluem-se nessa análise, e o território aqui será considerado o local que habita. O processo migratório permitiu o encontro desses sujeitos.

Possivelmente o “código uniforme” coligado à comodidade administrativa, repercutiu mundialmente para surdos/as. Reporto-me ao Congresso Internacional de Educadores Surdos em Milão ou Congresso de Milão, ocorrido em 1880, do qual participaram cerca de cento e oitenta e dois representantes de diversas nações. O objetivo era avaliar a educação de surdos/as e estabelecer em qual língua seria a aprendizagem desses sujeitos – língua oral ou língua de sinais. As pesquisas acerca desse evento evidenciam as estratégias de dominação: permitiu-se o voto dos professores/as ouvintes, mesmo havendo a presença de professores/as surdos/as. A proposta de que os sujeitos envolvidos deveriam ser educados na língua oral foi vencedora. A deliberação da educação na língua oral incluiu a imposição da fala e a proibição da língua de sinais mundialmente. Considero o resultado do referido acontecimento como a legitimação do código uniforme mundial da língua falada<sup>57</sup>.

As considerações teóricas de Hall (2005, p. 49) permitem compreender que a concepção de uma cultura nacional ocasionou protótipos de alfabetização universais, com vistas a uma única língua vernacular, tendo em vista a dominação da comunicação em toda a nação, a homogeneização cultural e a conservação de instituições culturais nacionais; por conseguinte, um sistema educacional nacional.

Após o Congresso de Milão, providências imediatas foram adotadas para assegurar as deliberações desse acontecimento. As escolas de surdos/as, consideradas um lugar de convivência facilitador da comunicação pela língua proibida, foram extintas. A coibição da língua se inseria em um projeto mais abrangente: o impedimento do casamento entre esses sujeitos, para evitar o nascimento de crianças surdas permite inferir que se punha em ação um plano de aniquilamento de surdos/as.

Segundo Mignolo (2003, p. 303), no período de 1945 a 1989, ocorreu uma resignificação das línguas e dos territórios em decorrência da reorganização

---

<sup>57</sup> Este parágrafo e o imediatamente posterior estão embasados em: Sacks. (1990, p. 44), Sánchez (1990, p. 67). Silva (2006, p. 26).

geográfica mundial. A intensificação migratória instituiu um novo formato para sustentar a conveniência da ligação entre línguas e territórios. Em oposição a essa ideia, os estudos de área instituíram uma divisão do trabalho científico, cabendo aos pesquisadores do Primeiro Mundo a finalidade de assegurar sua hegemonia econômica e tecnológica. Mediante essa conformação, as línguas deveriam ser agregadas a “culturas” e “territórios”, ocasionando a necessidade de entender “outras línguas” de um lado e “culturas estrangeiras” de outro. Abranger a diferença e “as línguas e saberes subalternos” passa a ser o problema vital, tendo em vista que estão envolvidas a atitude do sujeito e a noção de que línguas e saberes são compreensíveis.

Os referenciais teóricos do parágrafo anterior são importantes para apreender o início de estudos da linguística sobre a língua de sinais. Capovilla (2004, p. 223), Quadros e Karnopp (2004, p. 29) e Sánchez (1990, p. 23) indicam que a hegemonia da língua oral persistiu na linguística até o início da década de sessenta do século XX, quando William Stokoe (1919-2000) pesquisou, concluiu e comprovou para a comunidade científica dos Estados Unidos que a Língua de Sinais Americana é uma língua natural e os sinais são símbolos abstratos, complexos e com estrutura interna. As referidas autoras opinam que as conclusões de Stokoe foram fundamentais para que linguistas em âmbito mundial iniciassem estudos sobre a estrutura linguística das línguas de sinais em seus respectivos países. A partir de então, Quadros e Karnopp consideram a mudança de paradigma em relação a seis mitos apresentados a seguir: 1. A convicção de que a língua de sinais seria uma mescla de pantomima e gesticulação concreta incapaz de traduzir conceitos abstratos. 2. O crédito da universalidade da língua de sinais. 3. A carência de organização gramatical alocava em uma posição inferior às línguas orais. 4. A consideração de que se tratava de um sistema de comunicação superficial, com conteúdo reduzido e com qualidade inferior ao sistema de comunicação oral. 5. A comunicação gestual voluntária de pessoas ouvintes teria originado a língua de sinais. 6. Por sua organização espacial, seriam representadas no hemisfério direito do cérebro que é responsável pelo processamento de informação espacial sendo o hemisfério esquerdo, responsável pela linguagem.

As produções de histórias infantis na língua de sinais revela a sua importância para o povo surdo e é onde se percebe todo o potencial da língua. Semelhante ao de sentimento de Arguedas (1962, p. 5 apud MIGNOLO, 2003, p. 307), ao propor: “provaremos que o quíchua é uma língua na qual é possível escrever com a mesma beleza e com um efeito tão comovente como em qualquer outra língua aperfeiçoada por séculos de tradição literária”, as produções dos contos infantis na língua de sinais desconstroem “a ideologia monolingual e a hermenêutica monotópica da modernidade e do nacionalismo”<sup>58</sup>, demonstrando a beleza, o sentimento, o entusiasmo e o acesso ao conhecimento na sua língua<sup>59</sup>, acrescenta-se o orgulho de pertencer a uma minoria linguística, a difusão dos valores culturais para a manutenção da identidade de grupo, a possibilidade de literatura produzida na língua de sinais e talvez “o resgate da identidade que aprendeu a desprezar”. (MIGNOLO, 2003, p. 308).

Perlin e Miranda (2003), Skliar (1998), Lane (1992) e Sánchez (1990) consideram os surdos/as como uma minoria linguística e a língua de sinais é uma herança cultural desses sujeitos. Sacks (1990) se refere aos surdos como membros de uma comunidade linguística cuja comunicação envolve a linguagem visual. Quadros e Karnopp (2004, p. 47) esclarecem que a denominação “modalidade visual” ou “espaço-visual” significa a informação linguística auferida pelos olhos e produzida pelas mãos.

O conto e a criação artística de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* na língua de sinais envolveram uma tradução. Segundo Arrojo (1992, p. 78) toda tradução realizada, mesmo de caráter simples e despreziosa, apresenta marcas de sua realização, ou seja, o tempo, a história, as circunstâncias, os objetivos e a perspectiva do tradutor; portanto, não há tradução imparcial ou literal. Ainda segundo a autora, inevitavelmente toda tradução é uma leitura ou uma

---

<sup>58</sup> Termo emprestado de Mignolo. op. cit. p. 311.

<sup>59</sup> No caderno pedagógico *Aprendendo a Língua Brasileira de Sinais como segunda língua. Nível Básico*, a língua materna se refere a surdos/as que nascem em família surdas, onde a língua comum é a LIBRAS. Surdos/as que nascem em famílias ouvintes onde não há comunicação em LIBRAS entende-se como língua natural.

interpretação que envolve a atividade linguística e a ação humana. Quando se desmascara o anseio de estabilidade e de transcendentalidade que enfatiza a maioria das concepções de significado, a tradução deixa de ser um embaraço teórico e pode tornar-se um marco inicial para a reflexão mais ampla acerca de questões de linguagem.

Os referenciais teóricos de Capovilla (2004) Quadros e Karnopp (2004), Skliar (1999), Fernandes (2003) e Lodi (2005) explicitam que a Língua de Sinais é a primeira língua do sujeito surdo. Tecido na Língua de Sinais, *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* é uma produção que implica na tradução de um texto escrito para um texto sinalizado. Os contadores de histórias “partem do tema e das imagens das histórias, com um discurso próprio da LIBRAS”.

Para refletir sobre o “discurso próprio da LIBRAS”, recorre-se à importância de indicar as diferenças que envolvem a tradução da língua portuguesa escrita para a língua brasileira de sinais. Sacks (1990, p. 46), ao se referir às línguas de sinais, afirma que estas possuem sintaxe, gramática e semântica; além disso, são dotadas de um estilo que as diferencia da língua falada ou escrita. Nesse sentido, considera o autor, não é possível a tradução palavra por palavra ou frase por frase de uma língua falada em língua de sinais.

Qual o significado das considerações de Sacks sobre a diferença entre a língua de sinais e a língua falada ou escrita? Qual o ensejo de esse autor praticamente alegar a impossibilidade de traduzir uma língua falada palavra por palavra, frase por frase para uma sinalizada?

*B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* se trata de uma elaboração que não poderá ser dissociada da tradução de um texto escrito para um texto sinalizado. Nesse sentido, Berman (2007) acena para várias questões pertinentes à questão da tradução. O autor substitui a dúplice “teoria e prática” por “experiência e reflexão” e afirma que “a tradução pode perfeitamente passar sem teoria, não sem pensamento”. A consciência do exame da tradução e a “reflexão da tradução sobre si mesma a partir de sua natureza de experiência” o autor denomina tradutologia, a qual não deve instituir uma teoria da tradução, mas evidenciar que não pode haver teoria da tradução.

[...] a tradutologia não ensina a tradução, mas sim, desenvolve de maneira transmissível (conceitual) a experiência que a tradução é na sua essência plural...ela não concerne somente aos tradutores, mas a todos os que estão no espaço da tradução. Isto é, todos nós, considerando que da tradução, ninguém está livre. (BERMAN, 2007, p. 24).

Na linha teórica do autor, a tradução não se reporta exclusivamente aos tradutores, mas a todos os que se encontram nesse ambiente. Portanto, sempre que houver surdos/as e ouvintes em um espaço onde há o reconhecimento da língua de sinais, haverá tradução, seja por intermédio de um intérprete de língua de sinais, seja por um ouvinte bilíngue, seja – incluso por experiência própria – por sujeitos meio-surdos.

Berman (2007, p. 25) aponta três alegorias, as quais denominou etnocêntrica, hipertextual e platônica, que considera presentes na tradução ocidental, na medida em que anulam o caráter ético, poético e pensante da ação de traduzir. Pela “analítica da tradução”, o autor propõe extingui-las, porém alerta de que esse ato não deve se consolidar por mera intervenção “ideológica ou teórica”. Um exame indicativo do que necessita ser extinto deve preceder essa ação. Segundo Berman (2007, p. 25), “a analítica da tradução critica o etnocentrismo, o hipertextualismo e o platonismo e em aversão ao formato canônico do traduzir. Simultaneamente propõe a tradução ética, a tradução poética e a tradução pensante”.

Eco (2007, p. 19) considera que a tradução não se resume a uma via entre duas línguas; ela envolve também duas culturas. O tradutor deve atentar que, além dos princípios estritamente linguísticos, há os elementos culturais, na acepção mais ampla do termo. Na tradução de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* da língua portuguesa para a língua brasileira de sinais, estão envolvidos artefatos culturais viso-espaciais: a configuração das mãos, a locação das mãos, os movimentos, as expressões corporais e faciais.

A LIBRAS possui uma estrutura gramatical. Seus principais parâmetros fonológicos apontados por Brito (1990, p. 32 apud QUADROS E KARNOPP, 2004, p. 54) são: configuração das mãos, locação da mão e movimento. As explicações das autoras permitem compreender que os referidos parâmetros se complementam.

Os movimentos possuem um compasso coligado ou não às expressões faciais. A articulação dos sinais pode ser desempenhada com uma ou com as duas mãos. Um mesmo sinal pode ser articulado com a mão direita ou com a mão esquerda.

Brito e Langevin (1995 apud QUADROS E KARNOPP, 2004, p. 53) apresentaram, após estudos da LIBRAS, 46 configurações de mãos. Locação de mãos é o local onde a palavra sinalizada se realiza, em geral na frente do corpo, em um espaço neutro ou em uma região do corpo, cabeça, tórax, braço. O deslocamento da mão no espaço onde se realiza a palavra sinalizada é denominado de movimento e envolve uma multiplicidade de configurações e direções.

Em se tratando da nação brasileira, homens e mulheres ouvintes se comunicam pela fala cuja língua oficial é a portuguesa; homens surdos e mulheres surdas se comunicam pela língua de sinais. As referências de Mignolo (2003, p. 323) indicando o inglês, o francês e o alemão como línguas hegemônicas do período moderno permitem pensar que, tal como se deu com as línguas quíchua, catalão, crioulo, nahuatl e muitas outras, a língua portuguesa foi igualmente subalternizada. Nesse sentido é interessante refletir sobre a língua menor utilizada para subalternizar outra língua, ou seja, a imposição da língua portuguesa contribuiu para a depreciação da língua brasileira de sinais e, conseqüentemente, dos sujeitos que através dela se comunicam.

A contadora de histórias inicia a narrativa sinalizando que a história se passou há muitos anos. Há treze “personagens falantes”, Branca de Neve, o príncipe, a rainha má, o espelho, os sete anões, a bruxa e o caçador. A contadora de histórias atenta para a espacialidade, ou seja, o/a espectador/a surdo/a deve ter subsídios para perceber quem está falando. Toda a informação é recebida pelos olhos através da sinalização da contadora.

Em relação à espacialidade, a pergunta na língua portuguesa “Quantas pessoas moram na sua casa?”, na língua de sinais seria realizada indicando os dedos um a um da mão (direita ou esquerda). O sinalizador declara “Dentro da sua casa vive você, seu pai...”. Então o/a surdo/a completa também contando nos dedos da mão: mãe, irmã, ou seja, quatro pessoas. A temporalidade e a espacialidade envolvem a visualidade.

Ao iniciar uma conversa com surdos/as é preciso atentar para a questão do tempo da ação. Os verbos na língua de sinais não são flexionados (não trazem marcação temporal)<sup>60</sup>, é necessário situar na língua brasileira de sinais se a ação ocorreu no passado, no presente ou no futuro. Por exemplo, considere-se, na língua portuguesa, a frase “Eu fui ao cinema”. O verbo ir, flexionado, indica que a ação já foi realizada. Na língua de sinais, a ordem das informações será: passado – cinema – eu – ir.

O contato constante com sujeitos surdos permitiu observar que o nome visual envolve o nome próprio na certidão de nascimento. Interpretei para surdos/as em entrevistas, dizendo que após esse “batismo”, o nome visual não pode mudar, pois se assemelha ao nome que consta na carteira de identidade. Percebi que a questão envolve características pessoais e visuais. Outro fato observado é que, em geral, o nome visual envolve configuração de mãos, locação e movimento. Porém, *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* trouxe a reflexão de que, provavelmente, na forma artística há o acréscimo da expressão facial.

A configuração de mão do nome visual se movimenta em direção a uma parte do corpo ou para fora do corpo. No meu nome visual, a configuração de mão R toca o espaço logo abaixo do olho direito e arrasta-se em um movimento curto para fora do rosto. O nome visual de uma surda conhecida de São Paulo é a configuração de mãos em M e mão direita com a palma voltada para baixo deslocando-se em direção ao braço esquerdo, em um movimento que inicia no pulso em direção ao antebraço. A explicação para esse nome visual, segundo ela, é que era obesa quando lhe atribuíram esse nome. O nome visual da minha vizinha é a configuração de mão em R, com a mão direita passando na região entre a testa e a boca, o que indica que envolve a inicial de seu nome e seu cabelo louro. Até o presente momento não conheci uma pessoa cujo nome visual envolva a expressão facial.

O primeiro contato de uma pessoa com a comunidade surda não significa que lhe será imediatamente conferido um nome visual. O exercício do olhar, da característica e do jeito de ser, requer o convívio. A experiência com a comunidade

---

<sup>60</sup> Quadros e Karnopp (2004, p 127-204), aprofundam a pesquisa.

surda me levou a perceber que alguns sujeitos ouvintes que têm contato com surdos ainda não possuem um nome visual. Nesse caso, enquanto não lhes for atribuído o nome visual, a referência à pessoa se dará ainda, por seu nome na soletração do alfabeto manual da LIBRAS.

Surdos/as e pessoas ouvintes, num primeiro contato, revelarão o nome visual e o nome próprio. Após as apresentações formais, saberão que a realização de determinado nome visual indica a pessoa a quem se faz referência<sup>61</sup>. Um fato curioso ocorreu no curso do qual fui aluna. Após seis meses de contato com a comunidade surda, a professora externou, no último dia de aula, sua surpresa de não possuir um nome visual. O motivo pelo qual isso acontece seria um bom objeto de pesquisa.

A atribuição do nome visual na comunidade surda<sup>62</sup> é uma ocasião esperada pelos/as alunos/as com ansiedade. Mais ou menos uns dois meses após o início das aulas do curso de LIBRAS, chegou o anunciado momento. Antes de atribuir o nome visual aos/às alunos/as, o professor realizou uma dinâmica de grupo que descrevo: Primeiro foram escritos em pedaço de papel os nomes das pessoas presentes e que ainda não possuíam o nome visual<sup>63</sup>. A seguir, os nomes foram depositados em uma sacola e misturados. Cada aluno/a presente retirou o papel da sacola e verificou se não era o próprio nome. Caso isso ocorresse, devolveria à sacola e sortearia outro.

Terminado o sorteio, o professor explicou que o exercício consistia em observar no/a colega, os adornos, as expressões faciais e corporais, o corte do cabelo ou algo a ser enfatizado. Após o tempo concedido para a realização desse exercício que envolve o olhar, foi formado um círculo na sala com os presentes e cada um descreveu uma ou mais características de seu/sua sorteado/a. Geralmente foi possível perceber a quem o aluno estava se referindo. Muitas vezes, os/as

---

<sup>61</sup> A fonte de pesquisa para essas explicações é o caderno pedagógico "Aprendendo Libras como segunda língua, Nível Básico" – CEFETSC//SJ/NEPES, disponível em [www.sj.cefetsc.edu.br/~nepes](http://www.sj.cefetsc.edu.br/~nepes).

<sup>62</sup> Eu me permitirei utilizar o termo nome visual.

<sup>63</sup> Há pessoas ouvintes que, antes de iniciarem o curso, já têm contato com surdos e já possuem seu nome visual.

alunos/as se surpreenderam com a observação do professor e dos colegas de características que não percebiam em si próprios.

Ainda em relação à referida aula, o aluno/a poderia concordar ou discordar daquele nome visual. Havendo discordância, outro seria atribuído até que houvesse concordância. Por exemplo, o primeiro sinal proposto pelo professor não foi por mim aceito. Na época, eu usava tranças africanas no cabelo e lhe respondi que aquela condição visual certamente seria alterada. Após uma conversa chegamos a um sinal que me contentou e que expliquei na introdução da presente pesquisa.

O nome visual das personagens de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* envolve configuração de mãos, locação, movimento e expressão facial. Esse último fator foi enriquecedor para a pesquisa, tendo em vista que, nessa forma artística, o nome visual das personagens envolve a expressão facial:

- a testa: franzida ou não;
- as sobrancelhas: para cima; retas; para baixo; para dentro; para cima e para o lado de fora; para baixo e para o lado de fora;
- os olhos: abertos; espremidos; fechados; meio abertos; meio fechados; bem abertos;
- o olhar: para cima, para um lado, para os lados, para baixo e para um lado, para baixo; para frente; para frente e para um lado; para os lados; para trás; para um lado;
- as bochechas: estufadas; não estufadas; sugadas; tensas; toda a face se move para a direita; soprando o ar; expirando; inspirando; ar dentro da boca; a língua passa na bochecha direita.
- o nariz: franzido; se mexe;
- a boca: reta; fechada e projetada para frente; sorriso fechado; sorriso aberto; metade sorriso e metade reta; triste fechada; triste aberta; aberta; aberta e projetada para frente; aberta e franzida ao redor; oval e aberta; bocejo; retangular e aberta horizontal; retangular e aberta vertical; beijo; beijo com lábios projetados; tensa; tensa projetada para frente; tensa puxada para trás; lábios sugados; lábio superior sobre o inferior; lábio inferior sobre o superior; dobra ao redor da boca; dobra ao redor do lado

direito da boca; lado direito da boca erguido; ambos os lados da boca erguidos;

- a língua: para cima com a boca aberta; visível dentro da boca; para baixo; metade da língua para cima; com a boca fechada; visível dentro da boca; para cima; para fora, no centro; visível dentro da boca, no centro;
- os dentes: superiores tocando o lábio inferior; inferiores tocando o lábio superior; superiores tocando a língua; mordida do centro do lábio; mordida do lado esquerdo do lábio.

Soma-se aos indicados acima: face; expressão de pergunta; orelha; pescoço; atrás da cabeça; expressão radiante; cabelo; queixo para cima e queixo para baixo.

Todas as personagens desse reconto possuem um nome visual, que é representativo para o espectador surdo/a. Provavelmente os nomes visuais atribuídos a cada personagem tenham origem na imagem do filme assistido pelos envolvidos na produção do objeto desta pesquisa. Não necessariamente todas as expressões faciais indicadas acima se apresentam nas personagens, tampouco se trata de pormenorizar cada uma, e a estratégia utilizada será a de apresentar na escrita de sinais. A cada vez que a contadora de histórias realizar um dos nomes visuais descritos abaixo, o(a) espectador(a) saberá de que personagem se trata:



Branca de Neve

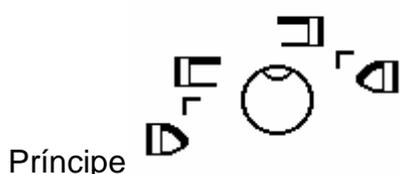
Expressão facial: sorridente. Palma da mão direita para cima passa um pouco atrás da cabeça, curvando para a direita e se deslocando para o lado esquerdo.

Mão esquerda horizontal fechada, palma da mão para baixo, apontando para a direita horizontal aberta, palma para cima. Passar o dorso dos dedos direitos sobre o antebraço esquerdo, do cotovelo em direção ao pulso.



Rainha má

Expressão facial: sobrancelhas levantadas. Mão fechada com o dedo anular para cima passa acima do lado direito da sobrancelha. As sobrancelhas estão franzidas para dentro. A seguir é realizada a soletração manual M-Á com a mão direita.



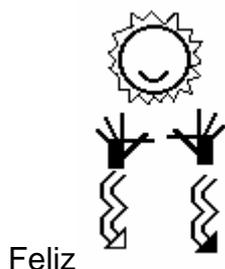
Príncipe

Mão direita à frente da testa, mão esquerda atrás da cabeça. O príncipe usa um chapéu com pontas. As duas mãos em C nas posições indicadas se movimentam simultaneamente e se fecham na frente e atrás da cabeça.



Mestre

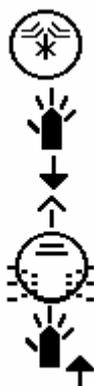
Expressão facial: sorridente. Mão direita com o dedo médio e indicador dobrados na segunda articulação, palma aponta para o lado direito em direção à testa. Os dois dedos, na configuração de mão indicada, tocam o lado direito da testa e, em um movimento curto, se afastam. Esse nome visual significa que se trata de uma pessoa inteligente.



Feliz

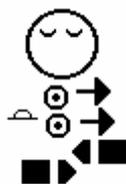
Expressão facial: radiante. Mão direita na configuração de mão na letra F da escrita de sinais. Palmas das mãos direita e esquerda voltadas para a região próxima ao

ombro e logo à frente a cada lado da cabeça. Baixar as mãos com um movimento ondulatório.



Atchim

Expressão facial: boca aberta, nariz levemente franzido, sobrancelhas franzidas. Mão direita horizontal aberta, palma da mão para dentro, dedos ligeiramente separados. Mover a mão em direção ao nariz. Inclinar a cabeça e a mão para frente, franzindo a testa.



Dengoso

Expressão facial: olhos fechados. Mão esquerda horizontal aberta, palma para baixo, dedos para a direita; mão direita horizontal aberta, palma para baixo, dedos para a esquerda. Passar a palma direita sobre o dorso da mão esquerda duas vezes, lentamente.



Soneca

Expressão facial: olhos meio fechados. Mão direita em L, palma para frente, dedo indicador para a esquerda, ao lado direito do olho. Tocar a ponta do indicador na ponta do polegar, fechando os olhos simultaneamente, duas vezes.



Zangado

Expressão facial: sobrancelhas contraídas para dentro do rosto. Mão aberta com a palma voltada para o peito, os cinco dedos dobrados na junta média. Movimentar a mão esfregando-a no peito para cima e para baixo.



Dunga

Expressão facial sorridente. Mãos direita e esquerda com os dedos indicador e polegar em forma de C em direção às orelhas. As mãos se movimentam simultaneamente para frente e para trás.

Toda a descrição a respeito do nome visual envolve o exercício de olhar o outro. Para Masutti (2007, p. 86), o olhar é um significante que marca a relação do sujeito surdo e impõe a tarefa da tradução um decifrar constante, que gera, por sua vez, novas cifras de leitura. Aquilo que se vê quando se olha é modificado profundamente, de acordo com a experiência cultural que se tem com a visão. Na transcrição a seguir, a autora de forma poética, une o sentido da configuração de mãos, da locação das mãos, do movimento e das expressões corporais e faciais, à pertinência do olhar:

É preciso um olhar acurado e vigilante para o que se organiza e se articula com o topo da cabeça, a testa, o rosto, as expressões, a parte superior e inferior do rosto, os olhos, o nariz, a boca e a bochecha, o pulso, o queixo, o braço, o antebraço, o pescoço e o ombro. As sobrancelhas franzidas, os olhos arregalados, os lances dos olhos, as sobrancelhas levantadas, as

bochechas contraídas ou infladas, os lábios contraídos, o franzir do nariz, o tronco inclinado para frente ou para trás, a cabeça projetada para frente ou para trás e o balanceamento alternado dos ombros indicam que mais sentidos articulados expressam aquilo que está à margem de uma lógica centrada em torno da voz e do aparato sensorial de um corpo fragmentado e tolhido em seus movimentos. (MASUTTI, 2007, p. 89)

Ao discorrer sobre a língua de sinais Masutti (2007, p. 89) diz que “a dança sígnica da língua do corpo e no corpo” revela sua sensibilidade como ouvinte e seu olhar, em forma de poesia, para uma língua sinalizada como veículo de comunicação:

O formato da mão assume inúmeras configurações nas línguas de sinais, que geram sentidos, e, em uma intrincada sintaxe, elaborada no tempo e no espaço, toma direções e movimentos arbitrados, conformando uma profundidade linguística”. As mãos como articuladores primários se movimentam no espaço em frente, ao lado e atrás do corpo. O lugar onde este sinal é articulado, aliado ao formato de mão assumindo e o tipo e movimento, estabelece o caráter distintivo da palavra. Sentidos saltam das configurações de mãos que ganham diferentes formas, e nessa variação fazer explodir a multiplicidade de palavras. Mesmas configurações de mãos, mas movimentos com direções diferentes também indicam novas palavras. Mesmas configurações de mãos, mesmos movimentos, mas sinalizações em diferentes pontos do corpo ou do espaço abrem também distintas significações.

Uma espécie de arquitetura corporal ganha forma com movimentos: retilíneos, helicoidais, circulares, semicirculares, angulares que se alternam, aproximam-se, separam-se, inserem-se e cruzam-se em interações signicas. Alguns movimentos se ligam, agarram-se, outros tocam, esfregam-se, outros apenas tocam em zonas de contato corpóreo. Os pulsos dobram para cima e para baixo, e as mãos se abrem, fecham-se, curvam-se e dobram-se simultaneamente. Os movimentos para vão para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda, para dentro, para fora, para o centro, para a lateral inferior esquerda, para a lateral inferior direita, enfim para específicos pontos referenciais construídos no espaço. Os movimentos têm tensão, velocidade, ora contidos, ora contínuos, com frequência simples e de repetição (MASUTTI, 2007, p. 89).

O discurso pós-colonial contribui para o entendimento das (in)compatibilidades, das (in)determinações e das ambivalências que emergem a partir dos entrecruzamentos culturais. No objeto da pesquisa, a língua portuguesa e a língua brasileira de sinais se hibridizam. Ao considerar os sujeitos surdos como sujeitos híbridos, argumento que a estrutura da língua brasileira de sinais está atravessada pela língua portuguesa. Isso se acentua na soletração do alfabeto

manual como também no fato de que vinte e seis das quarenta e seis configurações de mãos estão diretamente relacionadas com a representação visual do alfabeto da língua portuguesa (BRITO, 1995, p. 36). As fronteiras entre as duas línguas são fluídas, e o encontro entre uma língua oral e uma língua sinalizada requer uma ininterrupta negociação de sentidos.

Na soletração manual de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*, “as letras são colocadas umas ao lado das outras com essa disposição e essa forma que facilitam a leitura”<sup>64</sup>. Quadros e Karnopp (2004, p. 88) indicam que a comunicação na língua de sinais envolve a soletração de palavras da língua portuguesa para uma variedade de contextos, ou seja, para as palavras técnicas que não possuem o sinal equivalente, para indicar o assunto, o título a que se faz referência, para nomes próprios. Para essas autoras, a soletração manual é uma representação da ortografia da língua falada ou escrita e envolve uma sequência de configurações de mão que corresponde à sequência de letras das palavras escritas da língua portuguesa.

Battison (1978, apud QUADROS E KARNOPP, 2004, p. 88) considera que palavras da língua portuguesa podem ser emprestadas à língua brasileira de sinais. Quadros e Kanopp indicam que geralmente todas as línguas orais ou de sinais, incorporam em seu vocabulário palavras estrangeiras que são consideradas como empréstimos linguísticos.

Além das importantes considerações dos teóricos acima, as contribuições de Mignolo (2003) sobre Arguedas<sup>65</sup> e Anzaldúa<sup>66</sup> contribuíram para o entendimento da soletração manual, como a encruzilhada ou o ponto de encontro entre a língua portuguesa e a língua brasileira de sinais. Em meio às palavras sinalizadas e à soletração manual, provavelmente o sujeito surdo denuncie a colonialidade do poder e do saber.

---

<sup>64</sup> René Magrite, citado por Foucault (1988, p. 28). Tomo de empréstimo para explicar a forma da soletração manual.

<sup>65</sup> Arguedas, José Maria. Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman (1962, citado por Mignolo 2003, p. 305).

<sup>66</sup> Anzaldúa, Gloria. Borderlands/La frontera. The New Mestiza (1987, citada por Mignolo 2003, p. 311).

“Não lamento escrever em quíchua”. Esse foi o título com que Arguedas intitulou a introdução de *Tupac Amaru Kamaq Taytanhisman*. Mignolo (2003) avalia que, ao antever oposições de “quichuólogos” sobre a pureza da língua quíchua, Arguedas argumenta que utilizou palavras castelhanas com declinações quíchua e palavras castelhanas escritas segundo a pronúncia dos índios e mestiços. Uma palavra em quíchua foi utilizada pelo autor e pertence a um registro requintado da referida língua, assim como há palavras do dialeto huanca-conchucos. Arguedas considera que, mesmo assim, seus poemas são inteligíveis aos povos falantes de quíchua, no Peru, na região quíchua na Bolívia e no Equador.

Mignolo (2003) destaca que, em *Bordelands/La frontera: The New Mestiza*, Anzaldúa remaneja o quadro das práticas linguísticas e literárias e escreve em espanhol, em inglês e em nahuatl. Segundo Mignolo (2003), “o linguajamento da escritora invoca dois tipos de escrita: a escrita alfabética do centro metropolitano e a escrita pictográfica das civilizações pré-colombianas mexicanas e também mesoamericanas.” Ainda segundo esse autor, o linguajamento situa a interação entre indivíduos, entre seres humanos em vez de ideias preexistentes. O encontro entre a pessoa, o eu, seres humanos, organismos vivos se estabelece como oportunidade de língua.

[...] não é precisamente o bilinguismo, em que ambas as línguas são conservadas em sua pureza, mas ao mesmo tempo em sua assimetria. Como em Arguedas e Anzaldúa [...] ou o linguajamento dos “zapatistas” que escrevem em espanhol, inserindo estruturas e conceitos das línguas ameríndias, não é uma questão gramatical, mas política; até o ponto em que o próprio bilinguismo é corrigir a assimetria das línguas e denunciar a colonialidade do poder e do saber. (MIGNOLO, 2003, 315)

Mignolo (2003, p. 359) acrescenta sua preferência ao bilinguajamento e ao bilinguismo e não ao bilinguismo, tendo em vista que seus aportes teóricos versam sobre o que se encontra além do som, da construção gramatical e do dicionário, e além da obrigação de saber duas línguas.

A colonização deve ser compreendida atualmente em termos das relações verticais entre colonizadores e colonizados e de como essas e outras configurações de relações de poder foram desarticuladas e descentradas. Na recomposição dos

campos epistêmicos e de poder/saber no circuito das relações da globalização, por meio de seus vários formatos históricos, é que a “periodização” do “pós-colonial” se torna um desafio. Em sua conjuntura global e transcultural, a colonização demudou o despotismo étnico em uma tática cultural cada vez mais precária. As “colônias”, ou as extensões do mundo “pós-colonial” se transformaram em regiões “diaspóricas” em relação ao que se poderiam arquitetar como suas culturas de origem. Portanto, a ideia de que unicamente as cidades multiculturais do Primeiro Mundo são diasporizadas é uma ilusão amparada por quem jamais vivenciou as áreas hibridizadas de uma cidade “colonial” do Terceiro Mundo (HALL, 2005, p. 114).

Os movimentos transversais e transculturais, registrados na história da colonização e cautelosamente suprimidos por formas mais binárias de narrativização, manifestaram-se de diversas formas, para abalar as relações de preponderância e oposição inscritas em outras narrativas. O alcance de viver a diferença nas sociedades colonizadas, posteriormente à veemente e repentina ruptura da colonização, se diferenciou na medida em que esse processo não foi uniforme entre as culturas. A partir do final do século XV, as sintetizações e eliminações surgiram no momento em que as diferentes temporalidades, ainda conservando-se presentes e reais em seus efeitos diferenciados, se coligaram com o propósito de romper com os efeitos categóricos das temporalidades e princípios de representação e poder eurocêntricos, para cunhar sua diferença.

Mediante os aportes teóricos dos estudos pós-coloniais, é possível considerar que o sujeito surdo não possui uma identidade fixa, estática, centrada, essencial ou permanente. Pensar a identidade nos dias atuais envolve um posicionamento de um movimento contínuo em relação às formas por meio das quais é representada nos diferentes sistemas culturais. “A identidade é sempre híbrida porque ela se constrói no espaço relacional, em que o sujeito é atravessado por toda uma gama contraditória e conflitante de elementos linguísticos e culturais” (BHABHA, apud SOUZA, 2004, p. 119).

A utilização do termo “hibridismo” na crítica pós-colonial assinala as culturas ponderadas como mistas e diaspóricas. Não se trata de uma alusão à constituição racial mista de uma população, e sim um termo para a coerência cultural da tradução

que se manifesta nas diásporas multiculturais e em comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial. A posição ambivalente do dentro/fora é localizada em todos os lugares e determina a lógica cultural composta e irregular pela qual a chamada “modernidade” ocidental pulsa as áreas geográficas desde o princípio da ideação globalizante européia (HALL, 2003, p. 74). Ainda segundo o pensamento do autor, o hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados como os “tradicionais” e “modernos”, como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural inquietante, tendo em vista seu caráter inconcludente; portanto, permanece irresoluto.

O hibridismo não é simplesmente apropriação ou adaptação, é um processo que se exige das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou “inerentes” de transformação. Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois negociar com a “diferença do outro” revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação (BHABHA, 1997 apud HALL, 2003, p. 75).

O hibridismo significa um momento dúbio e ansioso, de transição, que acompanha qualquer modo de mudança social sem o compromisso de um encerramento sublime ou transposição das condições complexas inerentes a essas transformações. O hibridismo objetiva apresentar as discrepâncias a serem transpostas, não obstante as relações de proximidade, de poder ou atitudes a serem contraditas, os valores éticos e estéticos a serem traduzidos, mas que não transcenderão ilesos no processo de transferência (BHABHA, 1997 apud HALL, 2003, p. 75).

Masutti (2008, p. 89) revela que há sempre algo nas línguas de sinais que é irreduzível à tradução. A autora considera essa arte em movimento, descreve-a como uma coreografia circular, equipara-a a uma poesia cuja tensão corporal inscreve os ritmos que reaproximam os corpos das sensações da dança. Entretanto, para ver e sentir dessa dança é preciso libertar as travas dos olhos, que estão engessados pelo som e pelas estereotípias culturais. A autora utiliza o termo *zona de contato* entre surdos e ouvintes, que exige uma política de tradução cultural que

articule os processos interativos, que provoque uma crise nas relações ambivalentes de subalternidade e poder organizadas em torno da presença ou ausência da voz.

Finalizo o capítulo refletindo sobre o termo *ser surdo*, muito semelhante a ser e a definir-se como crioulo.<sup>67</sup> “Na semelhança, encontra-se o orgulho da língua, a identificação com um grupo de pessoas e a diferenciação de outros” e reconhecer e celebrar uma língua em que se pode escrever e pensar. Ser surdo define-se por “uma ‘atitude interior’ por um modo de ser mais que por uma aparência.”<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Mignolo (2003, p. 326) apresenta o termo crioulo e seu significado em diferentes lugares. No Caribe Francês e no Caribe Inglês, é uma língua no Caribe Espanhol; crioulo é utilizado para pessoas de descendência europeia que falam espanhol. Diz o autor “os crioulos na Bolívia e no México são os ‘mestizos’ que detêm o poder. Na Hispano-América, são considerados crioulos os ocidentais marginais que lá vivem. A frase marcada com aspas no parágrafo se refere a uma citação que faz Mignolo (p. 327) de *Élogie de La créolité/In Praise of Creoleness* (Bernabé, Chamoiseau e Confiant, 1989). Mignolo esclarece que seu “foco será na língua, na etnicidade, na geopolítica do Caribe insular e na encruzilhada dos conflitos imperiais”.

<sup>68</sup> Tomo de empréstimo a frase de Mignolo (2003, p. 329) que faz referência a ser crioulo.

## CAPITULO III

### A CONTADORA DE HISTÓRIAS NA ARTE EM MOVIMENTO, NO RECONTO, NA RECRIAÇÃO E NA MEMÓRIA

#### O REI E O CADÁVER

*Todos os dias um monge mendigo ia até a corte do rei hindu e lhe dava silenciosamente uma fruta de presente. O rei aceitava a oferenda sem lhe prestar muita atenção e a entregava ao guardião do tesouro. Todos os dias, o pedinte ia embora como viera sem pedir nada para si mesmo.*

*Durante anos essa enigmática pantomímica desenrolou-se da mesma forma. No entanto, certo dia, o rei deu o presente a um dos seus macacos, seguindo um súbito impulso. Quando o animal mordeu a fruta, apareceu uma maravilhosa pedra preciosa. Ao ver isso, o rei perguntou ao guardião do tesouro onde estavam as frutas que lhe haviam sido presenteadas anteriormente. Havia sido jogadas na sala dos tesouros, cujo solo agora estava coalhado de frutas podres e pedras preciosas.*

*O rei alegrou-se, mas ficou curioso. No dia seguinte, dirigiu a palavra ao monge mendigo e este, pela primeira vez, pediu uma recompensa. O rei teria de ser o herói destemido que ele precisava para o seu exorcismo. Corajoso, o rei consentiu num encontro que foi marcado para a primeira noite de Lua Nova, no grande cemitério, no lugar em que eram cremados os cadáveres e onde eram enforcados os criminosos.*

*Na escuridão da noite combinada, disfarçado e armado com uma espada, o rei inabalável, foi ao seu horrendo encontro. Crânios calcinados e restos de esqueletos estavam espalhados pelo lugar, enquanto demônios cruzavam os ares fazendo um ruído irritante. Quando o rei chegou mais perto, a fim de descobrir o que tinha de fazer, o velho feiticeiro estava riscando um círculo encantado. O bruxo mandou o rei ir até uma árvore na outra extremidade do cemitério na qual estava pendurado um homem. A majestade tinha de soltar o cadáver da árvore e levá-lo até o círculo encantado.*

*Trêmulo, porém decidido, o rei foi até a forca, a fim de colher o seu estranho fruto. Subiu na árvore e cortou a corda. Quando o morto caiu, o rei ouviu um gemido. Enquanto verificava se ainda havia vida naquela forma enrijecida, da garganta daquele corpo rompeu uma risada fantasmagórica. O rei falou com o espírito, mas no mesmo instante o cadáver voou em volta para o seu galho.*

*Quando subiu outra vez na árvore para cortar novamente a corda, o rei prestou atenção para não emitir nenhum som. Ele carregou o corpo nas costas e encaminhou-se de volta ao círculo encantado. Mas não andou muito e o espírito lhe disse: “Você arranhou uma grande carga, a que não está acostumado, para carregar nas costas; portanto, venerável rei, vou contar-lhe uma história para encurtar a passagem do tempo.” O rei ficou em silêncio e o fantasma contou:*

*Era uma vez três jovens brâmanes que tinham um professor cuja filha os três amavam, pois ela era lindíssima. O pai não queria dá-la a nenhum dos três, com medo que o coração dos outros dois se rompesse de dor. Então a moça morreu subitamente, levada por uma doença. Desesperados, os três cremaram o seu cadáver; então um deles saiu como um asceta mendicante pelo mundo; o outro pegou a ossada da amada e rumou até as correntes doadoras de vida do Ganges; o terceiro, por sua vez, construiu uma cabana de asceta sobre a última morada da jovem e dormia sobre as cinzas.*

*Aquele que viajou pelo mundo testemunhou um milagre. Ele viu quando, a partir das cinzas, alguém fez retornar à vida uma criança, dizendo um encantamento mágico. Ele roubou o livro e voltou rapidamente para onde estavam as cinzas da amada. Ao mesmo tempo, o outro, que havia espargido os ossos da amada com a água sagrada do rio divino, também retornou. Fizeram a mágica sobre as cinzas e os ossos: ali estava a amada, mais linda do que nunca.*

*Logo irrompeu o conflito entre os três: um havia protegido suas cinzas, o outro molhara sua ossada com a água da vida e o terceiro pronunciara um encantamento mágico. A quem ela pertencia?*

*– Sim, a quem pertenceria? – perguntou o fantasma ao rei. – Se você souber e não disser a sua cabeça explodirá.*

*O rei achou que sabia a resposta e não teve coragem de não revelá-la. O brâmane que trouxera a moça de novo à vida agira como um pai. O outro que trouxera para si o encargo de levar a ossada até o rio sagrado se comportara como um filho. O último, entretanto, não abandonara a amada e até dormira sobre suas cinzas, e só este poderia ser seu marido.*

*Assim que ele disse a última palavra, o cadáver gemeu perturbado e voou dos ombros do rei de volta para a árvore. Querendo ou não, o rei teve de voltar a fim de buscar outra vez o cadáver e recomeçar o penoso caminho.*

*Mas quantas vezes o refez, tantas vezes a triste cena se repetiu. Cada vez o fantasma atormentava com um novo enigma e ameaçava explodir-lhe a cabeça se o rei calasse a resposta. E cada vez, a consciência do rei se ampliava mais; ele descobria novos conhecimentos em si mesmo, de cuja existência antes sequer suspeitava. Mas todos os seus sábios julgamentos sempre o levava de volta à árvore que servia de força. Era desesperador.*

*O fantasma contou ao todo vinte e quatro histórias. Mas o rei precisou retornar à árvore apenas vinte e três vezes. Para a vigésima quarta história, não encontrou solução. Nenhum conhecimento humano pode decifrar o âmagô da escuridão. No mais profundo silêncio, ele ficou pensando que graças ao comportamento do monge havia encontrado a sabedoria; que um macaco lhe ensinara a ser humilde; e que os ridículos enigmas propostos por um estranho aparentemente ameaçador tinham aumentado o seu conhecimento.*

*Como não sabia a resposta para a última pergunta, chegou afinal ao objetivo e pôde carregar o cadáver até o círculo mágico. Acaso terá sido mais sábio na sua reflexão interior silenciosa do que com suas sábias respostas?*

*Por fim, o espírito pareceu ficar satisfeito e deixou o corpo, agora imóvel, nas costas do rei. Mas antes de desaparecer, ele advertiu o soberano: - Ouça o que lhe vou dizer para o seu bem, e faça o que lhe disser! O asceta mendigo é um perigoso embusteiro; com seus encantamentos, ele quer nos obrigar a voltar para o cadáver; então ele me idolatrará e tentará entregá-lo a mim como sacrifício. Para isso, ele pedirá a você que se prostre na minha frente e assim que você estiver com a cabeça e as mãos rentes ao solo ele cortará a sua cabeça com a espada. Por isso diga-lhe: “Mostre-me o que gostaria que eu fizesse, ensine-me como é preciso prostrar-se no chão”, e assim que ele se deitar, decepe-lhe a cabeça. Então você dominará sobre os espíritos que você gostaria de ter. Eles serão seus!*

*De fato, quando o rei pisou no círculo mágico, tudo transcorreu como o fantasma previra. O mago mandou-o prostrar-se no chão, mas caiu a armadilha preparada pelo rei e perdeu a cabeça. Os espíritos do cemitério irromperam em alegre algazarra; afinal estavam livres da servidão do malvado mago negro. Em agradecimento, o rei podia manifestar um desejo. Com sábia contenção, ele apenas pediu que naquela noite a história fosse transmitida para todo o mundo, para que pudesse ser contada pelos séculos dos séculos.*

***E assim, essa história continua viva no Oriente e no Ocidente, em todas as línguas, passadas, presentes e futuras. Fiz a minha parte na medida em que a contei a vocês. Por sua vez, façam a sua, contando-a a outras pessoas.***<sup>69</sup>

O propósito de incluir a narrativa “O rei e o cadáver” nesta pesquisa é discorrer sobre a possibilidade de recontar uma história. O narrador acima solicita sua difusão para outros sujeitos. Não há indícios de que houve um registro escrito. Os espectadores têm a missão de divulgá-la. Não foi requerida a rigorosidade do texto, nem a forma de recontar oral ou escrita e sim que ela continue viva “no Oriente e no Ocidente, em todas as línguas, passadas, presentes e futuras”. Não se sabe o número de espectadores presentes naquele momento. Conforme visto no capítulo I, a referida narrativa integra uma coletânea da segunda metade do século XI. Há um fato que não poderei deixar de refletir, o de que tomei conhecimento dessa narrativa por meio da escrita da língua portuguesa.

A arte de contar<sup>70</sup> se apresenta no oriente e no ocidente. Patrini (2005, p. 106) se refere a essa prática como uma atividade subsidiada pela memória. Para a autora, o/a contador/a de histórias possui um desembaraço alegórico, convoca imagens de sua lembrança para suas composições contextuais e verbais. Esse processo se realiza por adaptação e de acordo com o entendimento cultural e ideológico de sua comunidade. O conto, continua a autora, contribui para a harmonia mental e emocional de uma comunidade e impede a sua desagregação.

Um lugar onde as pessoas habitam, trabalham e estabelecem relações personalizadas e estáveis constitui a base identitária. Fazer parte de uma comunidade e viver em determinado ambiente denota adotar princípios e ser reconhecido. Nesse local de convívio, um elo criador une a população, tornando-se

---

<sup>69</sup> Citado de: Sheldon Kopp, “Kopfunter hängend sehe ich alles Anders” (“De cabeça para baixo vejo tudo com outros olhos”). In: Banzhaf, Hajo (1986, p. 122 a 124). Os grifos são de minha parte.

<sup>70</sup> Essa questão foi elaborada mediante as orientações de Patrini (2005, p. 106), Bussato (2004, p. 9) e Bettelheim (1988, p. 189).

a marca de uma cultura reveladora de um tipo de comunicação que agrupa as pessoas por e para experiências tanto pessoais como também comunitárias (PATRINI, 2005, p. 107).

A comunicação, o intercâmbio de experiências, as narrativas, a história do povo surdo são possibilitadas pela língua de sinais. A experiência visual identifica os sujeitos surdos, que comunicam sentimentos, pensamentos, idéias, e agrupa o povo surdo. Bhabha (2005) considera que o termo povo não se refere meramente a ocorrências históricas ou a membros de um corpo político patriótico. Analisa o autor esse termo como “uma complexa estratégia retórica de identificação social”. Rangel (2004), Perlin e Miranda (2003) e Strobel (2008) consideram os sujeitos surdos como um povo que se comunica na língua de sinais, possui costumes, história, tradições comuns e interesses semelhantes.

O prazer e o entretenimento proporcionados pela arte na Língua de Sinais são meios de fortalecimento do povo surdo. Sutton-Spence e Quadros (2006, p. 115) salientam que durante o longo período que os sujeitos surdos foram bombardeados pela ideia de que somente as línguas faladas eram superiores e que as línguas sinalizadas eram inferiores. A produção poética era permitida somente na língua falada. Tomando como parâmetro a Língua de Sinais Americana (ASL), relatam as autoras que, no período anterior aos anos setenta, não há registros poéticos na referida língua e que essa realidade pode ser estendida às outras línguas de sinais.

A partir dos anos setenta, houve uma mudança dessa realidade, com a possibilidade da produção poética na língua de sinais ocasionando o surgimento do “orgulho surdo”, o reconhecimento das línguas de sinais e a atividade dos poetas precursores de língua de sinais. As transformações principiadas nos Estados Unidos se disseminaram para outros países, tendo em vista o intercâmbio entre os sujeitos surdos que aprenderam uns com os outros e deram início à produção artística em suas próprias línguas. “Nesse contexto sócio-histórico, cultural e político, toda produção poética na língua de sinais apresenta repercussões no empoderamento do povo surdo e é uma expressão implícita do seu orgulho na sua língua” (SUTTON-SPENCE e QUADROS, 2006, p. 116).

Sutton-Spence e Quadros (2006, p. 117) consideram a experiência sensorial dos sujeitos surdos como um atributo principal de vários poemas na língua de sinais. A relevância da presença ou da ausência do som é um espaço pouco cultivado nas produções artísticas na língua de sinais.

Percebem-se o olhar e o ver, os olhos e a visão nas produções literárias dos sujeitos surdos. No momento em que a contadora de histórias realiza a “soletração manual com a mão articulada no lado ipsilateral, ligeiramente abaixo da altura do ombro” de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*, seu olhar ora chama a atenção do público em direção à mão e nesse momento, pois ela também olha para a mão. Como destacam Sutton-Spence e Quadros (2006, p. 118-127), “colocar as imagens do olhar e da visão em poema na língua de sinais fortalece o poeta e a platéia mostrando sua identidade visual”.

Essa produção artística envolveu a leitura, a tradução e seu relato em vídeo, na língua de sinais. Certamente se o referido conto fosse produzido na língua falada, ou seja, “da boca ao ouvido”<sup>71</sup>, não se destinaria ao surdo/a espectador/a. A narrativa parte das mãos da contadora e atrai a atenção de seu público. Seu desempenho é sedutor; suas mãos, expressões corporal e facial, encantadoras. Não se concebe em sua atuação a destituição da teatralidade, da improvisação, da espontaneidade e do carisma.

De acordo com Patrini (2005, p. 108) a arte de contar requer a presença de um público para ver e ouvir o/a contador/a. Esse ato solicita o olhar de um ouvinte atento e de uma memória que aguarda ser preenchida por ritos e gestos. As reflexões da autora para um mundo pautado na fala e no som, para a atividade de contadores/as histórias ouvintes e falantes, cuja arte destina-se a quem igualmente ouve e fala, se torna importante para pensar a desenvoltura de uma contadora de histórias surda que se apropria um texto escrito, o recria sem utilizar os recursos da pronúncia das palavras, da leitura em voz alta e do som. Ela reconta uma narrativa – herança da literatura oral – na língua brasileira de sinais, mediante o olhar de um/a espectador/a atento/a as imagens e à história.

---

<sup>71</sup> Termo emprestado a Zumthor (1993, p. 222).

Adjacente à leitura, a contadora requereu a memória, que, segundo Chauí (2005, p. 138), representa a consciência da diferença temporal e da percepção interna, cujo objeto é interior ao sujeito do conhecimento, equivalente às lembranças do passado, o próprio passado do sujeito e o passado aludido ou registrado por outros em narrativas orais e escritas. A autora revela que os antigos gregos apreciavam a memória como uma divindade.

A deusa Mnemosyne era a mãe das musas protetoras das artes e da história. Ela oferecia aos poetas e adivinhos o poder de retroceder ao passado e trazê-lo à lembrança da coletividade. Além disso, ela tinha a faculdade de conceder eternidade aos mortais por meio das obras de arte. O artista ou o historiador registravam em suas obras as expressões, os gestos, as realizações e as palavras de seres humanos, para que fossem lembrados como modelo de comportamento para as próximas gerações. O ato de registrar pela obra de arte tornava os sujeitos inesquecíveis e significava que jamais morreriam (CHAUÍ, 2005).

A memória, além de imortalizar os mortais, auxiliar da medicina, era indispensável na retórica, uma arte entre os antigos gregos e romanos reservada a convencer e a causar emoções aos espectadores/as por meio do uso da linguagem. Na aprendizagem dessa arte, a memória era imprescindível, tendo em vista que o bom orador era aquele que proferia longos discursos sem ler e sem recorrer a anotações. A propósito da valorização da “arte da memória” entre os antigos, Chauí narra uma lenda sobre o poeta grego Simônides de Céos, o criador da retórica, transcrita a seguir:

*Conta a lenda que Simônides foi convidado pelo rei de Céos a fazer um poema em sua homenagem. O poeta dividiu o poema em duas partes: Na primeira, louvava o rei, na segunda, os deuses Cástor e Pólux. O rei ofereceu um banquete no qual Simônides leu o poema e pediu o pagamento.*

*Como resposta, o rei lhe disse que, como o poema também estava dedicado aos deuses, ele pagaria metade, que a outra metade Simônides fosse pedir a Cástor e Pólux.*

*Pouco depois, um mensageiro aproximou-se de Simônides dizendo-lhe que dois jovens o procuravam ao lado de fora do palácio. Simônides saiu para encontrá-los, mas não encontrou ninguém. Enquanto estava no jardim, o palácio desabou e todos morreram. Assim, Castor e Pólux, os dois jovens que fizeram Simônides sair do palácio, salvando o poeta, afinal pagaram o poema.*

*As famílias dos demais convidados desesperaram-se porque não conseguiam reconhecer seus mortos.*

*Simônides, porém, graças à “arte da memória” lembrava-se dos lugares e das roupas de cada um e pôde ajudar na identificação dos mortos.* (CHAUÍ, 2005, p. 140).

Calvino (2007, p. 17) aborda a perda da memória de Ulisses como uma ameaça que a personagem enfrenta em três situações, com o convite do lotófagos, com os elixires de Circe e com o canto das sereias. Observa o autor que “para quem conta versos sem o apoio de um texto, *esquecer* é o verbo mais negativo que existe”. Nesse sentido, continua o autor:

O que Ulisses salva do lótu, das drogas de Circe, do canto das sereias, não é o passado e o futuro. A memória conta realmente – para os indivíduos, as coletividades, as civilizações – só se mantiver junto a marca do passado e o projeto do futuro, se permitir fazer sem esquecer aquilo que se pretendia fazer, tornar-se sem deixar de ser, sem deixar de tornar-se. (CALVINO, 2007, p. 19).

A pertinência de abordar sobre a “musa da narrativa” nesta pesquisa se atribui à consideração de que, no reconto de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* na língua de sinais, em meio a outros recursos, a memória contribuiu para a atuação da contadora de histórias, que poderia recorrer ao texto escrito. Como revela Benjamin (1994, p. 175), a elaboração final de um filme envolve imagens isoladas e sequências de imagens que são eleitas na edição, o que garante sua perfectibilidade. Ainda segundo o autor, durante a filmagem inexistem um único ponto de observação, o que permite excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros elementos estranhos à cena.

A memória se traduz na perceptibilidade do caráter de cada personagem apresentado pela contadora, não havendo possibilidade de confundir-los. Cada um possui sua particularidade, identificada pelo nome visual guardado na memória da contadora e apresentada ao espectador/a, que conservará na reminiscência os nomes visuais das personagens e a narrativa, o que permitirá seu reconto. É nesse

movimento que Sherazade sobrevive e se manifesta tanto no sujeito que narra quanto no sujeito que torna a narrar.

Os referenciais teóricos de Patrini (2005) e de Benjamin (1994) desencadearam a necessidade de refletir em nossos dias quem é esse sujeito contador/a tendo em vista os recursos da imagem por aparelhos eletrônicos e não o contato pessoal e a apresentação ao vivo. O vídeo denota que a ação ocorreu e cumpriu etapas anteriormente organizadas por seus produtores. Não há espaço para o improviso ou para que um sujeito da platéia, curiosa, pergunte ou receba conselhos.

De acordo com Patrini (2005) o novo contador de histórias, a partir da década de oitenta se profissionalizou e passou a realizar seu trabalho principalmente nas bibliotecas. Esses sujeitos se transformaram em bibliotecários, estagiários, estudantes dos cursos de Pedagogia, Letras, Comunicações, professores, arte-educadores, atores e atrizes de teatro. Segundo a autora, o evento intitulado de “hora do conto” pretendia aproximar a criança do livro.

Ainda em referência à época a autora avalia que recorrer ao texto escrito se tornou uma prática do professor em escolas maternas que “transmitiam por meio da voz, um texto já publicado. Nesse caso, a criança ouvia um texto sonoro que possuía as características da língua escrita, com uma sintaxe completa, com um vocabulário diversificado e uma forte coesão”. Nesse sentido, houve um redimensionamento do novo contador de histórias e de sua prática no mundo da “era tecnológica em que as pessoas se isolam atrás das máquinas”<sup>72</sup>.

A arte de narrar, sob a ameaça da extinção profetizada por Benjamin, continua viva, porém como uma atividade diferenciada da que se referiu este autor. No objeto desta pesquisa, a narradora não é o viajante que vem de longe nem o camponês que contam as histórias que ambos retiram da própria experiência ou da narrativa de outros e contam. Ela é uma narradora surda e, provavelmente, integra a

---

<sup>72</sup> A pesquisa de Patrini, (2005, p. 20/27) ocorreu na França e envolveu os contadores de histórias daquele país. Apesar de a autora abordar sobre o novo contador de histórias, ela admite que no nordeste do Brasil, a oralidade persiste e seus habitantes vivem intensamente pelos jogos, festas populares, canções em torno da mesa ou do fogo, danças e festas de casamento, jogos típicos da infância, dentre outros citados pela autora.

maioria dos contadores que conhece os contos – advindos da memória coletiva oral – por meio da língua escrita<sup>73</sup>. Os contadores e contadoras de histórias sobrevivem. Provavelmente conservem o legado de Heródoto, o primeiro narrador grego, a que se refere Benjamin, porém com o acréscimo de sua profissionalização. O sujeito espectador/a é surdo/a e, para não perder a história, não fia ou tece enquanto lê<sup>74</sup>; não pode realizar as duas coisas ao mesmo tempo, porque sua comunicação é visual.

Para Schollhammer (2002), verifica-se, na virada do século, uma ampla demanda de referencialidade nas manifestações artísticas e literárias. Nos estudos da literatura, a imagem é um assunto que se destaca quando se aborda a estética atual, tendo em vista a convergência híbrida e a apropriação de artifícios e técnicas representativas dos meios visuais com o intuito de motivar efeitos sensuais afetivos.

Entendo que os contos infantis produzidos por surdos/as na língua de sinais se inserem no que o Schollhammer (2002) denomina de literatura visual, que se sobressai pela velocidade e pelo contato imediato com o público. *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* envolve elementos da experiência visual, fortalecendo o questionamento sobre “ideais e princípios nacionais sobre a pureza da linguagem, a homogeneidade da literatura e o caráter distinto das culturas nacionais”<sup>75</sup>. As produções de vídeo na língua de sinais acentuam a possibilidade de outra língua, outra literatura, outra forma de expressão, demonstrando “que os valores nacionais depositados nas línguas e literaturas já não correspondem à experiência transnacional<sup>76</sup> de uma parte significativa da população”.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Verificar a introdução de Elie Bajard em Patrini, (2005, p. 15).

<sup>74</sup> A elaboração do parágrafo se refere à leitura do ensaio de Benjamin (1994).

<sup>75</sup> Mignolo (2003, p. 306-339).

<sup>76</sup> Os estudos transimperiais, transnacionais, transcoloniais e culturais propõem um novo espaço inter e transdisciplinar de reflexão onde os estudos literários se redefiniriam assim como promoveriam discussões sobre os resultados da expansão colonial e das interconexões globais desde o fim do século 15. O autor assinala que o prefixo trans indica algo além das línguas e literaturas nacionais e dos estudos comparatistas que pressupõem as línguas e literaturas. (MIGNOLO, 2003, p. 302).

<sup>77</sup> As citações do parágrafo são empréstimos a Mignolo (2003, p. 313-316).

Em relação à abrangência do verbo *ler*, Barthes (1988, p. 44) considera: “leio textos, figuras, cidades, rostos, gestos, cenas, etc.” O objeto que se lê é constituído exclusivamente no intuito de ler. O ato de ler é impregnado pelo desejo ou pelo desprezo. Ainda segundo o autor, o corpo humano está presente na leitura onde as emoções estão acopladas, emaranhadas, cingidas, ou seja, onde há o encanto, a vacância, a agonia e a sensualidade.

Há pelos menos três circunstâncias do prazer de ler ou três vias pelas quais a leitura pode prender a atenção do sujeito leitor: na primeira, no ato da leitura, ocorre o prazer das palavras, maravilhando o leitor e que o autor denominou de leitura metafórica ou poética e avalia que não requer amplo conhecimento de linguística. Na segunda via, o fascínio impede a interrupção da leitura e mantém vivo o desejo de continuar a leitura do livro que aos poucos chega ao fim. Nessa ação irrequieta e deslumbrante, habita o deleite. Na terceira via, a leitura é desencadeadora do desejo de escrever (BARTHES, 1988, p. 49).

Considero que o/a espectador/a surdo/a desempenha a leitura da imagem poética em uma moldura – a tela de um aparelho eletrônico. O prazer de ler as palavras sinalizadas acompanhadas das expressões faciais e corporais e o enlevo da leitura da imagem associam-se ao desejo de não interrompê-la. O prazer de ler provavelmente resulta no desejo de contar ou recontar na língua de sinais.

Santaella e Nöth (1997, p. 15) apresentam dois campos das imagens: No primeiro se inserem as representações visuais: desenhos, pinturas, ilustração, fotografias, cinematografia, sistema de telecomunicações de impulsos eletromagnéticos para transmissão de vídeo e áudio, holo e infográficas. Os autores consideram esses campos como artefatos materiais, signos representativos do meio ambiente visual.

As visões, as imaginações, os esquemas e os modelos são representações mentais que integram o segundo campo abordado. Os autores consideram que “não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais”, portanto os dois campos não são autônomos, são atrelados desde a sua origem.

Em todo esse movimento que envolve a leitura, está envolvido o corpo:

[...] é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também às pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro [...] (ZUMTHOR, 2007, p. 23).

Semelhante a um quadro, as mãos da contadora de histórias desenham e pintam as palavras sinalizadas, harmonizam o texto em imagem, ordenando e produzindo sentido. *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* se encontra no interior de uma moldura – a tela – um espaço com dimensões superiores e inferiores, com largura direita e esquerda, com artifícios que permitem ao leitor avançar, retroceder, pausar, intensificar o brilho, dentre outros. Os limites da tela são a moldura<sup>78</sup>. Deve-se atentar para o fato de que esse quadro e essa moldura apresentam uma arte em movimento.

A contadora não representa diante de um público comum a cena a ser reproduzida e sim diante de profissionais envolvidos na produção. Afastada da tela, ela lança um olhar em direção à filmadora, ciente de que a não observância às dimensões prejudicará o acabamento da obra<sup>79</sup>. Analogamente a um/a pintor/a em seu ateliê, que olha para seu quadro, a contadora, em um estúdio, olha para a câmera que registra o espetáculo na língua de sinais.

Suas mãos desenham palavras, seja em retenção ou em movimentos, de um lugar para outro, em configurações de mãos, um ponto de articulação e uma orientação da palma da mão para a esquerda, para a direita, para cima, para baixo. A habilidade das mãos está interligada com as expressões facial e corporal, que

---

<sup>78</sup> O parágrafo foi elaborado com os referenciais de Foucault (1990, pp. 11-15).

<sup>79</sup> Barthes (1988, p. 71-78), distingue a obra e o texto: “a obra se vê [...] o texto se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras); a obra se segura na mão, o texto, mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso [...]”; a obra é a cauda imaginária do texto [...].”

denotam a alegria e a tristeza, o claro e o escuro, o dia e a noite, as lágrimas e o sorriso, o quente e o frio, o bem e o mal e assim por diante. A contadora está fixa em um lugar que, de um instante a outro, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de expressão, de personagens.

A contadora se encontra em um estúdio. Conforme Benjamin (1994, p. 186), nesse local, o aparelho penetra tão intensamente o real que o que surge como realidade “pura”, sem o corpo alheio da máquina, é o efeito de um processo meramente técnico, ou seja, a imagem é filmada por uma câmara montada em um ângulo especial e junto a outras de igual espécie.

As mãos à frente do corpo da contadora concedem vida a cada uma das personagens, identificando-as para o/a espectador/a. A possibilidade de visualização da imagem abrange o olhar, a leitura, a iluminação da platéia sentada frente à tela em casa, na escola, na biblioteca, em um ato solitário ou compartilhado. A contemplação sugere que um par de olhos, observa, diferencia, aprecia, assimila, “vê mais onde o outro vê menos, vê preto onde outro vê branco, vê grande onde outro vê pequeno, vê grosso onde outro vê fino.”<sup>80</sup> A coisa ou a imagem não são percebidas inteiramente, e o que percebemos está intimamente relacionado àquilo que temos interesse em perceber, mediante nossos interesses econômicos, nossas convicções e nossas exigências psicológicas<sup>81</sup>.

O/a leitor/a, considerado/a na presente pesquisa também como uma personagem, independente do local que assiste ao espetáculo, ainda que não reconhecido, vê o que cada um dos parceiros não vê; seu olhar é único. Barthes (1988, p. 51) considera o/a leitor/a como personagem com capacidade de apreender a pluralidade simultânea dos sentidos em um espaço abrangente exterior às leis que invalidam a contradição. O texto é a postulação desse espaço. O/a leitor/a reúne as decodificações, remove o freio do sentido, sobrecodifica, produz, acumula

---

<sup>80</sup> James. (s/d, p. 9). Este parágrafo e o anterior foram elaborados a partir da leitura de “Las meninas”. In: FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 1990. p. 19 a 31.

<sup>81</sup> Bergson (citado por DELLEUZE, 2007, p. 31)

linguagens, deixa-se interminável e incansavelmente atravessar por elas. Esse sujeito, além de uma personagem, é a travessia.<sup>82</sup>

O texto apresenta espaços a completar, que demandam a ingerência de aspiração exterior, de sensibilidade e de empenho de uma energia individual para serem temporariamente preenchidos. “O texto vibra, o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma.” Não existe criação da linguagem, nem estrutura nem sistemas totalmente fechados; os brancos constituem um espaço de liberdade imaginário pelo fato de que somente podem ser preenchidos por um momento, pelos leitores, peregrinos por inclinação. A demarcação, o preenchimento, o prazer da liberdade brotam na relação de expressão a expressão (ZUMTHOR, 2007, p. 53).

Diante do texto, o/a espectador/a, mesmo no anonimato, assiste; repercute-lhe uma palavra sinalizada, ambígua, obscurecida e ele/a, confuso/a, investiga um sentido efêmero e ficcional. Ao retornar posteriormente ao mesmo texto, ou seja, voltar à leitura do texto, provavelmente seu sentido se diferenciará<sup>83</sup>. Ainda no texto, compreendemos a importância das palavras sinalizadas, das expressões faciais, das composições das imagens “e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos”, denominadas por Zumthor de percepção. A partir da percepção, o leitor – com elucidações ou sugestões advindas de mudanças no tempo e no espaço do texto – apodera-se do texto e lhe atribui sentido. É a partir da percepção que se desencadeia o desejo de reconstruir um texto; a ausência do desejo de fazê-lo implica que o texto não inspirou a ação.

Fayga (1988, p. 167) sublinha o temperamento criativo do ser humano, que, no ato de perceber, interpreta, e nisso reside a ação criativa. Segundo a autora, o momento da compreensão possui relação intrínseca com a criação. Patrini (2005,

---

<sup>82</sup> Barthes (1988, p. 51) considera que “o leitor é aquela personagem que está no palco (mesmo clandestinamente) e que sozinha ouve o que cada um dos parceiros do diálogo não ouve; sua escuta é dupla (e, portanto, virtualmente múltipla).” Nesse sentido, o parágrafo foi elaborado tendo em vista o/a espectador/a surdo/a.

<sup>83</sup> Zumthor (2007, pp. 53-54) observa que “diante do texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando de forma indiscernível: nele ressoa a palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si” [...]. O parágrafo foi elaborado tendo em vista o leitor surdo.

p. 134) considera que a recriação admite a mudança da trajetória da história, tendo em vista o maravilhoso e a imaginação criadora. Contar e recontar contribui para o aprimoramento da nova geração sem perder de vista o tom lúdico essencial desta experiência. “O ato de contar se realiza na e através da linguagem”; o valor presente no ato de contar, desencadeia o reconhecimento da sabedoria e do prestígio.

Os aportes teóricos de Hall (1977) enfatizam que o sentido é concedido pela linguagem e por meio dela os significados são compartilhados. O sistema de representação por meio da linguagem é fundamental para os processos que ocasionam o significado a objetos, a seres humanos e a acontecimentos, pelo modo como interpretamos e integramos em nossas ações habituais. Segundo o autor, os significados culturais não se encontram na mente; suas efetivações são legítimas e regulam práticas sociais. A legitimação do significado integra o sentido de nossa própria identidade pelo sentimento de pertencer a uma comunidade.

Hall (1997) contribui para pensar o objeto da pesquisa *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* recontado na língua de sinais com todas as personagens ouvintes. Os significados dos sinais representam os conceitos, as idéias, a sensibilidade e orientam para que os outros sujeitos possuam a mesma interpretação. Muito além de existirem em si mesmos, os objetos, as pessoas e os eventos adquirem significado mediante a representação mental que lhes atribui um determinado sentido sociocultural; nesse sentido, as linguagens são código de representação.

O reconto e a recriação de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* para o público infantil envolveu os artefatos culturais do povo surdo. O objeto da pesquisa envolveu a constituição de sentidos do texto, com base no diálogo com outros sujeitos e na tradução de uma língua para outra. Os sujeitos surdos recontam histórias para outros sujeitos surdos e reconstroem, por meio da língua e da cultura, os sentidos veiculados pelo texto que serviu como ponto de partida para a criação de outro texto (ALVES E KARNOPP, 2002).

Compreende-se, a partir de Hall (1997), que a representação pode ser adequadamente analisada em relação às verdadeiras formas concretas assumidas pelo significado, no exercício concreto de leitura e interpretação, e requer uma

análise dos verdadeiros sinais, símbolos, figuras, imagens, narrativas, palavras e sons, as formas materiais onde circula o significado simbólico. Os exemplos, segundo ele, estabelecem uma oportunidade para exercitar essas habilidades analíticas e aplicá-las a tantas outras instâncias semelhantes que nos cercam na vida cultural diária. Contudo, há uma ressalva imprescindível à realização dessa análise: não há resposta única, e, mais do que isso, correta para o significado de uma imagem, mas sim uma interpretação plausível. O significado não é direto, nem transparente e não permanece intacto na passagem pela representação. Ele é continuamente negociado e inflectido, para ressoar em novas situações.

A linguagem, por consequência, é o espaço cultural partilhado em que se dá a produção de significados através da representação. Não há, portanto, uma maneira única de apropriar-se da linguagem como pertencente exclusivamente ao remetente e ao receptor. Os códigos funcionam somente se são partilhados, pelo menos na medida em que torne possível a tradução entre os comunicantes. Por conseguinte, devemos considerar o significado menos em termos de exatidão e verdade e mais em termos de efetivo intercâmbio, um processo de tradução que facilite a comunicação cultural, que sempre reconheça a persistência da diferença e do poder entre os diferentes comunicantes dentro do mesmo circuito cultural.

Para analisar as práticas de representação, Hall (1997) avalia que ela conecta o significado e a linguagem à cultura. Representar é usar a linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa. Portanto, a representação é parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e intercambiado socialmente. A noção de representação é a produção do significado, do conceito, em nossa mente, através da linguagem.

Nesse sentido, o autor sugere a representação dois processos: um deles relacionado aos sistemas de correlação, a um conjunto de representações mentais, e o outro pertinente à linguagem, o que possibilita a existência de um mapa conceitual partilhado, pelo qual possamos representar ou intercambiar significados. O processo mental e de tradução para o sistema no qual somos instruídos a fazer referência ao mundo, às pessoas e aos acontecimentos é a construção de signos. Estes representam os conceitos e as relações conceituais que temos em nossas

mentes e que juntos compõem os sistemas de significado de nossa cultura. A noção de arbitrariedade possibilita o entendimento do referido sistema – a relação entre o signo, o conceito e o objeto que nos referimos é arbitrária, pois corresponde a uma construção socialmente consentida, ainda que pudesse ter sido estabelecida de outra forma inteiramente oposta.

O significado não está no objeto, na pessoa, na coisa, e nem na palavra. Determinado ou fixado socialmente, o significado se torna automático. Nesse sentido, mesmo que não seja herança genética, o conhecimento consente que convivamos socialmente como sujeitos constituídos de idênticas habilidades de comunicação. O significado é concebido e decorre de uma prática de significações. Nesse sentido, é necessário distinguir o mundo das coisas e das pessoas, do mundo das práticas de simbolização e os processos por meio dos quais resultam a representação, o significado e a língua. Utilizamos o sistema linguístico ou qualquer sistema para representar nossos conceitos, que transferem o significado. Este ocorre somente em função de convenções associadas à linguagem, que é um sistema de códigos do mundo, legitimado por cada cultura (HALL, 1997).

Nesse sentido, se abordará que provavelmente o/a espectador surdo/a perceberá que todas as personagens do objeto da pesquisa não são surdos, a partir das seguintes observações:

- Branca de Neve cantarola junto aos passarinhos;
- o príncipe ouve Branca de Neve cantar do outro lado do muro;
- Branca de Neve sobe as escadas e caminha até à varanda do castelo para ouvir as declarações do príncipe;
- Branca de Neve, ao encontrar a casa dos anões, bate na porta e aproxima o ouvido em direção à porta para ouvir se há algum ruído no interior da casa;
- Zangado passa o dedo pelo móvel e exclama: “está tudo limpo!”. Após esse fato, os anões ouvem um barulho;
- Dunga, que não consegue falar, faz gestos de chifres e garras, porém esses fatores não indicam que ele seja surdo ou que se comunique na língua de sinais.

Hall (1997) considera que o conhecimento se produz por discursos e repercute no comportamento, na constituição das identidades e na interpretação de determinados períodos históricos. No reconto e recriação de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* na língua de sinais, o significado provavelmente resulte no entendimento da possibilidade de ouvir e falar, o que contradiz a celebração da língua e o orgulho de ser surdo.

Nem por isso se retirará o mérito do referido reconto e recriação. O objeto da pesquisa significa uma oportunidade de circulação dos saberes subalternos. Mediante a compreensão de que os sujeitos surdos transitam na fronteira entre a língua portuguesa e a língua brasileira de sinais, considera-se que, dependendo do lugar em que se encontram, recorrem a uma ou a outra língua para se comunicar, para escrever, para contar histórias, e intercambiar saberes e práticas culturais. Esse movimento requer representações que, para criar sentidos, relacionam-se com uma série de outros enunciados que com ele coexistem em um espaço historicamente delimitado. Porém, as histórias, os saberes e as práticas culturais, são constituídos de múltiplos enunciados.

A literatura produzida na língua de sinais resulta da “virada cultural”, a qual contribuiu para a mudança do paradigma da homogeneização cultural, desencadeou o entendimento da diferença cultural, das relações de poder e possibilitou a interpretação da cultura sob outro olhar, ou seja, há várias culturas. O entendimento da multiplicidade cultural desconstruiu o conceito homogêneo, único e determinante de cultura e de identidade assim como a visão etnocêntrica de cultura e as várias formas de poder. A partir disso, a crítica pós-colonial apresenta alternativas para a circulação dos saberes subalternos.

As reflexões acerca das personagens ouvintes do objeto da pesquisa seguem os aportes teóricos de Hall (2005) acerca da identidade, que é determinada por um processo de representação e identificação. Ela surge no diálogo entre os conceitos e definições que nos são representados pelos discursos de uma cultura, por nossa vontade, consciente ou não, de retorquir às solicitações dos significados que nos intimam a adotar posições de sujeito construídas para nós pelos discursos. Ainda segundo o autor, o que designamos “nossas identidades” são os acúmulos, as

diversas identificações ou atitudes que abraçamos e vivenciamos, gerados adjacentes às circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências restritas como sujeitos individuais. Nossas identidades são constituídas na cultura.

As identidades resultam de um processo de identificação que consente nossa posição no interior dos significados fornecidos nos discursos culturais exteriores. Nossas subjetividades são restringidas parcialmente de modo discursivo e dialógico. A partir dessa compreensão, considera-se complexo cultivar a tradicional diferença entre o “interior” e o “exterior”, entre o social e o psíquico, mediante a interferência da cultura (HALL, 2005).

Calvino (2007) lembra que, quando Ulisses retornou a Ítaca como um velho mendicante irreconhecível, quem sabe não fosse mais o Ulisses que foi para Tróia. A troca de nome para Ninguém salvou sua vida, e somente o cão Argos o reconheceu imediatamente “como se a continuidade do indivíduo só se manifestasse por meio de sinais perceptíveis para um olho animal”. Ulisses confirmou sua identidade de três formas: Para a ama-de-leite, mostrou a cicatriz da garra de javali; para a esposa, revelou que o leito do casal foi fabricado com raiz de oliveira; para o pai, relacionou diversas árvores frutíferas.

Pondera Calvino (2007) que os signos o identificaram ora como um caçador, ora como um marceneiro e ora como um homem do campo. Por conseguinte, Ulisses não reconhece Ítaca. Somente a intervenção de Atenas o convenceu de que era sua pátria. A crise da identidade é generalizada na segunda metade da Odisséia, e a certeza de que as personagens e os lugares são os mesmos é afiançada somente pela narrativa.

As identidades sugerem invocar a precedência de um passado histórico com o qual conservariam um vínculo. Elas possuem relação com os recursos da história, da linguagem e da cultura, para a produção não simplesmente do que somos e sim daquilo em que nos transformamos, o que, por conseguinte, se relaciona com o modo como somos representados e como a representação simula aquilo que nós podemos nos representar. As identidades estão relacionadas com o invento da tradição que nos constrange a interpretar situações que se alteram e ocasionam uma negociação com nossas “rotas” (GILROY, apud HALL, 2000, p. 109)

Compreender que as identidades se constroem no interior e não no exterior de um discurso requer refletir que as mesmas se originam em lugares históricos e institucionais exclusivos, no cerne de concepções e práticas discursivas características, por estratégias e iniciativas particulares. Elas surgem na astúcia de organizações de poder, delineando a diferença e a exclusão e não do signo da uniformidade espontaneamente arquitetada, de uma identidade pautada na inalterabilidade, sem suturas e sem distinção interna (HALL, 2000, p. 109).

Nesse sentido, as identidades se estabelecem por meio da diferença, da relação com o “Outro”, com a coisa vaga que consiste no seu *exterior constitutivo*, e que o significado positivo de qualquer teor pode ser construído<sup>84</sup>. As identidades podem vigorar continuamente como alvos de identificação e apego, por sua inclinação para eliminar, para modificar o diferente e considerá-lo desprezível. A unidade, a homogeneidade interna, que o termo identidade assume como alicerce, é inadequado, assim como é uma “forma construída de fechamento”. Nesse sentido, toda identidade reclama uma lacuna, mesmo que essa falta seja o outro emudecido e impronunciado.

Na linha teórica de Hall (2000), a identidade não celebra o núcleo interior do sujeito que, do princípio ao fim, se desenvolve, sem transformação. Não se concebe, no conceito de identidade apresentado pelo autor, o “eu verdadeiro e único”, “o mesmo”. O caráter unificado e imutável da identidade cede espaço para pensar identidades fragmentadas, múltiplas, edificadas por discursos, práticas e atitudes convergentes ou divergentes a partir do século XX e que continuamente se transformam.

Pensar a cultura como uma condição constitutiva da vida social significou a “virada cultural”. Por conseguinte, a linguagem entra em evidência para as práticas de representação e assume uma prerrogativa na constituição e movimento do significado. O autor enfatiza que a virada cultural acarreta:

[...] uma inversão da relação que tradicionalmente tem se pensado que exista entre as palavras que usamos para descrever as coisas e as próprias

---

<sup>84</sup> Derrida (1981), Laclau (1990) e Butler (1993), citados por Hall (2000, p. 110, grifos do autor).

coisas. A suposição usual do senso comum é a de que os objetos existem “objetivamente”, como tal, “no mundo” e, assim, seriam anteriores às descrições que deles fazemos. Em outras palavras, parece normal presumirmos que as “moléculas” e os “genes” precedam e sejam independentes dos seus modelos científicos; ou que a “sociedade” exista independentemente das descrições sociológicas que dela se fazem. O que estes exemplos salientam é o modo como a linguagem e os objetos descritos por ela tem sido radicalmente revista. A linguagem passou a ter um papel mais importante. Teóricos de diversos campos – filosofia, literatura, feminismo, antropologia cultural, sociologia – têm declarado que a linguagem constitui os fatos e não apenas os relata. (DU GAY, 1994, apud HALL, 1997, p. 13)

A “virada cultural” se localiza na revisão do conceito relacionado à linguagem, haja vista que a cultura começa a ser pensada na totalidade dos diversos sistemas de categorização e díspares concepções discursivas utilizadas pela língua para conceder significado às coisas. O próprio termo “discurso” refere-se às afirmações em todos os âmbitos e ministra uma linguagem com a qual se articulam tópicos, produzindo modelos alegóricos de conhecimento que são institucionalizados e orientam as práticas sociais. Conforme ressalta Hall (1997, p. 15), “dizer que uma pedra é apenas uma pedra num determinado esquema discursivo ou classificatório não é negar que a mesma tenha existência material, mas é dizer que seu significado é resultante não de sua essência natural, mas de seu caráter discursivo”.

A concepção do sujeito surdo como fisicamente deficiente resultou na atribuição de características indesejáveis de sua personalidade: O surdo elabora raciocínios confusos, tem comportamentos impulsivos e integra uma comunidade específica, um mundo à parte, sendo inconveniente e responsável por perturbações sociais. “O silêncio é sinônimo de vácuo”. O silencioso denota o lugar sombrio do sujeito surdo. Este não pode participar de uma conversa, apreciar a música, ouvir anúncios, utilizar o telefone. Além desses “não”, acrescenta-se que não possui ocupação, está isolado em uma redoma. (LANE, 1992, p. 23)

Ao se apresentar em *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* todas as personagens não-surdas, a referida produção poderá desencadear no/a espectador/a a imagem de que “o silêncio é sinônimo de vácuo”, mesmo que seja tecida na língua de sinais. As considerações de Bhabha (2005, p. 105/117) contribuem para que se reflita sobre os modos de narrar e os processos de

subjetivação que ocorrem nas estratégias discursivas como os estereótipos. Segundo o autor, é imprescindível questionar os estereótipos em seus efeitos e em seu caráter fixo, duradouro e repetido. “O estereótipo uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação”.

Silva (2009, p. 58) reflete que se fizéssemos uma análise dos discursos coloniais sobre o sujeito surdo, consideraríamos que possivelmente esse sujeito acolheria como corretos os discursos estereotipados e se identificaria com a imagem do que seria bom para ele, ou seja, o mundo ouvinte. Nesse sentido, o sujeito surdo abdicaria de significados que o identificam como surdo e se aproximaria de práticas que ratificam sua provável capacidade de ouvir. Segundo o autor, esse modelo estereotipado de sujeito surdo ainda predomina, segundo as narrativas dos intelectuais surdos <sup>85</sup>, na educação, na família e no trabalho. Acrescentaria que a análise do autor pode ser extensiva a *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*.

---

<sup>85</sup> Em sua tese de doutorado, Silva (2009) investiga, a partir das narrativas de educadores-intelectuais-surdos, de que forma a política da diferença subverte as relações de poder na educação de surdos.

## CAPÍTULO IV

### LITERATURA E ESCRITA DA ARTE EM MOVIMENTO

*Nossas histórias não são totalmente acessíveis aos historiadores. Sua metodologia os limita ao terreno da crônica colonial. Nossa crônica precede as datas, precede os fatos conhecidos: somos as Palavras atrás da escrita. Só o saber poético, o saber ficcional, o saber literário, em resumo, o saber artístico pode descobrir-nos, compreender-nos e trazer-nos evanescentes, de volta à ressurreição da consciência.*  
(Bernabé e outros)

Os estudos literários discorrem sobre literatura de diversos modos. Pelo menos o consenso mediante todo estudo literário, qualquer que seja sua finalidade, é a questão inicial da significação que o estudo literário produz ou não de seu objeto, ou seja, o texto literário. Compagnon aborda a impossibilidade de discorrer sobre a questão do que seja, para o estudo literário, explícita ou tacitamente, a literatura, sem que se considere a relação entre o texto literário com a intenção, a realidade, a recepção, a língua, a história e o valor (COMPAGNON, 2001, p. 29).

“Literário” e “literatura” são dois termos apreciados com ressalva, na medida em que o uso de ambos não afiança consonância do que seja ou não literário. O termo literatura emergiu no século XIX. Compagnon (2001, p. 30) avalia que até então, a etimologia se referia às inscrições, à escritura, à erudição, ou ao conhecimento das letras. A tentativa de uma definição se apresentava em vários escritores: “Qu’est-ce que l’Art?” (“O que é a Arte?”; Tolstoi, 1898); “Qu’est-ce que la Poésie?” (“O que é a Poesia?”; Jakobson, 1933-1934); “Qu’est-ce que la Littérature?” (“O que é a Literatura?”; Charles Du Bos, 1938; Jean-Paul Sartre, 1947).

Barthes abdicou da busca de uma significação de literatura, tendo em vista sua inferência de que “Literatura é aquilo que se ensina, e ponto final”. Ao mesmo

tempo em que considera a frase de Barthes como uma “bela tautologia”, o autor reflete sobre a possibilidade de uma abordagem diferente de “Literatura é o que se chama aqui e agora de literatura?” (COMPAGNON, 2001, p. 30)

Na linha teórica de Compagnon (2001) a literatura ou o estudo literário estão constantemente engessados entre duas abordagens invencíveis: a histórica (o texto como documento) e a linguística (o texto como fato da língua e a literatura como arte da linguagem). Na década de 60, um novo debate entre antigos e modernos reacendeu uma remota discussão entre adeptos de uma definição interna de literatura e simpatizantes de uma definição externa de literatura. O autor avalia que avalia ambas como aceitáveis, porém possuem limites.

Ao ponderar sobre a ingenuidade da pergunta “O que é literatura?”, Genette sugeriu distinguir dois regimes literários complementares: um regime constitutivo, garantido pelas convenções, logo fechado – um soneto e um romance pertencem de direito à literatura, mesmo que ninguém os leia – e um regime condicional, logo aberto, dependente de uma apreciação revogável – a inclusão, na literatura, dos *Pensamentos*, de Pascal, ou de *A Feiticeira*, de Michelet, depende dos indivíduos e das épocas.

Compagnon (2001, p. 31) após fazer referência a Genette e aos dois regimes literários acima considera que a questão “O que é literatura?” não parece ser tão simples de ser respondida e todos os capítulos de sua obra “continuarão a busca de uma definição satisfatória de literatura”. O referencial teórico desse autor permite a compreensão do motivo pelo qual perdure no século XXI a pergunta “O que é Literatura?”. A concepção de tudo o que é impresso ou manuscrito e de que todos os livros que contêm a biblioteca seja literatura se atribui à noção clássica de “belas-letras”, que abrangia o que a retórica e a poética produziam – a ficção, a história, a filosofia, a ciência e a arte de persuadir pelas palavras.

A literatura, como fronteira entre o literário e o não literário, modifica-se de acordo os períodos históricos e as culturas. A literatura ocidental no século XIX emerge mediante a decadência do clássico princípio de gêneros poéticos, vinculado a Aristóteles, que envolvia o gênero épico e o gênero dramático e recusava o gênero lírico, considerado um gênero menor, por seu caráter não fictício nem imitativo e

tendo em vista a expressão do poeta na primeira pessoa. Segundo Compagnon (2001, p. 32), ao longo do século XIX, ocorreu uma reviravolta desse cenário. O épico e o dramático abdicaram do verso e passaram a adotar a prosa; a poesia lírica transformou-se em sinônimo de toda poesia.

A partir disso, passou-se à compreensão de literatura coligada ao romance, ao teatro e à poesia como o sentido moderno de literatura e intrínseco do romantismo, ou seja, da afirmação da relatividade histórica e geográfica do bom-gosto, em contraste ao preceito clássico de imortalidade e da universalidade do cânone estético. Circunscrita à prosa romanesca e dramática e à poesia lírica, a literatura foi compreendida, ademais, em suas vinculações com a nação e com sua história; “as literaturas, são antes de tudo, nacionais” (COMPAGNON, 2007, p. 33). Ainda na linha de compreensão do autor, no século XIX a literatura se refere aos grandes escritores. O cânone clássico, representação de algo a ser reproduzido à sua semelhança, ou seja, as obras a imitar, cede espaço a uma significação de literatura a partir da consideração dos professores ou os homens admiráveis. Nesse sentido, os romances, os dramas, os poemas, a correspondência, as anotações irrelevantes concerniam à literatura, porque foram escritos por pessoas ilustres.

Compagnon (2001, p. 33) revela que a identificação da literatura com o valor literário constitui uma importância que resulta na recusa de outros romances, dramas e poemas. A partir da compreensão de que “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão”, o autor reflete que estimar um texto como literário implica dizer que outro não é. Esse “estreitamento institucional da literatura no século XIX”, conclui, implica no desconhecimento de que, para quem lê, aquilo que lê é sempre literatura, “seja Proust ou uma fotonovela, e negligencia a complexidade dos níveis de literatura como há níveis de língua em uma sociedade. A literatura, no sentido restrito, seria somente a literatura culta”.

A questão acima, característica do estreitamento institucional da literatura no século XIX se reconfigurou no século XX. Ao lado do romance, do drama e da poesia lírica, ascenderam o poema em prosa, a autobiografia e as narrativas de viagem, mediante o título de *paraliteratura*. Situação similar ocorreu com os livros

infantis, o romance policial e as histórias em quadrinhos (COMPAGNON, 2001, p. 34).

Em relação ao que denomina a extensão da literatura, avalia:

O termo literatura tem, pois, uma extensão mais ou menos vasta segundo os autores, dos clássicos escolares à história em quadrinhos, e é difícil justificar sua ampliação contemporânea. O critério de valor que inclui tal texto não é em si mesmo, literário, mas ético, social e ideológico; de qualquer forma extraliterário. Pode-se, entretanto definir literariamente a literatura? (COMPAGNON, 2001, p. 35)

A pergunta da citação acima vem acompanhada de outras duas: “O que faz a literatura? Qual o seu traço distintivo?”. O autor as utiliza para introduzir a compreensão da função e da forma da literatura. As significações de literatura, conforme sua função compreendida como individual ou social, privada ou pública, sugerem uma relativa estabilidade.

De acordo com Compagnon (2001, p. 35), Aristóteles discorria sobre *katharsis*, ou purificação de sentimentos como o medo e a compaixão. Mesmo em sua complexidade, ela se refere a uma experiência particular das paixões associadas à arte poética. Do mesmo modo, Aristóteles depositava o encanto de aprender na origem da arte poética: “instruir ou agradar (*podesse aut delectare*) ou ainda instruir agradando, serão as duas finalidades ou a dupla finalidade que Horácio reconhecerá na poesia, qualificada de *dulce et utile*” (*Ars Poetica*, v. 333 e 343).

Ao indicar as considerações do parágrafo anterior a uma acepção humanista da literatura como conhecimento especial e distinto do conhecimento filosófico e científico, Compagnon (2001) indaga: qual é esse o conhecimento que somente a literatura concede ao ser humano? Avalia o autor que Aristóteles, Horácio e a tradição clássica compreendiam que esse conhecimento tem por desígnio o que é geral e provável, a *dóxa*, as sentenças e máximas que permitem compreender e regulamentar a conduta social. Esse conhecimento que se refere à individualidade e à singularidade na visão romântica. Segundo esse autor, Paolo e Francesca – em *A Divina Comédia* – descobrem a paixão um pelo outro durante a leitura conjunta dos

romances da Távola Redonda; em *Dom Quixote*, Alonso Quixano fantasia ser um cavaleiro medieval após ler os romances de cavalaria; em *Madame Bovary*, Emma, extasiada, lê com rapidez os romances sentimentais. As referidas obras, visivelmente paródicas, confirmam a função de aprendizagem concedida à literatura.

De acordo com Compagnon (2001, p. 36) a compreensão humanista de conhecimento literário foi apontada como idealista de um universo de um grupo reservado, legitimador do indivíduo burguês e vinculado à particularização da cena de leitura. Essas ponderações da crítica marxista foram acompanhadas da proposição de associar literatura e ideologia, tendo em vista que se concebia a literatura como auxiliar na constituição de uma conformidade social.

Matthew Arnold, na Inglaterra, em sua obra *Cultura e Anarquia* (1869), assim como Ferdinand Brunetière e Lanson, na França, no final do século XIX, acolheram a ideia referida no parágrafo anterior, ao associarem o declínio da religião com o apogeu da ciência. Nesse permeio, à literatura, seria conferida, mesmo que temporariamente, e mediante o estudo literário, a empreitada de municiar uma moral social. Nesse sentido, a partir da visão de um universo materialista ou anarquista, a literatura emerge “como a última fortaleza contra a barbárie, [...] chega-se assim, a partir da perspectiva da função à definição canônica da literatura” (COMPAGNON, 2001, p. 37)

Abaixo apresenta-se a função questionadora da literatura nas palavras do autor:

“É difícil identificar Baudelaire, Rimbaud ou Lautréamont com os cúmplices da ordem estabelecida. A literatura confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura. Segundo o modelo militar da vanguarda, ela precede o movimento, esclarece o povo. [...] A literatura precederia também outros saberes e práticas: os grandes escritores (os visionários) viram, antes dos demais, particularmente antes dos filósofos, para onde caminhava o mundo: “O mundo vai acabar” – anunciava Baudelaire em *Fusées* (Lampejos) – no início da idade do progresso – e, realmente o mundo não cessou de acabar. A imagem do visionário foi revalorizada no século XX, num sentido político, atribuindo-se à literatura uma perspicácia política e social a todas as outras práticas. (COMPAGNON, 2001, p. 37).

Segundo Compagnon (2001, p. 38), as considerações realizadas a partir da função direcionam para uma dificuldade aparentemente sem resolução. A literatura pode permanecer em conformidade ou não com a sociedade e acompanhar o movimento ou anteceder-lo. A pesquisa da literatura por via institucional induz a uma inclinação em que o significado se modifica segundo as circunstâncias ou as analogias com outros elementos e valores.

Compagnon (2001) retoma aos antigos clássicos para a compreensão da literatura a partir da forma do conteúdo. Da antiguidade à metade do século XVIII, a arte poética era determinada como imitação ou representação (*mimésis*) de atuações humanas pela linguagem e, dessa maneira, instituiu uma fábula ou uma história (*muthus*), dois termos presentes em toda a *Poética* de Aristóteles e que atribuíram sentido à ficção. Segundo ele, “o poeta deve ser poeta de histórias mais que de metros, pois é em razão da *mimésis* que ele é poeta, e o que ele representa ou imita (*mimeistha*) são ações”. (ARISTÓTELES 1451b 27, citado por COMPAGNON 2007, p. 38)

Ao significar a poesia por meio da ficção, Aristóteles recusava na *Poética* a poesia didática, a satírica e a lírica. Esta última, segundo ele, “põe em cena o eu do poeta e não preserva senão os gêneros épico (narrativo) e trágico (dramático)”. Genette discorria sobre uma “poética essencialista” ou ainda “constitutivista”, ou seja, o modo mais indubitável para a poesia esquivar-se do perigo de dissolver-se, na aplicação usual da linguagem e conservar a obra de arte pela ficção narrativa ou dramática.

Após discorrer sobre estas questões, Compagnon avalia que tanto Aristóteles quanto Genette propuseram um regulamento pragmático, característico dos conteúdos literários; no caso, a ficção como modelo, ou seja, enquanto forma do conteúdo denominada de ficcionalidade. Esse cenário se modifica no século XIX com a poesia lírica, que passa a representante da poesia e a “ficção como conceito vazio, não mais uma condição necessária e suficiente de literatura, embora sem dúvida alguma, seja sempre como ficção que a opinião corrente considera globalmente a literatura.” Esse panorama inicia na segunda metade do século XVIII, com o surgimento de uma acepção de literatura em oposição à de ficção. Ao

exacerbar o belo, concebido na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) de Kant e na visão romântica, em objeção à linguagem habitual e utilitária, considerava-se a literatura unicamente “o uso estético da linguagem escrita” (COMPAGNON, 2001, p. 39).

A separação da linguagem literária e da linguagem cotidiana permanece no formalismo. A primeira como perceptível e a segunda como imperceptível “significam mais do que dizem”, observava Montaigne, em relação às palavras poéticas. A linguagem cotidiana é espontânea, o seu uso é referencial e pragmático. A linguagem literária é sistemática, o seu uso é imaginário e estético. Nesse sentido, compreende Compagnon (2001, p. 40) que a literatura cultiva, sem uma finalidade prática, o material linguístico. Analisa o autor que, do romantismo a Mallarmé, a literatura resume-se numa intransitividade extrema e se transforma em mera asserção de uma linguagem e em um retorno sobre si mesma. Em todo caso, continua, os antigos, os modernos, os clássicos e os românticos estiveram às voltas para uma explicação precisa e universal da literatura, ou da poesia, como arte verbal.

Os formalistas russos denominaram de literariedade o uso propriamente literário da língua ou a propriedade distintiva do texto literário. Segundo Roman Jakobson, “o objeto da ciência literária não é a literatura, mas a literariedade, ou seja, o que faz de uma determinada obra uma obra literária [...] o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte”. (JAKOBSON, apud COMPAGNON, 2001, p. 40). Na compreensão do formalismo quanto à autonomia do estudo literário, principalmente em relação ao historicismo e ao psicologismo triviais aplicados à literatura por meio da significação da especificidade de seu objeto, havia uma oposição dos formalistas quanto à definição de literatura como documento, ou à aceção a partir da função de representação do real ou de expressão do autor. Os formalistas salientavam os aspectos literários considerados exclusivamente literários e distinguiram a linguagem literária da linguagem não-literária ou cotidiana.

Viktor Chklovski, em *L'Art comme Procédé – A arte como procedimento* (1917), revela que os formalistas adotavam como critério de literariedade a *desfamiliarização* ou o *estranhamento* (*ostranénie*): a literatura, ou a arte em geral,

considerava, revigoram a suscetibilidade linguística dos leitores por meio de metodologias que desordenam os formatos frequentes e involuntários de sua compreensão. O efeito de desfamiliarização, segundo Jakobson (1935), decorre do comando de certos artifícios que, tomados do conjunto dos traços linguísticos, assinalam a literatura como experimento dos “possíveis da linguagem”, segundo expressão de Valéry<sup>86</sup>.

Nesse sentido Compagnon (2001, p. 41) avalia que o formalismo, amparado pela linguística e revitalizado pelo estruturalismo, desobrigou o estudo literário de compreensões alheias à condição verbal do texto. O estudo literário, ao explorar os gêneros, os tipos, as figuras, pressupõe a possibilidade de uma ciência da literatura, em oposição a uma estilística das diferenças individuais. Na investigação por uma significação de literatura, o formalismo percorreu o caminho da dicotomia, porém elegeu a compreensão, a forma e a desfamiliarização e abdicou da extensão, da função e da representação. Nesse percurso, concedeu à literariedade uma condição necessária e suficiente da literatura. Após essa reflexão, Compagnon interroga se esse seria o ponto final para a definição de literatura.

Na transcrição a seguir, o autor intenta esclarecer uma contradição em relação à questão da literariedade:

Afastemos [...] esta primeira objeção: como não existem elementos linguísticos exclusivamente literários, a literariedade não pode distinguir um uso literário de um uso não literário da linguagem. O mal-entendido vem [...] do novo nome que Jakobson, [...] no seu célebre artigo “*Linguistique et Poétique*” – Linguística e poética – (1960) deu à literariedade. Ele, então denominou “poética” uma das seis funções que distinguia no ato da comunicação (função expressiva, poética, conotativa, referencial, metalinguística e fática), como se a literatura (o texto poético) abolisse as cinco outras funções, e deixou de fora do jogo os cinco elementos aos quais elas eram geralmente ligadas (o locutor, o destinatário, o referente, o código e o contato), para insistir unicamente na mensagem em si mesma. Tal como um de seus artigos mais antigos “*La Nouvelle Poésie Russe*” – A nova poesia russa (1919) e “*La Dominante*” – A dominante (1935), Jakobson esclarecia, entretanto, que, se a função poética é dominante no texto literário, as outras funções não são, contudo eliminadas. Mas desde 1919, Jakobson afirmava ao mesmo tempo em que, em poesia, a “função comunicativa [...] é reduzida ao mínimo”, e que “a poesia é a linguagem na

---

<sup>86</sup> Citados por Compagnon, 2001, p. 40.

sua função estética” como se as outras funções pudessem ser esquecidas. (COMPAGNON, 2001, p. 42, grifos no original).

Prossegue o autor, em sua análise, que a literariedade ou desfamiliarização não é decorrência do emprego de elementos linguísticos adequados, mas de um arranjo diferente, ou seja, mais compacto, conexo e complexo dos mesmos elementos linguísticos habituais. Somente a metáfora não faria a literariedade de um texto, mas uma organização metafórica mais compacta, a qual colocaria em um plano secundário as outras funções linguísticas. Nesse sentido, Compagnon (2001, p. 43) compreende que as formas literárias não se distinguem das formas linguísticas, contudo sua disposição as torna mais manifestas. Não se trata de presença ou de falta, de tudo ou coisa nenhuma. A dosagem é o elemento que produz o comprometimento do leitor.

Em continuidade às suas considerações, o autor manifesta que, mesmo esse discernimento maleável de literariedade é passível de contestação. Se por um lado determinados textos literários não se distanciam da linguagem cotidiana, é possível restabelecê-los, considerando que “o cúmulo da desfamiliarização é a familiaridade absoluta”. Porém a significação de literariedade em âmbito circunscrito, como organização peculiar, não a torna menos incoerente; por outro lado, não somente os traços analisados como mais literários se localizam do mesmo modo na linguagem não-literária de maneira aparente.

A literariedade fixou a licença poética, mas não a literatura. Analisa Compagnon que o texto de Jakobson sobre “A Dominante” era claro quanto ao conceito da desfamiliarização e possuía implicações igualmente éticas e políticas, sem as quais a literariedade se tornaria infundada, meramente ornamental e com finalidade lúdica. Tanto a literariedade quanto qualquer definição de literatura resulta no envolvimento de uma preferência extraliterária. A significação de literatura implica em um valor ou uma norma e, em função disso, em todo estudo literário. Os formalistas russos selecionavam manifestamente os textos aos quais melhor se amoldavam sua visão de literariedade, uma vez que essa ideia procedia de uma

razão indutiva, já que se consideravam como inovadores da poesia futurista. (COMPAGNON, 2001, p. 44)

Para Compagnon, posteriormente o estruturalismo, a poética e a narratologia, entusiasmados no formalismo, também estimaram o desvio e a autoconsciência literária, em objeção à convenção e ao realismo. Barthes, em *S/Z* propôs diferenciar o legível (realista) e o escriptível (desfamiliarizante) como valorativa. Nem por isso, reflete Compagnon, toda concepção teórica conscienciosa ou não está imbuída por um sistema de predileção. A literariedade recobria o sentido constitutivo da literatura, não seu sentido condicional. A literatura denominada constitutiva concebia a poesia e excluía a ficção narrativa ou dramática. A partir disso, Jakobson considerou que “a literariedade, sendo um fato plural, exige uma teoria pluralista”.

A ficção, por meio de um critério relacionado à forma do conteúdo, no século XIX, abrange a prosa não-ficcional, condicionalmente literária: autobiografia, memórias, ensaios, história, código civil, anexada ou não à literatura, a partir das preferências individuais ou coletivas. “O mais prudente”, concluía Genette, “aparente e provisoriamente, [é] atribuir a cada um sua parte de verdade, isto é, uma porção do campo literário”. Após essa referência, Compagnon adverte sobre a inexistência de uma essência da literatura, pois se trata de uma realidade complexa, heterogênea e mutável.

Na busca de um critério de literariedade, reflete o autor, nos deparamos com uma dificuldade de ordem racional, aparentemente sem solução, a que a filosofia da linguagem contribuiu para que nos habituássemos. Portanto, a acepção de um termo como *literatura* não proporcionará mais que um conjunto de ocorrências em que os usuários de uma língua aceitam utilizá-lo. Os textos literários são aqueles que uma sociedade emprega, e não necessariamente remete-os à sua origem. A sociedade que, pelo uso que faz dos textos, delibera se são literários. (COMPAGNON, 2001, p. 45)

Um efeito dessa significação ínfima, entretanto, é inoportuno, considera o autor. Ao nos satisfazermos com essa diferenciação da literatura, o estudo literário não poderá ser qualquer arrazoado sobre esses textos, mas precisará ser aquele cujo intuito é atestar, ou redarguir, sua inserção na literatura. E se a literatura e o

estudo literário se definem fortemente pela decisão de que, para certos textos, sua origem não possui a mesma pertinência que para outros, a decorrência desse fato será que todo exame que tem por objeto recuperar as conjunturas originais da produção de um texto literário, o momento histórico em que se descreveu o texto e a recepção do primeiro público pode ser importante, mas não concerne ao estudo literário.

A partir das reflexões sobre a não-pertinência da contextualização histórica, o autor interroga sobre a mesma questão em relação ao estudo linguístico ou estilístico. A visão de estilo refere-se à linguagem usual e há necessidade de aprimorá-la. A investigação para uma significação de estilo é tão controversa quanto para uma busca de uma acepção de literatura. Ela se estabelece continuamente sobre um invariante de oposição entre a norma e o desvio ou da forma e do conteúdo. As variações estilísticas não são descritíveis a não ser como diferenças de significação. Sua pertinência é linguística, não propriamente literária. Nesse sentido, considera:

[...] a literatura é uma inevitável petição de princípio, *Literatura é literatura*, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram lentamente, moderadamente, [...] mas é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência. Não digamos, entretanto, que não progredimos, porque o prazer da caça, como lembrava Montaigne, não é a captura, e o modelo de leitor, como vimos, é o caçador. (COMPAGNON, 2001, p. 46, grifos no original)

Casanova (1999, p. 33) contribui para a compreensão da língua como um dos principais artefatos do capital literário. O prestígio dos textos escritos em determinadas línguas existe no universo literário e desencadeia a consideração de línguas mais literárias que outras. Nesse sentido, a literatura se alia à língua, identificando-a como a língua da literatura, ou seja, a “língua de Racine” ou a “língua de Shakespeare” à própria literatura.

Na linha teórica de Casanova, uma ampla literariedade atrelada a uma língua conforma uma extensa tradição que depura, transforma e expande a cada geração as possibilidades cerimoniais e estéticas da língua; ela constitui e afiança a

comprovação do caráter notavelmente literário do que se escreve nessa língua, transformando-se em um “certificado” literário.

O valor literário ligado a certas línguas e os efeitos propriamente literários ligados às traduções dependem do capital linguístico acoplado a uma língua e ao prestígio vinculado à sua utilização no universo escolar, político e econômico. Esse valor específico deve ser radicalmente distinto do que os analistas políticos do “sistema linguístico mundial” descrevem hoje com os indícios de centralidade de uma língua.

Dependendo da história da língua, da nação política e da literatura do espaço literário, o patrimônio linguístico literário também está ligado a um conjunto de procedimentos técnicos elaborados ao longo da história literária, de pesquisas formais, de formas e coerções poéticas ou narrativas, de debates teóricos e de invenções estilísticas que enriquecem a gama as possibilidades literárias. Desse modo, a riqueza literária e linguística é eficiente ao mesmo tempo nas representações e nas coisas, na crença e nos textos (CASANOVA, 1999, p. 34).

Na tentativa de fazer a língua e a poesia russa alcançarem o reconhecimento universal, o poeta Velimir Klebnikov, em 1910, proferiu a realidade de uma desigualdade literária das línguas, a que denominou de “mercados verbais”, ou seja, as desigualdades do comércio linguístico e literário. Klebnikov considerou que “as línguas servem a causa da inimizade e, como singulares sons de intercâmbio, para a influência mútua de mercadorias intelectuais, dividem a humanidade plurilíngue em campos de luta alfandegária, em uma série de mercados verbais, além dos limites de cada um dos quais uma língua pretende a hegemonia. E, com isso, as línguas, como tal, servem à desunião da humanidade e travam guerras invisíveis<sup>87</sup>”.

Seria necessário estabelecer um indicativo de autoridade literária que pudesse explicar essas lutas linguísticas às quais se entregam, sem nem mesmo saber disso, apenas por sua pertença a determinado rumo linguístico, todos os atores e todos os jogadores do “grande jogo” da literatura, pela mediação dos textos das traduções, das consagrações e dos anátemas literários. Esse indício levaria em

---

<sup>87</sup> Klebnikov (1910, apud CASANOVA, 1999, p. 35).

consideração a antiguidade, a “nobreza”, o número de textos literários inscritos nessa língua, o número de textos reconhecidos universalmente, o número de traduções. Desse modo, continua Casanova, seria necessário opor as línguas de “grande cultura”, ou seja, as línguas de forte literariedade, às línguas de “grande circulação”. As primeiras são as lidas não apenas por aqueles que as falam, mas também por aqueles que acham que os que escrevem nessas línguas ou são traduzidas para elas merecem ser lidos. São por si só “autorizações” para circular literariamente, pois atestam a pertença a um “lar” literário.

Nesse sentido, um dos meios para apurar esse indicativo seria o poder propriamente literário que uma língua poderia transpor para o universo literário. Existem de fato critérios objetivos que permitem avaliar o lugar de uma língua no interior do que Abram de Swaan denominou como “o sistema linguístico mundial em emergência”. Deste modo, ele compreende o conjunto das línguas mundiais como um sistema em formação cuja coerência se prende ao multilinguismo. Para ele é possível avaliar a centralidade de uma língua isto é, o volume de seu capital propriamente linguístico a partir do número de locutores prurilíngues que a falam: Quanto maior o número de políglotas que falam determinada língua, mais a língua é central, ou seja, dominante.<sup>88</sup>

Em outras palavras, mesmo no espaço político, o número de locutores de uma língua não basta para estabelecer seu caráter central em um sistema descrito como “figuração floral”, ou seja, um sistema em que as línguas da periferia são ligadas ao centro pelos políglotas e pelos tradutores. Será possível medir a literariedade de uma língua não pelo número de escritores ou de leitores dessa língua, mas pelo número de políglotas literários ou protagonistas do espaço literário, editores, intermediários cosmopolitas, descobridores cultos, que a praticam e pelo número de tradutores literários tanto para exportação quanto para importação que fazem os textos circularem a partir dessa língua literária ou em sua direção.

Há uma literatura produzida na escrita de sinais provavelmente pouco valorizada pelo capital literário. Essa mesma literatura ainda não possui um lugar em

---

<sup>88</sup> Swann (citado por Casanova, 1999, p. 36).

algumas livrarias e em muitas bibliotecas. Não seria uma questão de responder a quantidade de leitores para a referida literatura. Não há indícios de que os dois livros apresentados tiveram ampla divulgação em comparação à variedade de livros e sua ampla divulgação na mídia.

Inicialmente poderá ser compreendido que, ao apresentar a referida literatura, a pesquisa se desvia da proposição inicial em relação à produção na língua de sinais de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*. Mas os sujeitos surdos não possuem um único recurso para recontar e recriar contos da literatura oral. Há uma outra possibilidade, pela escrita de sinais.

Os sujeitos surdos brasileiros vivenciam a imposição da pureza monotópica da língua nacional, ou seja, todos os que vivem neste território deve escrever e falar em português. Na luta pelo reconhecimento e celebração de sua língua, o povo surdo constrói sua história local com uma língua diferente do português, produzindo os contos da literatura oral, com o diferencial de que pode escrever e pensar na língua de sinais.

Ao trilhar esse caminho, demonstram que a questão está distante de conservar o mesmo princípio de pureza e coerência da língua portuguesa como língua hegemônica e colonial<sup>89</sup>. Os sujeitos surdos reivindicam a escrita de “uma língua à qual possam ligar sua identidade, capaz de comunicar as realidades e valores que lhes são fiéis”<sup>90</sup>. Esse fato se evidencia em produções literárias na escrita da língua de sinais, no caso específico desta pesquisa, relacionados aos contos da literatura oral.

A comunidade surda venceu uma etapa significativa do reconhecimento da língua brasileira de sinais<sup>91</sup>. Reflito que se trata de uma vitória parcial, tendo em vista que não foi permitido aos sujeitos surdos escreverem na língua de sinais. Mesmo com o avanço de se reconhecer que a LIBRAS “como meio legal de

---

<sup>89</sup> O parágrafo é uma adaptação ao referencial teórico de Mignolo (2003, p. 331).

<sup>90</sup> Anzaldúa (1987, citado por MIGNOLO, 2003, p. 353) ao se referir ao espanhol chicano como uma língua viva.

<sup>91</sup> O termo comunidade surda foi utilizado por entender que o reconhecimento legal da Língua de Sinais foi resultado de uma luta que envolveu sujeitos surdos e sujeitos ouvintes.

comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constitui um sistema linguístico de transmissão de ideias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil”, não se permite que a LIBRAS substitua a modalidade escrita da língua portuguesa<sup>92</sup>.

A literatura produzida na escrita da língua de sinais no sistema *SignWriting*, de escrita visual de sinais foi desenvolvida por Valérie Sutton, como já mencionado. A pesquisadora elaborou um sistema de notação de coreografias, a partir dos passos da dança, denominado de *DanceWriting*. Intrigada pelas possibilidades do sistema para registrar orientações e movimentos do corpo no espaço, na década de 70, ela começou os primeiros ensaios sobre a possibilidade de fazer uso do sistema como uma maneira de registrar “a mais fascinante e refinada de todas as coreografias, a língua de sinais”. Atualmente seu uso ocorre em vinte e oito países e se trata de uma escrita visual para a comunicação escrita cotidiana entre os surdos. (CAPOVILLA, 2004, p. 260)

Os aportes teóricos de Sutton permitem compreender que a escrita visual direta de sinais SignWriting não se fundamenta em uma Língua de Sinais específica. Não obstante pode ser utilizada para escrever as Línguas de Sinais de diferentes áreas geográficas. O SignWriting, continua a autora, refere-se à comunidade surda e a comunicantes da língua de sinais. “Como a argila usada para criar uma estátua que perdurará por gerações futuras, o SignWriting pertence aos surdos para moldar sua própria Língua de Sinais, sua Cultura, sua História”<sup>93</sup>.

Em relação ao registro da língua de sinais por meio da escrita própria, Capovilla (2004, p. 255) avalia que sua importância, na medida em que a escrita própria de um povo, agrega os sujeitos de um território geográfico e contribui para a constituição da sua identidade. Segundo esse autor, a inexistência de registro de um povo de sua própria língua, resulta que não se tem o domínio sobre ela e que é imprescindível para, de modo sólido e seguro, promoverem seu desenvolvimento cultural e organização social. Isso desencadearia em um povo sem memória e

---

<sup>92</sup> Refiro-me à Lei 10436 de 24/04/2002.

<sup>93</sup> Esse parágrafo de Valerie Sutton faz parte da apresentação do Dicionário Enciclopédico Trilíngue da Língua Brasileira de Sinais (ver referências) p. 21.

subordinados a feudos e a mediadores cujas informações seriam efêmeras e incertas. Além desses fatores, seriam vulneráveis a distorções e rumores.

No sentido de compreender as considerações do autor supracitado, Mignolo (2003, p. 351) relata um fato referente às culturas ameríndias. As primeiras histórias de culturas ameríndias apreciadas em âmbito europeu foram registradas por sujeitos da cultura que inseriram a literalidade ocidental para os nativos. Os artifícios desse povo para historiar o passado e difundi-lo às novas gerações sofreram as implicações da literalidade, tanto por uma nova aprendizagem de escrita e leitura quanto pela recepção de narrativas idealizadas por sujeitos que naquele momento, introduziram o alfabeto.

Os historiógrafos espanhóis continua Mignolo, agiram no crédito de que o alfabeto era qualidade indispensável para a escrita historiográfica. Mesmo distinguindo que os nativos possuíam estratégias de registrar o passado, por narrativas orais ou em escrita picto-ideográfica não a acolhiam como um equivalente ameríndio da escrita historiográfica. Os historiógrafos espanhóis, a concluírem que os ameríndios não possuíam historiografia, se automearam para registrar e dar uma procedência lógica às narrativas dos ameríndios que eram consideradas totalmente desconexas.

Nas fissuras do domínio colonial os sujeitos surdos produzem literatura na escrita de sinais e possivelmente seja a garantia para que as gerações futuras tenham acesso aos registros de uma história que “não se limite ao terreno da crônica colonial” e representa um grande potencial de ressignificação da imagem baseada em duas ou três tendências de normalidade que desencadeou o juízo de valor de que os sujeitos surdos são anormais. Na diferença<sup>94</sup> e na subalternidade colonial os sujeitos surdos por meio da elaboração artística encontram na arte o

---

<sup>94</sup> Mignolo (2003, p. 37) considera como “diferença colonial a classificação do planeta no imaginário colonial/moderno praticada pela colonialidade do poder, uma energia e um maquinário que transformam diferenças em valores”.

caminho para apresentar a possibilidade de invocar os silêncios da história oficial, habitar na sua língua, apresentar uma nova estética.<sup>95</sup>

Há recontos da literatura oral na escrita de sinais. Há sujeitos surdos que provavelmente não a conhecem e talvez na mesma proporção pouco conhecem a língua portuguesa. Problema do povo surdo, uma minoria linguística. Problema de uma literatura menor ou de uma literatura subalterna. É possível recontar histórias da literatura oral como também é possível registrar narrativas e experiências do povo surdo na escrita da língua de sinais. Nesse sentido, duas produções serão apresentadas: *Cinderela Surda* e *Rapunzel Surda*. As duas produções se diferenciam de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* em vários aspectos. *Cinderela Surda* e *Rapunzel Surda* são recontos que envolvem personagens surdos e personagens ouvintes; há um texto na escrita de sinais, seguido de sua tradução na língua portuguesa; os livros com os respectivos recontos possuem ilustração.

Palo e Oliveira (1992, p. 15) avaliam a importância da ilustração para apresentar como são as personagens da narrativa, ou seja, a aparência física e psicológica, ou ainda para materializar cenas, pontos de conflito que se deseja armazenar na memória do leitor. Por meio do estímulo da ilustração, hábitos associativos são criados e inscritos no pensamento da criança.

Cinderela e o Príncipe são surdos. Ela aprendeu a língua de sinais com surdos/as nas ruas de Paris. Ele aprendeu a língua de sinais francesa com o abade L'Épée. Karnopp (2006) revela que esse fato presente na história evidencia a maneira como a maioria desses sujeitos aprende a língua de sinais. Para fortalecer as considerações da autora, retomam-se os aportes teóricos de Sacks (1990, p. 39) de que a língua de sinais emerge no encontro desses sujeitos.

---

<sup>95</sup> O parágrafo e os dois anteriores foram elaborados a partir da abordagem de Mignolo (2003, p. 332) sobre os autores do *Éloge*, analisada como uma proposição de apresentar uma nova estética e que se trata de uma epistemologia que ultrapassa sua definição disciplinar. Nesse sentido, o crioulismo é concebido e formulado como um “aniquilamento da falsa universalidade, do monolinguismo e da pureza” (BERNABÉ et al., 1993, p. 90, citado por MIGNOLO). Assim, se apresenta no crioulismo a possibilidade e a necessidade de produzir conhecimento sem manter os princípios disciplinares de um monolinguismo das línguas hegemônicas do conhecimento.

O encontro do abade Charles Michel l'Épée (1712-1789), no século XVIII, com os surdos que, por falta de trabalho, se encontravam nas ruas de Paris, é considerado importante para o povo surdo, tendo em vista que desencadeou um processo de mudança significativa na qualidade de vida do surdo. A preocupação do Abade em relação aos surdos era a de que, por não conhecerem os preceitos religiosos católicos, morreriam sem a absolvição dos pecados. Esse contato, a princípio de cunho religioso, despertou o interesse de l'Épée por aprender a língua de sinais francesa. A partir disso, desenvolveu o que denominou de sinais metódicos, uma espécie de convergência da língua de sinais dos surdos das ruas de Paris com a gramática sinalizada francesa. O abade fundou a primeira escola para surdos em 1760, que, mais tarde, veio a se tornar o Instituto Nacional para Surdos-Mudos de Paris. Os alunos surdos, ao final de cinco ou seis anos de formação, dominavam tanto a língua de sinais francesa quanto o francês e outras línguas em sua modalidade escrita.

A estratégia política de demonstração pública à sociedade parisiense divulgou a língua de sinais e permitiu a comprovação da exatidão do método acerca da aprendizagem dos surdos. Em 1789, após sua morte, os professores surdos já formados haviam fundado 21 escolas para surdos pela Europa. O método de l'Épée permitiu aos surdos se tornarem escritores, engenheiros, filósofos, professores e, acima de tudo, agentes transformadores e multiplicadores (MORAIS, 2007).

O domínio da língua de sinais francesa e do francês escrito, provavelmente, é resultado da crença na superioridade da língua francesa que, segundo Diderot (1713-1784) em *Sua Carta sobre os surdos-mudos para o uso dos que ouvem e falam*, afirmava que o francês deveria ser falado em sociedade e nas escolas de filosofia. Considerava que a língua francesa era a única que podia expressar a verdade e que as demais línguas eram fábula e mentira. Considerava ainda que o francês instruía, esclarecia e convencia, ao passo que o grego, o latim, o italiano e o inglês persuadiam e enganavam. Dizia: “Falai ao povo em grego, latim e italiano, mas falai em francês ao sábio” (DIDEROT, 1751/1993, p. 43).

A ação e a localização de Paris no reconto *Cinderela Surda* se diferencia daquilo que Jolles (1976, p. 202) indica com uma das alegorias do conto, ou seja, a

ação incide sempre “num país distante, longe, muito longe daqui” e “há muito, muito tempo”; “o lugar é em toda e nenhuma parte, a época sempre e nunca”. *Cinderela Surda* se diferencia nesse sentido provavelmente pela importância atribuída a esse país na literatura como também sua importância para o povo surdo, que promovia banquetes comemorativos em Paris. Perlin (2003, p. 112) indica que o primeiro banquete foi realizado em 1834, sob organização de Ferdinand Berthier (1803-?)<sup>96</sup> para celebrar cem anos de nascimento de L’Epée. Esses acontecimentos se transformaram em aglutinação desse povo para combater orientações de que o sujeito surdo deveria falar. O combate à imagem da deficiência também era uma forma de sobrevivência.

Paris, considerada a capital do universo literário, favorecida pelo maior prestígio literário do mundo, é uma “função” imprescindível, conforme Valéry, da estrutura literária. Esse lugar ajusta qualidades a priori antitéticas, conciliando inexplicavelmente todas as representações históricas da liberdade. Caracteriza a revolução, a derrocada da monarquia, os direitos dos seres humanos, o que concedeu a essa cidade a celebridade de condescendência aos estrangeiros e hospitalidade aos refugiados políticos. É considerada a capital das letras, das artes, do luxo, da moda, a capital intelectual, instituidora da democracia política. É uma cidade imaginada em que se apregoa a liberdade artística<sup>97</sup>. Liberdade política, amabilidade e intelectualidade delineiam uma condição de conformação inusitada. Sua convenção histórica e mítica consentiu de maneira factual imaginar ou eternizar a liberdade da arte e dos artistas:

Sem 89, diz, a supremacia de Paris é um enigma: “Roma é mais majestosa, Trier, mais antiga, Veneza, mais bela, Nápoles mais graciosa, Londres, mais rica. Então, o que tem Paris? A revolução. Em toda terra, Paris é o

---

<sup>96</sup> Silva (2009, p. 82) indica que Berthier foi educador surdo na escola Pública de Paris criada pelo abade L’epée em 1760.

<sup>97</sup> As considerações sobre Paris foram elaboradas com os aportes teóricos de Casanova (1999). Os teóricos são citações e os grifos são da referida autora.

lugar onde se ouve fremir melhor o imenso velame invisível do progresso.” (HUGO, 1867 citado por CASANOVA, 1999, p. 41)<sup>98</sup>

Em minha pequena pátria, o nome Paris ressoava como palavra de lenda. Mais tarde, minhas leituras e experiências não a despojaram desse brilho. Era a cidade de Heinrich, a cidade de Jean-Cristophe, a cidade de Hugo de Balzac, de Zola, a cidade de Marat, Robespierre, Danton, a cidade das eternas barricadas da Comuna, a cidade do amor, da luz, da irreverência e do prazer. (GLASER, 1951, citado por CASANOVA, 1999, p. 41)<sup>99</sup>

Os recursos literários, exclusivos em âmbito europeu e a singularidade da Revolução Francesa concedem a Paris autoridade na constituição do espaço literário mundial. Benjamin manifesta como particularidade histórica de Paris a reivindicação de liberdade política, inteiramente convencionada à criação da modernidade literária. Para esse teórico, equivalente ao Vesúvio, Paris é um compacto ameaçador e retumbante, um foco de revolução continuamente ativado: “Da mesma forma que as vertentes do Vesúvio que tornaram pomares paradisíacos graças às camadas de lava que as cobrem, a arte, a vida mundana, a moda desabrocham como em nenhum outro lugar sobre a lava das revoluções”. Para discorrer sobre literatura e revolução, Benjamin retoma à lembrança o “casal maldito” de Baudelaire e Blanqui, que representa esse encontro.<sup>100</sup>

Mediante as considerações dos teóricos acima citados sobre Paris, Casanova (1999, p. 42) avalia que essa representação extraordinária foi intensamente alicerçada na própria literatura. A constituição infatigável de uma representação literária de Paris, as infinitas narrativas romanescas e poéticas desse lugar nos séculos XVIII e XIX resultaram no que a autora denomina de “literariedade” da cidade. “Existe uma representação fabulosa de Paris, que os romances de Balzac,

---

<sup>98</sup> Hugo, V. “Introduction”. *Paris: Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*. Paris, 1867, p. XVIII e XIX. Casanova esclarece que publicação da obra com a direção de Louis Ulbach, teve a colaboração de 125 homens e mulheres. A publicação se assemelha à abertura da segunda Exposição universal de Paris.

<sup>99</sup> Glaser, Georges. *Secret et Violence*. Paris, 1951, p. 157.

<sup>100</sup> Benjamin, Walter (citado por Casanova p. 42). *Paris capitale du XIX siècle. Le Livre des Passages*, Paris. Éditions du Cerf, 1989, p. 108.

de Eugène e de Ponson du Terrail, contribuíram particularmente para pôr em circulação”.<sup>101</sup>

Paris, de fato, tornou-se literária a ponto de entrar na própria literatura, por meio das lembranças romanescas ou poéticas, transformando-se em quase-personagem de romance, o local romanesco por excelência (O ventre de Paris, O Spleen de Paris, Os mistérios de Paris, Notre-Dame de Paris, O pai Goriot, Esplendores e misérias das cortesãs, As ilusões perdidas, La Curée...). Paris, intensamente descrita, reproduzida, literariamente tornou-se A literatura. Sua descrição literária propagou-se e ostentou seu crédito literário e revolucionário, alicerçado na unanimidade literária. “A cidade dos cem mil romances”, segundo a expressão do próprio Balzac, encara literariamente a literatura. “Tudo ocorre como se a cidade da literatura conseguisse converter literariamente acontecimentos que marcam época no universo político, reforçando ainda mais, por essa metamorfose, a crença e o capital parisienses” (CASANOVA, 1999, p. 43).

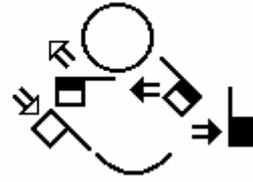
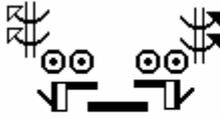
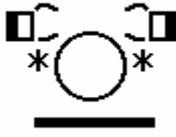
O conto e recriação de Cinderela Surda traz uma abordagem do objeto perdido. A heroína não perde o sapatinho de cristal. Uma das luvas que ela usa para ir ao baile fica na mão do príncipe. Lebedeff (2005, p. 179) considera que “as mãos são muito mais importantes e o cair da luva emprega muito mais dramaticidade para os surdos do que perder um sapato.”<sup>102</sup>

Em *Rapunzel Surda*, está presente uma possível interação entre as personagens surdas e as personagens ouvintes. Na transcrição abaixo, verificaremos a abordagem sobre a realidade de uma criança surda e sua convivência com a família de maioria sujeitos ouvintes e a comunicação por sinais “caseiros” presente no referencial teórico de Sánchez (1990):

---

<sup>101</sup> Caillois, Roger (citado por Casanova, p. 42). “Puissance du roman. Um exemple: Balzac”, *Approches de l’Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, p. 234.

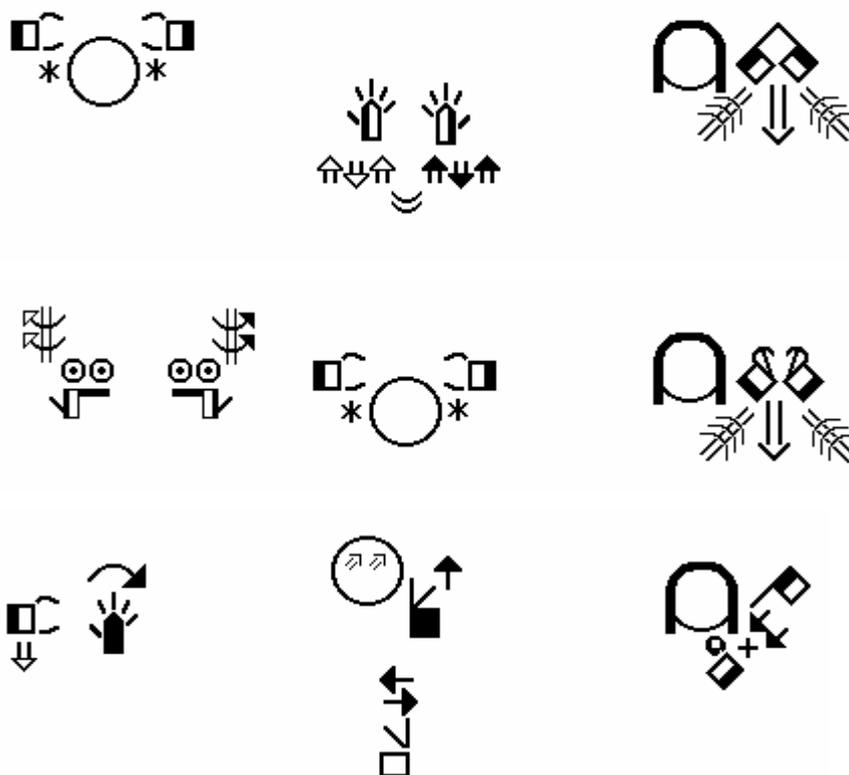
<sup>102</sup> Citado por Karnopp (2006).

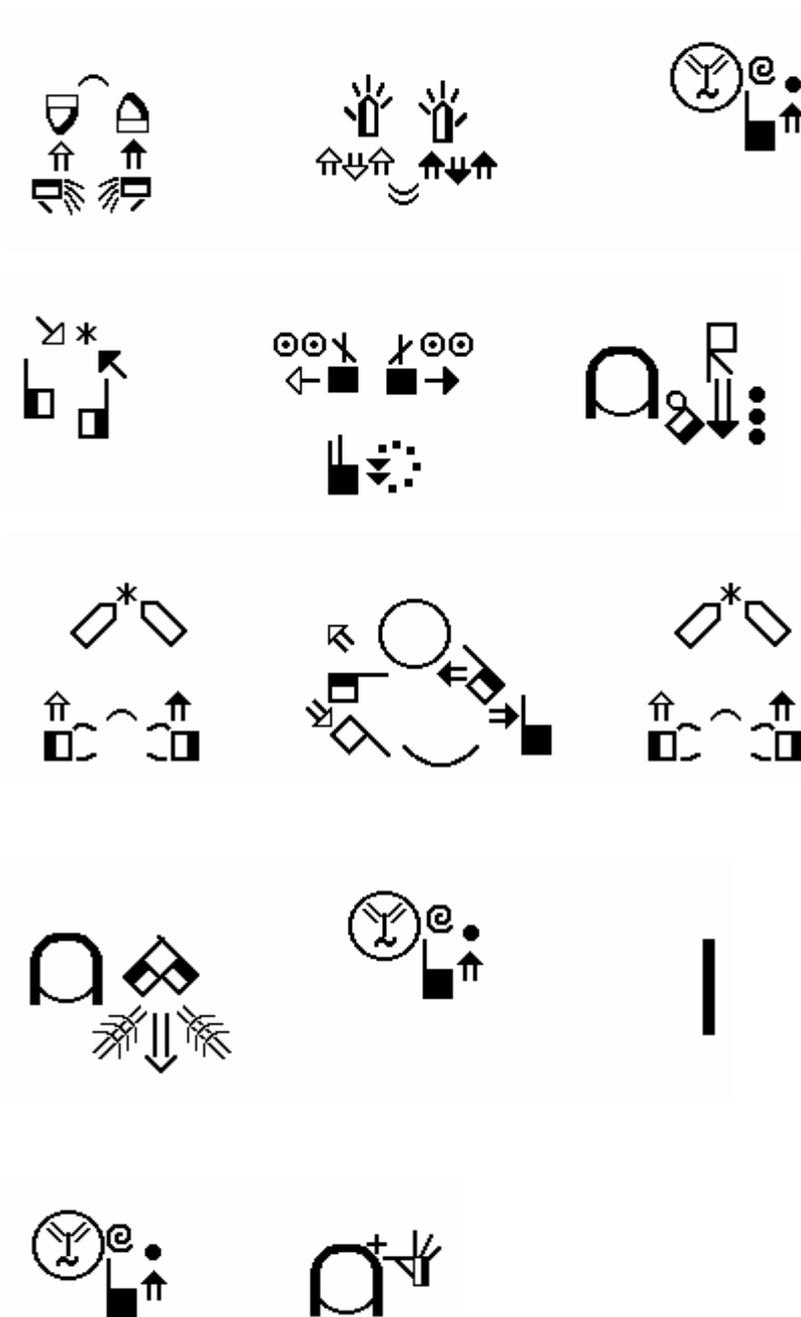




Passaram-se anos, Rapunzel cresceu e a bruxa percebeu que a menina não falava, mas tinha uma grande atenção visual. Rapunzel começou a apontar para o que queria e a fazer gestos para muitas coisas. A bruxa então descobriu que a menina era surda e começou a usar alguns gestos com ela. (p. 12)

A experiência visual se manifesta em Rapunzel quando o Príncipe, para chamar a atenção sua atenção, sinaliza:





Um dia, o príncipe resolveu passear pelo reino. No caminho, encontrou a torre e observou Rapunzel e a bruxa conversando. Viu que as duas tinham uma comunicação diferente, usando gestos. Quando a bruxa desceu da torre pelas tranças de Rapunzel, o príncipe aproveitou e logo fez sinais para que Rapunzel *olhasse* para ele.

O príncipe começou a fazer sinais e Rapunzel tentou entender aqueles sinais diferentes.

Rapunzel ofereceu suas tranças para o príncipe subir e eles ficaram conversando, usando sinais e gestos. (p. 18 e 20, grifo meu)

Rapunzel está isolada em uma torre, e seu contato ocorre somente com a bruxa que é ouvinte. Karnopp (2006) explica que a referida situação chama a atenção para os estudos de aquisição da linguagem, que consideram a importância da criança surda desenvolver a língua de sinais. Esse desenvolvimento ocorre de forma espontânea quando a criança surda convive com a língua de sinais à sua volta, tendo em vista que se encontra em um ambiente linguístico adequado. As crianças surdas produzem um balbucio manual, mais ou menos na mesma idade em que as crianças ouvintes começam a falar. Sucessivamente, aos enunciados com um sinal, seguem-se enunciados com dois sinais e, a partir da combinação de sinais, as crianças começam depois a formar sentenças simples.

Os livros infantis foram elaborados trazendo para o primeiro plano a escrita de sinais, seguida do texto na língua portuguesa. Esse fator também é importante para contribuir para o aprimoramento de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*. Nesse sentido, pode-se indicar a diferença entre o objeto desta pesquisa e *Cinderela Surda* em relação a “ouvir o cuco” e “ver o relógio”:

[...] Enquanto isso Branca de Neve dançava e cantava com os sete anões. Dançaram e cantaram tanto que Branca de Neve cansou e se sentou. Mas logo **o cuco tocou**[...]

[...] Cinderela olhou para o relógio da parede e **viu** que já era quase meia noite. (p. 24)

No decorrer da pesquisa, foi enfatizado que o sujeito surdo transita na fronteira entre a língua brasileira de sinais e a língua portuguesa. Esse fato se evidencia tanto no objeto da pesquisa quanto nas duas produções. *Cinderela Surda* e *Rapunzel Surda* apresentam o diferencial da escrita de sinais<sup>103</sup>. Silveira, Rosa e Karnopp, ao recontarem as referidas histórias infantis, demonstram que é possível uma produção literária desprovida do “monolinguajamento colonial e nacional” (MIGNOLO (2003, p. 340).

---

<sup>103</sup> Stumpf (2008) e Silva (2009) desenvolveram suas pesquisas, respectivamente, de doutorado e de mestrado tendo como tema a escrita de sinais e sua importância para o povo surdo.

Hall (2005, p. 114) considera as culturas híbridas a partir da visão da colonização e das relações verticais entre colonizadores e colonizados e de como essas e outras configurações de relações de poder foram desarticuladas e descentradas. Em sua conjuntura global e transcultural, a colonização demudou o despotismo étnico em uma tática cultural cada vez mais precária. As “colônias, ou as extensões do mundo “pós-colonial” se transformaram em regiões “diaspóricas”<sup>104</sup>.

Nesse sentido, em todos os lugares insurgem identidades culturais que não são fixas, são transitórias e assumem diferentes posições. Por conseguinte, as diferentes tradições culturais procedem de entrecruzamentos culturais cada vez mais comuns na globalização. Nessas regiões diaspóricas, encontram-se os sujeitos dispersados de sua terra natal, que mantêm um intenso vínculo com seus lugares de origem e suas tradições. Ao perceberem a impossibilidade de um retorno ao passado, a sobrevivência desses sujeitos no novo lugar se vincula às negociações culturais, o que não significa a assimilação total da cultura ou a perda completa de suas identidades (HALL, 2006, p. 88).

Mesmo que esses sujeitos cultivem a cultura, a linguagem, as tradições e suas próprias histórias, considera Hall que a condição de sujeitos diaspóricos é resultado de várias histórias e culturas interconectadas. Pertencem a uma e, ao mesmo tempo, várias “casas”. Sujeitos que habitam culturas híbridas vivenciam as consequências de diásporas instituídas pelas migrações pós-coloniais. Habitam, no mínimo, duas identidades, convivem com duas linguagens culturais, traduzem e negociam entre elas (HALL, 2008, p. 89).

---

<sup>104</sup> Hall explica que o termo diáspora deriva na história moderna do povo judeu. Porém, para os caribenhos, a versão da história no Velho Testamento é significativa, do “povo escolhido” violentamente levado à escravidão no Egito; de seu sofrimento nas mãos da “Babilônia”; da liderança de Moisés seguida pelo Grande êxodo, o movimento do povo de Jah, que se libertou do cativeiro e retornou à terra prometida. Diáspora expressa à dispersão dos povos que se afastam da terra de procedência com o fim de consolidar a vida em outras áreas geográficas, por coação ou por livre escolha, a população abdica de seu lugar, porém se mantém apegada às origens que cultiva, à tradição, à cultura, pela conservação da língua, da religião, da maneira de refletir e atuar. Porém, na diáspora, continua o autor, a cultura de origem continuamente se transforma com a absorção e ingerência de novos costumes na identidade individual e coletiva. Os sujeitos que vivenciam a diáspora preservam o desejo e a esperança do retorno ao lugar de origem.

Segundo Bhabha (2003, p. 314), a tradução cultural desfaz reverências de pressupostos evidentes da hegemonia cultural. Essa ação estabelece uma exclusividade contextual, uma distinção histórica no interior das posições minoritárias. O termo tradução pode ser apreendido como “transportar entre fronteiras”.<sup>105</sup>

Nesse sentido, como habitantes de sociedades diaspóricas, os sujeitos surdos convivem com várias culturas e, principalmente, com a ideia do monolinguajamento colonial e nacional. O entrecruzamento cultural se apresenta na literatura produzida que envolve a língua de sinais, a escrita de sinais e a língua portuguesa. Estamos diante de um modo de ser, de pensar e de escrever em uma língua subalterna, na perspectiva subalterna e utilizando e incorporando a língua hegemônica (MIGNOLO, 2003, p. 332).

O autor supracitado apresenta a gnose liminar como uma reflexão crítica sobre a produção do conhecimento, a partir tanto das margens internas<sup>106</sup> do sistema mundial colonial/moderno quanto das margens externas<sup>107</sup>. Enquanto a epistemologia é uma conceitualização e reflexão sobre o conhecimento articulado em coesão com as línguas nacionais e a formação do estado-nação, a gnose liminar se constrói em diálogo com a epistemologia a partir dos saberes que foram subalternizados nos processos imperiais coloniais. A gnose liminar é a razão subalterna lutando para colocar em primeiro plano a força e a criatividade de saberes, subalternizados durante um longo processo de colonização do planeta.

Em oposição à proposta do estado-nação, do objeto do desejo das línguas nacionais, a literatura produzida na língua de sinais envolvendo a língua portuguesa

---

<sup>105</sup> A citação se refere a Hall (2006, p. 89), que, por sua vez, faz referência a Rushdie (1991).

<sup>106</sup> Mignolo (2003, p. 34) considera as margens internas: os conflitos imperiais, as línguas hegemônicas, a direcionalidade de traduções. O deslocamento da Espanha de sua posição hegemônica pela Inglaterra no século 17, a entrada dos Estados Unidos e o gradativo deslocamento da Inglaterra de sua posição hegemônica imperial, no acordo das nações imperiais em 1898, são exemplos do autor para a compreensão do conceito de margem interna.

<sup>107</sup> Os conflitos imperiais com culturas colonizadas assim como as etapas subsequentes da independência ou descolonização são exemplos de margem externas, ou seja, as fronteiras da Espanha com o mundo islâmico, assim como com os incas ou os astecas no século 16, ou as que existiram entre os britânicos e os indianos no século 19, ou as lembranças da escravidão no concerto das histórias imperiais (MIGNOLO, 2003).

se assemelha ao amor ao bilinguajamento, ou seja, um estilo de vida no interior de línguas em um mundo transnacional, um amor próximo ao amor pelo lugar entre línguas, pela desarticulação da língua colonial, o entusiasmo de produzir uma literatura subalterna, o amor pela impureza das línguas nacionais, e como repreensão à “generosidade” do poder hegemônico que reconhece a língua de um povo, porém não lhe possibilita nela escrever<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> A elaboração do parágrafo consiste em uma adaptação, a partir do referencial teórico de Mignolo (2003, p. 371). O autor se refere aos projetos educacionais de Paulo Freire de resistência e de conscientização. Segundo ele, “o amor seria o corretivo necessário à violência dos sistemas de controle e opressão”.

## CONSIDERAÇÕES

*Se não contarmos nossas histórias a partir do lugar em que nos encontramos, elas serão narradas desde outros lugares, aprisionando-nos em posições, territórios e significados que poderão comprometer amplamente nossas possibilidades de desconstruir os saberes que justificam o controle, a regulação e o governo das pessoas que não habitam espaços culturais homogêneos.*  
(Marisa Vorraber Costa)

Calvino (2007, p. 10) considera que “os clássicos<sup>109</sup> são livros que desempenham uma influência especial assim como se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-os como inconsciente coletivo ou individual”. Contudo, a emoção que advém da leitura pela primeira vez de um clássico se diferencia na juventude e na maturidade. Segundo o autor, a juventude comunica a ação de ler como a qualquer outra experiência um sabor e uma autoridade reservados. Na maturidade, as minúcias e os significados provavelmente sejam mais considerados.

As leituras da juventude podem ser pouco proveitosas pela sofreguidão, desatenção, inexperiência das instruções para o uso e pouca vivência. As leituras podem ser ao mesmo tempo formativas, na medida em que concedem uma configuração às experiências futuras, municiam padrões que permitem comparações, categorizações, valores, conglomerados que prosseguem ainda que nos relembramos raro ou nada do livro que lemos na juventude. A releitura do livro na idade madura possivelmente ocorra semelhantemente ao reencontro com formas que compõem as nossas estruturas essenciais e cuja procedência se perdeu.

A existência de um tempo na maturidade destinado a reler os livros considerados mais importantes na juventude se apresenta em Calvino (2007, p. 11)

---

<sup>109</sup> O autor esclarece que não há a necessidade de justificar se “o uso do termo clássico requer fazer distinções de antiguidade, de estilo, de autoridade [...] Aquilo que distingue o clássico no discurso que estou fazendo vale tanto para uma obra antiga quanto para uma moderna, mas já com um lugar próprio para numa continuidade cultural” (CALVINO, 2007, p. 14).

como uma atitude respeitável. Os livros, ao mesmo tempo em que permanecem, se transformam, tendo em vista uma perspectiva histórica diferente. A releitura envolve que passou um tempo, mudanças e acréscimos de experiências provavelmente ocorreram no/a leitor/a que reler. O autor aprecia esse reencontro com o livro como um novo acontecimento.

Os clássicos, como livros que transportam as marcas das leituras que antecederam à nossa e os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram, não essencialmente ensinam algo que não conhecíamos. Pode ocorrer de nos depararmos com alguma coisa que sabíamos ou acreditávamos saber, contudo ignorávamos que um clássico poderia abordar. Mesmo assim, se trata de um deslumbre que resulta em contentamento. Geralmente essa situação se apresenta com a descoberta de uma procedência e de uma pertinência. Cada um de nós possui uma biblioteca ideal do que considera como clássicos. Calvino (2007, p. 12) avalia que ela deveria conter uma parte de livros que já foram por nós lidos e que nos contaram e outra parte de livros que almejamos ler e pressupomos recontar.

A partir dos aportes teóricos de Calvino (2007), reflito que meu primeiro contato a narrativa *Branca de Neve e os sete anões*, ocorreu na infância, por meio do livro e ficou guardada na memória. Naquela época, provavelmente mesmo sem os aportes teóricos de Jolles (1971) sobre a disposição mental do conto, ou seja, “a ideia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com a nossa expectativa”, o sentimento de justiça foi maior do que perceber as minúcias.

O reencontro na maturidade ocorreu com *Branca de Neve e os Sete Anões* novamente no livro e com *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* em vídeo, na Língua de Sinais. Nesse momento, a emoção teve como companheiros a observação dos pormenores e os artefatos culturais do povo surdo. Nesse sentido, considero que se trata de um novo acontecimento. As duas produções em livro ou em vídeo trazem as marcas das leituras que precederam a essa e os vestígios que deixaram nas culturas pelas quais passaram. Porém, com o diferencial que, para a pesquisa, me deparei com questões anteriormente ignoradas e o contentamento se misturou à novas sensações.

Acrescida de leituras que não se apresentam na pesquisa, a nova sensação na releitura dos clássicos destinados aos adultos e posteriormente às crianças é a banalização do mal. O universo diabólico se apresenta em *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* representado pela madrasta má, vaidosa, que não admite a beleza da enteada.

Na cena da transformação da rainha em bruxa admito que meu olhar se direcionou à perfeição do desempenho e criatividade da contadora de história. A bruxa não está vestida de preto, nem seu nariz é enorme e possui uma verruga na ponta. Sua expressão facial é sorridente de contentamento, tendo em vista que fará uma porção mágica em seu caldeirão para envenenar Branca de Neve por meio de uma maçã. A bruxa não se desloca até à casa dos anões montada em uma vassoura. Ela ai de barco ou canoa e rema a noite inteira. Toda essa contemplação foi desprovida da ideia de que o mal se tornou comum na literatura destinada às crianças.

*B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*, *Cinderela Surda*, e *Rapunzel Surda* abordam a representação do mal. Possivelmente o sentimento de justiça predomina a ponto de não se perceber a sua permanência nas narrativas. Os aportes teóricos de Jolles (1971) desencadearam a reflexão sobre uma possível narrativa da literatura oral sem a contenda entre o bem e o mal. Provavelmente a literatura oral demonstrasse que o bem e o mal se apresentam desde a criação do mundo e que a vitória do mal é momentânea; no final triunfa o bem.

A partir dos aportes teóricos de Patrini (2005), o conto se transmite de indivíduo a indivíduo, de povo a povo, e se constituiu como algo imprescindível à vida dos seres humanos que, com o decorrer do tempo, elegeram pela experiência. Compreendo que, provavelmente, há contos que desconhecemos. Portanto não se poderia dizer que o mal se apresenta em toda forma artística da literatura oral que conhecemos. Como se trata de uma pesquisa sobre a literatura oral recontada e recriada na língua de sinais, o que se apresenta nesse momento são apenas reflexões para a continuidade da pesquisa, com uma abordagem sobre a importância ou não do mal na literatura destinada às crianças.

Em relação a recontar e recriar, a referência de Sacks (1990) ao livro de Nora Ellen Groce sobre Martha's Vineyard, somada à condição de ser surda e à celebração da língua de sinais, foram fundamentais para pensar na possibilidade de recontar *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*.

Como proposição a um novo reconto e recriação de *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S*, poderia apresentar Branca de Neve, a rainha má, o príncipe, o espelho, o caçador e os animais como surdos e os sete anões como ouvintes. De forma semelhante ao ocorrido em Martha's Vineyard, talvez todas as personagens se comuniquem na língua de sinais. Sugere-se ainda que se mantenham em vídeo, as legendas na língua portuguesa, com o acréscimo que o vídeo seja acompanhando de um livro com a narrativa na escrita de sinais.

Sacks (1990, p. 50) observa que, na pesquisa de Ellen Groce sobre a ilha Martha's Vineyard, os moradores mais antigos lembravam com carinho de parentes, vizinhos e amigos, sem relatarem que eram surdos. Esse fato emergia a partir da pergunta realizada pela pesquisadora se a pessoa a quem se referia o entrevistado era surdo ou surda. A resposta era dada após um momento para reflexão seguido da resposta: “Ele/Ela era mesmo surdo/a” e eram apenas considerados como amigo, vizinho, pescador, não como deficiente, especial, afastado.

Sacks (1990) revela que “os surdos em Martha's Vineyard amavam, casavam, ganhavam a vida, pensavam e escreviam”. Mesmo depois da morte do último surdo morador da ilha, os moradores que não eram surdos preservaram a comunicação na língua de sinais<sup>110</sup>. Relata Sacks que, após conhecer a pesquisa de Groce, a curiosidade de conhecer essa “ilha encantada” se aguçou. Sua experiência na ilha é relatada a seguir:

Consta-tei como alguns dos habitantes mais antigos ainda preservavam o Sinal e se deliciavam com seu uso. Minha primeira visão desse fato foi inesquecível. Parei no velho armazém geral em uma manhã de domingo, em West Tisbury, vi meia dúzia de idosos conversando na varanda. Podiam ser antigos vizinhos conversando [...] até que de repente, de maneira inesperada, todos passaram a se comunicar por Sinal. Sinalizaram por um minuto, riram, depois voltaram a falar. Nesse instante compreendi que fui ao

---

<sup>110</sup> Em sua pesquisa, Sacks (1990) quando se refere à língua de sinais, utiliza o termo Sinal.

lugar certo. E falando com uma das pessoas mais velhas ali, descobri uma outra coisa: aquela senhora de noventa anos, ainda lúcida, de vez em quando caía em devaneio. Ao fazê-lo, dava a impressão de que tricotava, com as mãos em constante movimento. Porém, sua filha que também conhecia o Sinal, explicou-me que ela estava pensando e não tricotando [...] estava pensando em sinal. Mesmo no sono, [...] aquela senhora sonhava em Sinal. [...] Sinal, eu estava agora convencido, era uma linguagem fundamental do cérebro. (SACKS, 1990, p. 52).

A partir das considerações do autor acima, passei a refletir sobre a possibilidade de recontar e recriar *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* mediante a possibilidade de que não se faça uma diferenciação entre personagens surdos e personagens ouvintes e que todos se comuniquem na língua de sinais. Porém, a leitura de Wilcox e Wilcox (2005, p. 88) permitiu retomar à proposta anterior. O autor e a autora avaliam que para os sujeitos há pelo menos dois tipos, ou seja, “nós” e “eles”. As crianças iniciam a vida admitindo que todos são iguais. Com o passar dos anos, elas começam a perceber que há diferenças sobre quem somos “nós” e quem são “eles”. Esse fator se torna esclarecedor a partir de Padden e Humphries (1998), que se referem à experiência de Sam Supalla, surdo e oriundo de uma família surda:

Conforme seus interesses se voltavam para o mundo fora de sua família, ele percebeu uma garota que vivia ao lado e que parecia ser da sua idade. Depois de algumas tentativas de encontro, eles se tornaram amigos. Ela era uma companheira agradável, mas havia o problema de sua “estranheza”. Ele não podia falar com ela da mesma forma que falava com seus irmãos e pais. Ela parecia ter uma dificuldade extrema de compreender até mesmo os gestos mais elementares. Após umas poucas tentativas frustradas de conversa, ele desistiu e passou a apontar quando queria ir a algum lugar. Ele ficou curioso sobre essa enfermidade estranha que a amiga tinha, mas uma vez eles haviam encontrado uma forma de interagir, ele contentou-se em se acomodar às necessidades peculiares da garota. Um dia, Sam lembra-se claramente, ele finalmente compreendeu que sua amiga era de fato excêntrica. Eles estavam brincando na casa dela, quando de repente sua mãe chegou até eles e começou a mover sua boca animadamente. Como num passe de mágica, a garota pegou a casinha de bonecas e levou-a para outro lugar. Sam ficou intrigado e voltou para casa para perguntar a sua mãe de que mal, exatamente, sua amiga vizinha sofria. Sua mãe explicou que ela era OUVINTE e, por esse motivo não sabia sinalizar; ao invés disso, ela e sua mãe FALAVAM, elas moviam suas bocas para se comunicarem. Sam então perguntou se essa garota e sua família eram as únicas pessoas “desse tipo”. Sua mãe explicou que não, na verdade, quase todos eram como seus vizinhos. Sua própria família que era incomum. Foi um momento memorável para Sam. Ele lembra-se de ter pensando como

era esquisita a garota ao lado e, se ela era OUVINTE, como as pessoas OUVINTES deviam ser esquisitas também.

A “virada cultural” que contribuiu para a mudança radical do paradigma da homogeneização cultural, desencadeou o entendimento da diferença cultural e das relações de poder, possibilitando a interpretação da cultura sob outro olhar, ou seja, não há uma única cultura e sim culturas. O entendimento da multiplicidade cultural permitiu a desconstrução do conceito homogêneo, único e determinante de cultura e de identidade. Nesse sentido, a literatura produzida na língua de sinais, a partir do caráter híbrido das sociedades, precisa incentivar a convivência com a diferença.

Na abordagem sobre Arguedas, que utiliza palavras castelhanas com declinações quíchua e palavras castelhanas escritas segundo a pronúncia dos índios e mestiços, e sobre Anzaldúa que refaz o quadro das práticas linguísticas e literárias escrevendo em espanhol, em inglês e em nahuatl, Mignolo (2003) avalia que o linguajamento do escritor e da escritora situa a interação entre indivíduos e se estabelece como oportunidade de língua.

As considerações de Mignolo (2003) somadas às de Hall (1997/2005) e Bhabha (1998) sobre as sociedades diaspóricas e o hibridismo desencadearam a mudança de uma visão provavelmente essencialista sobre a soletração manual de palavras da língua portuguesa. A princípio compreendia-a como uma imposição da língua portuguesa, uma forma imperiosa de subalternização da língua de sinais e evitava incluí-la na sinalização. Atualmente percebo que se trata de um ponto de encontro entre a língua portuguesa e a língua brasileira de sinais.

Em relação à escrita de sinais, a pesquisa de Silva (2009) permitirá entender dois fatores. O primeiro é que, no Brasil, essa escrita é muito recente. E o segundo, consequência da primeiro, é que poucos sujeitos surdos a conhecem:

[...] o principal da escrita de sinais são os registros. A questão não é se a escrita em português é melhor ou pior que a escrita de sinais [...] A gente tem que ter a liberdade de escrever em escrita de sinais ou em português. É importante transitar entre as línguas e lembrar que a maioria dos surdos não sabe a escrita da língua de sinais. A língua portuguesa na modalidade escrita ainda é a língua dominante no meio surdo, talvez porque a **experiência dos surdos na escrita de sinais ainda é muito recente**. (Narradora 1, p. 128, grifos meus).

No passado [...] como professor de Língua de sinais, eu pensava em língua de sinais, mas tinha que escrever em português e também ensinava dessa forma. Eu percebi que os alunos tinham dificuldades, traumas em relação a sua escrita na língua portuguesa. Então me perguntei: como professor, deveria obrigar os alunos a escrever em português? Não. Alguns alunos tinham uma proficiência maravilhosa em língua de sinais, mas não conseguiam escrever nada em língua portuguesa. Quando conheci a escrita de sinais ela me pareceu estranha, mas a partir do momento em que fui me aprofundando e começando a aplicar em sala percebi que ela está bem mais próxima da forma como os surdos estruturam o seu pensamento. [...] Quando eu leio um texto em escrita de sinais eu penso em língua de sinais. Eu processo esse conhecimento em língua de sinais. [...] mas é importante lembrar que a escrita de sinais **é muito recente** e o português já existe há muito tempo. (Narrador 2, p. 128, grifos meus).

A escrita de sinais **é muito recente** e tudo o que é novo parece que dá certa instabilidade. [...] ela está passando por um período de transição. A escrita de sinais deve ser ensinada principalmente para as crianças surdas que estão começando a adquirir a língua de sinais. Se elas aprenderem a escrita de sinais poderão se desenvolver bem mais rápido do que acontece com as crianças surdas atualmente. [...] é um problema sério essa confusão da escrita da língua portuguesa e da língua de sinais, talvez porque os surdos começam a aprender a sua própria língua tardiamente. [...] a escrita de sinais já tem uma influência sobre minha vida, ela já me ajuda a pensar, a ver, a refletir a partir da própria língua de sinais. A escrita de sinais me resgata me puxa para esse pensamento reflexivo. Porém, se se desenvolver como qualquer outra língua escrita, ela nos trará as histórias surdas e outros registros magníficos dos surdos que até então não têm sido registrados no papel. Isso vai contribuir com as futuras gerações surdas. Elas poderão **ter registros** que nós não tivemos. Isso é emocionante. (Narradora 6, p. 128/129, grifos meus).

Mesmo que poucos sujeitos surdos conheçam a escrita de sinais, sugere-se que se inicie um movimento de ampla divulgação e incentivo a sua aprendizagem, desde a educação básica, com a literatura produzida na língua de sinais como elemento de incentivo e divulgação. A mesma comunidade surda que, por anos, reivindicou o reconhecimento da língua de sinais, deve promover ações para o reconhecimento da escrita de sinais. Além desses fatores, penso que nas escolas, nas associações, nos locais em vias públicas em que os sujeitos surdos se encontram, o conto que se transmite de sujeito a sujeito, de povo a povo e permanecerá na memória a partir do incentivo ao “momento do conto”.

Os sujeitos surdos produzem literatura a partir da visão de mundo da experiência visual. O significado não é fixo e acabado, os caminhos que se pretende

percorrer nem sempre são propiciados pelas situações, que se apresentam como uma caixa de surpresa. Faço referência a *B-R-A-N-C-A D-E N-E-V-E E O-S S-E-T-E A-N-Õ-E-S* e às incontáveis vezes que contemplei essa produção, cada uma com um objetivo diferente, ou para ter a certeza de que aquilo que eu vi poderia ser visto de outra maneira em outro momento.

Seguindo as referências de James (s. d.) de que a contemplação sugere que um par de olhos, observa, diferencia, aprecia, assimila – “um vê mais onde o outro vê menos, vê preto onde outro vê branco, vê grande onde outro vê pequeno, vê grosso onde outro vê fino” –, solicitei auxílio dos colegas de trabalho para a elaboração do nome visual. Na realidade, outros pares de olhos contribuíram para que eu visse muito além do que o nome visual.

As questões abordadas no decorrer da pesquisa incluindo essas considerações não estão impregnadas da fixidez. É possível que algo venha a ser modificado a cada leitura. A oposição binária surdo/ouvinte, língua portuguesa/língua de sinais, experiência visual/experiência do som, que muitas vezes emerge na pesquisa, durante um período foi incômoda. Isso foi posteriormente resolvido ou, quem sabe, continua sem resolução, a partir do momento em que vivencio na prática profissional a referida oposição binária. Constantemente me desloco de um mundo surdo para um mundo ouvinte em um curto espaço de tempo. No espaço da tradução, penetro e retiro-me da diferença de um para a diferença do outro. Por mais simples que seja a experiência, percebo no cotidiano o quanto é difícil “negociar com a diferença do outro” (BHABHA, 1998).

As narrativas do povo surdo permitem a compreensão da vitória da língua de sinais presente atualmente em vias públicas, na mídia, na universidade, nas escolas de educação básica, nos restaurantes, nos bares, nos aeroportos. As tentativas de apagar a língua de sinais dos sujeitos surdos não vingaram. O motivo, quem sabe, se situe “nas forças milenares e as lembranças de uma língua cravada no corpo”. (MIGNOLO, 2003, p. 307). Os sujeitos surdos provavelmente apreciam recontar e recriar contos da literatura oral. A celebração da língua de sinais e o orgulho de ser surdo se apresentam em suas produções, seja por vídeo, livros produzidos por meio institucional, seja por vídeos produzidos por uma filmadora e disponibilizados em

suas páginas via internet. Em qualquer uma das produções, o conto sobrevive em um povo que se comunica com os olhos, com as expressões faciais, com as mãos, por que não dizer, com o corpo.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. Literatura Infantil. In: *A literatura no Brasil*. Direção: Afrânio Coutinho. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo: Global. 2004. p. 200-234.

ALENCAR, José. *Iracema*. Tradutores para Libras: Heloise Gripp Diniz e Roberto Gomes de Lima. CD-ROM. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2002.

ARROJO, Rosemary (org.). As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo: algumas reflexões. In: *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas. São Paulo: Pontes. 1992.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos. 1968.

AUTOR DESCONHECIDO. *Aladin e a Lâmpada maravilhosa*. Tradutores para Libras: Ana Regina Campello e Nelson Pimenta. CD-ROM. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2004.

ASSIS, Machado. *A missa do galo*. Tradutores para Libras: Heloise Gripp Diniz e Roberto Gomes de Lima. CD-ROM. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2005.

ASSIS, Machado. *O relógio de ouro*. Tradutores para Libras: Heloise Gripp Diniz e Roberto Gomes de Lima. CD-ROM. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2005.

ASSIS, Machado. *A cartomante*. Tradutores para Libras: Heloise Gripp Diniz e Roberto Gomes de Lima. CD-ROM. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2005.

ASSIS, Machado. *O caso da vara*. Tradutores para Libras: Heloise Gripp Diniz e Roberto Gomes de Lima. CD-ROM. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2005.

ASSIS, Machado. *O alienista*. Tradutores para Libras: Alexandre Melendez e Roberta Almeida. CD-ROM. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2004.

BARRIE, J. M. *Peter Pan*. Ilustrado por Silvia Andreis e Flávio Milani. Adaptação: Clélia Reina Ramos. Tradutores para a LIBRAS: Flávio Milani e Gildete Amorim. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2009. Livro Digital. CD-ROM e DVD.

BANZHAF, Hajo. *Manual do Tarô*. Tradução de: Zilda Hutchinson Schild. São Paulo: Pensamento. 1986.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense. 1988.

BENJAMIN, Walter, 1892-1940. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas: v. 1).

BENVENUTO, Andrea. O surdo e o inaudito. À escuta de Michel Foucault. In: *Foucault – 80 anos*. José Gondra e Walter Kohan (orgs.). São Paulo: Autentica. 2006.

BERMAN, Antoine (1942-1991) *A tradução e a letra, ou o albergue do longínquo*. Tradução de: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Adréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007. p. 28/32.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de: Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra. 1980.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de: Myrian Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Glaucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRASIL. Decreto 5626/05 de 22 de dezembro de 2005.

BRASIL. Lei 10436 de 24 de abril de 2002.

BRITO, Lucinda Ferreira. *Por uma gramática de língua de sinais*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1995.

BORTOLUSSI, Marisa. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madri. Alhambra. 1985.

BUCK, William. *Mahabharata*. Tradução: Carlos Afonso Malfenai. São Paulo: Circulo do Livro. 1973.

BUENO, André. *Formas da Crise*. Estudos de literatura, cultura e sociedade. 2003.

BUSSATO, Cléo. *Contar e encantar*. Pequenos segredos da narrativa. Petrópolis. Rio de Janeiro: Vozes. 2003.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução do Inglês para o Português: Clélia Regina Ramos. Tradutores para a LIBRAS: Marlene Pereira do Prado, Wanda Quintanilha Lamarão, Clélia Regina Ramos. CD-ROM. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2002.

CAPOVILLA, F. C. et al. O desafio do bilinguismo na educação de surdos: Descontinuidade entre a língua de sinais e a escrita alfabética e estratégias para resolvê-la. In: CAPOVILLA, F. C. (org.). *Neuropsicologia e aprendizagem: uma abordagem multidisciplinar*. São Paulo: Memnon, 2004.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de: Marina Appenzeller. Estação Liberdade. 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática. 1987.

\_\_\_\_\_. *A Literatura Infantil*. São Paulo: Ática. 1993.

COLLODI, Carlo. *As aventuras de Pinóquio*. Tradução de: Ana Regina Campello e Nelson Pimenta. CD-ROM. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2003.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Tradução de: Laura B. Taddei. Belo Horizonte: UFMG. 2006.

COUTINHO, Afrânio. Literatura Brasileira (Introdução). In: *A Literatura no Brasil*. Direção: Afrânio Coutinho. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo. Global. 2004. p. 130-161.

COUTINHO, Eduardo de Faria. O pós-modernismo no Brasil. In: *Literatura no Brasil*. 2004. São Paulo. Global. Vol. 6. p. 236-274.

DELLEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de: Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense. 2007. (Cinema2).

DIDEROT, D. *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam*. São Paulo: Nova Alexandria. 1993. (ed. original de 1751).

DISNEY, Walt. *Branca de Neve e os Sete Anões*. In: *Clássicos Disney*. São Paulo: Nova Cultural. 1986.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: Experiência de tradução*. Tradução de: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro/São Paulo: Record. 2007.

FERNANDES, E. *Linguagem e Surdez*. Porto Alegre: Artmed. 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de: Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes. 1990.

\_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1988.

GRAVES, Robert. *A deusa branca: uma gramática histórica do mito poético*. Tradução: Bentto de Lima. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2003.

- GUERINI, Andréia. *Introdução aos estudos da tradução*. UFSC. Florianópolis. 2008.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv sovik. Tradução: Adelaine La Guardiã Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte. UFMG. 2003.
- \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro. DP&A. 2005.
- HERMAN, Lima. A evolução do conto. In: *A literatura no Brasil*. Direção: Afrânio Coutinho. Co-direção: Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo. Global. 2004. p. 45-63.
- HESSEL, Carolina e outros. *Cinderela Surda*. Canoas. Ed. ULBRA. 2007.
- \_\_\_\_\_. *Rapunzel Surda*. Canoas. Ed. ULBRA. 2003.
- IBN AL-MUKAFA. *Calila e Dimna*. Tradução: Mansour Chalitta. Rio de Janeiro: Associação Cultural Internacional Gibran. 1975.
- JAMES, Henry. *Retrato de uma senhora*. Tradução: Gilda Stuart. São Paulo: Círculo do Livro. S/D.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo. Cultrix. 1971.
- LANE, Harlan. *A máscara da benevolência: A comunidade surda amordaçada*. Tradução: Cristina Reis. Lisboa: Instituto Piaget. 1992.
- LODI, Ana Claudia Baleiro. *Plurilinguismo e surdez: uma leitura bakhtiniana da história da educação de surdos*. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v 31, n. 3, p. 409-424, set/dez. 2005.
- MASUTTI, Mara Lucia. *Tradução Cultural: desconstruções logofonocêntricas em zonas de contato entre surdos e ouvintes*. Tese de Doutorado. Florianópolis: UFSC. 2007.
- MEC./INES. *Histórias Infantis em Língua de Sinais*. Chapeuzinho Vermelho. A Raposa e as uvas. A Lenda do Guaraná. Branca de Neve e os sete anões. O Curumim que virou gigante. A Lebre e a Tartaruga. CD-ROM. Direção Geral: INES. Rio de Janeiro. 2000.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade e saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução: Solange Pinheiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003.
- MORAIS, Carla. *O reconhecimento da língua brasileira de sinais no CEFETSC/SJ*. Monografia. Florianópolis: CEFETSC/SJ. 2007.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 1988. p. 167-182.

PERLIN, Gladis e MIRANDA, Wilson. Surdos: o narrar e a política. *Ponto de Vista*, Florianópolis, n. 05, 2003. p. 217-236.

PALO, Maria José e OLIVEIRA, Maria Rosa D. *Literatura Infantil: Voz de criança*. São Paulo: Ática. 1992.

PERLIN, Gladis. Identidades surdas. In: *Um olhar sobre as diferenças*. Carlos Skliar (org). Porto Alegre: Mediação. 1998. p. 51-73.

\_\_\_\_\_. A cultura surda e o IIs. *Revista Temática Digital*, volume 7, n.2, p. 135-146, junho, 2006. <http://143.106.58.55/revista/index.php>. Acesso em: 13 jun. 2007.

\_\_\_\_\_. *O ser e o estar sendo surdos: alteridade, diferença*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS. 2003.

PHILIP, Neil. *Volta ao mundo em 52 histórias*. Ilustrações: Nilesh Mistry; Tradução de: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras. 1998.

RAPHEL, D. W. *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngue Língua Brasileira de Sinais*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. 2001.

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

RAMOS, Clélia Regina. *Uma leitura da tradução de Alice no País das Maravilhas para a Língua Brasileira de Sinais*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ. 2000.

SÁNCHEZ, Carlos. *La increíble y triste historia de la sordera*. CEPROSORD, 1990.

SACKS, Oliver. *Vendo vozes: uma jornada pelo mundo dos surdos*. Tradução: Alfredo B. P. de Lemos. Rio de Janeiro: Imago. 1990.

SCHOLLHAMMER, Eric Karl. À procura de um novo realismo: Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In *Literatura e mídia*. Org. Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola. 2002.

SILVA, Celso Sisto. *Vestígios da cultura popular em Ângela Lago: Conto recontado é segredo revelado*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC. 2004.

SILVA, Fábio Irineu et al. *Aprendendo LIBRAS como segunda língua: nível básico*. CEFETSC/SJ/NEPES. Florianópolis. 2007. disponível em [www.sj.cefetsc.edu.br/~nepes](http://www.sj.cefetsc.edu.br/~nepes). Acesso em: 20 nov. 2008.

SILVA, Fábio Irineu da. *Analisando o processo de leitura de uma possível escrita de Língua de Sinais Brasileira: SignWriting*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: UFSC. 2009.

SILVA, V. Educação de Surdos: uma releitura da primeira escola pública para surdos em Paris e do Congresso de Milão em 1880. In: Quadros, R. M. (org.). *Estudos Surdos I*, série de pesquisas. Petrópolis-Rio de Janeiro: Arara Azul. 2006.

SKLIAR, Carlos. *Educação e exclusão: abordagens sócio-antropológica em educação especial*. Org. de Carlos Skliar. Porto Alegre: Mediação, 1997.

\_\_\_\_\_. Os estudos surdos em educação: problematizando a normalidade. In (Org.) *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Editora Mediação. 1998.

\_\_\_\_\_. *Atualidade da educação bilíngue para surdos*. vol. I e II. Porto Alegre: Mediação, 1999.

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

STUMPF, Mariane Rossi. *Aprendizagem de Escrita de Língua de Sinais pelo sistema SignWriting: Línguas de Sinais no papel e no computador*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS. 2005.

SOUZA, Lynn Mario T. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: JUNIOR, B. A. (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

VICENTE, Gil. *O velho da horta*. Tradutores para Libras: Marlene pereira Prado e Juan Nascimento Guimarães. CD-ROM. Petrópolis/Rio de Janeiro: Arara Azul. 2004.

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

\_\_\_\_\_. *A letra e a voz*. Literatura medieval. Tradução: Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.