

Para Uma leitura da Visualidade: um poema em duas cenas por Amílcar Furtado

ISABEL SOFIA CALVÁRIO CORREIA

icorreia@esec.pt

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra

AMÍLCAR BRUNO ROBALO FURTADO

amy7furtado@gmail.com

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra e Escola Secundária Avelar Brotero

Resumo

Este artigo pretende apresentar uma análise de um poema em Língua Gestual Portuguesa que foi adaptado, criativamente, a partir de um outro em Língua Gestual Britânica (BSL). Não pretendemos uma abordagem comparatista, até porque as obras são genuinamente distintas, mas sim fornecer pistas de análise literária do poema português. Pretendemos perspetivar este poema no contexto da Literatura Surda, demonstrando que se enquadra no *Deaf world*, mas que, também, assume particularidades linguísticas e culturais motivadas pela língua em que é executado e pelo contexto em que foi produzido.

Palavras-chave:

Poesia língua gestual; Opressão linguística; Literatura Surda; Signlore

Abstract

This paper intends to present an analysis of a poem signed in portuguese sign language that was, creatively, adapted from another poem in British sign Language (BSL). We will not go through a comparatist analysis of both poems, because they are genuinely distinct, but we want to give some leads to further literary analysis of the portuguese poem. We wish to give a perspective of this signed poem in the context of deaf literature showing its belonging to the deaf world but also its particularities that make it unique concerning the language in which it is signed and the context where it was produced.

Key concepts:

Sign Language poetry; linguistic oppression, Deaf Literature; Signlore

Introdução

A poesia em Língua Gestual carece ainda de uma sistematização teórica o que é natural pois, como afirma Rachel Sutton-Spence (2003, p.1),

Most people would agree that sign language poetry, as we currently understand it, only began in the 1960s, and a poetic tradition in any sign language reported so far only dates from the 1980s or 1990s, if indeed we can say that there is a tradition yet.

Desta forma, seguindo ainda o pensamento da autora supracitada, a comunidade surda desde sempre teve como hábito reunir e contar histórias em Línguas Gestuais, porém, as línguas possuem mecanismos intrínsecos que conferem arte na sua expressão, revelam criatividade no seu uso com o propósito não primário de comunicar, mas sim de deleitar, fruir e proporcionar prazer estético. Sendo a poesia uma construção social (Sutton-Spence, 2003), ela vai mudando de acordo com o devir da comunidade e com as especificidades de cada grupo em que se insere. Assim, não há uma definição clara de poeta surdo ou de correntes estéticas definidas.

A linguagem poética assume-se como (re)criação da língua que pode ser entendida num díptico:

Poetry is a creative use of language. There are two basic ways that poets may use their language creatively. In the first place they may use the established possibilities of the language in a creative way. Alternatively, they may go beyond the established possibilities and create new possibilities that are not in the language at all (or at least, not yet). The linguistic creativity leads to some sort of literary effect, where it adds significance in some way to the poem. This "creative licence" allows poets to push the boundaries of their language to new limits and explore and communicate radically new ideas and experiences. (Sutton-Spence, 2003, p. 2)

Assim, resume-se a *ars poetica*, usando aqui a clássica expressão de Horácio, em criar pela língua e/ou para além da língua, criando o que Sutton Spence (2005) designa “sinal-arte”. Todas estas possibilidades são manifestas na poesia em Língua Gestual, como adiante veremos. Todavia, para além da riqueza formal conseguida pela expressão de uma língua visual, as temáticas versadas na poesia em língua gestual são da maior importância. Evidentemente que um poema pode ser apreciado apenas pelo uso criativo da língua, porém, e estando afeto a uma minoria linguística que tem como marca o estigma da opressão pela comunidade maioritária, as possibilidades que fazem da poesia veículo de cultura e, até, manifesto, devem ser tidas em conta quando se fala de arte surda. Se entendermos os poemas como *vox* artística de

uma coletividade (Ladd, 2003) poderemos enquadrá-los no folclore, ou melhor no *deaf folklore*, como define Carmel (1996, p. 415)

Term coined in 1977 for the folklore shared by a unique minority of people with hearing loss in their linguistic and cultural community. Folklore includes stories, jokes, riddles, anecdotes, beliefs, games, and other genres traditionally passed from one person to another or from one generation to the next by “word of mouth.” However, in the Deaf Community—or “Deaf World”—folklore is combined inextricably with the traditional transmission “by sign of hands.”

Esta definição versa sobre as narrativas tradicionais em geral, tendo Carmel cunhado um termo específico para a poesia em língua gestual, o *signlore* (Carmel, 1996, p. 416):

Deaf folklore includes deaf jokes, anecdotes, riddles, signlore (sign play including manual alphabet and numbers stories, sign poetry, “catch” sign riddles, sign puns, name signs, and many other forms).

Todavia, ainda que o *signlore* se insira na literatura surda ou “Deaf lit” (Peters, 2000) é pertinente esclarecer que poesia surda ou, como atrás dissemos, literatura surda é um conceito mais lato:

Like Native Americans, Deaf Americans have their own language and their own vernacular stories and art forms. Their culture includes artis

who sign in ASL and who write in English, as well as those who consciously or unconsciously mix the vernacular tradition in ASL with the literary tradition in English (...) We have ASL stories and art; English stories, novels and poems and hybrid forms such as those created for or adapted to videotape (Peters, 2000, p. 3)

Assim, a literatura surda inclui também o registo escrito, ou seja, há diversas obras de autores surdos como Curtis Robbins, John Lee Clark, Tania Marie Stremlau, entre outros (Stremlau, 2002) que foram escritas em inglês, ou, no caso luso, em português, como Marta Morgado e Armando Baltazar. Tendo em conta que versam temáticas relacionadas com a vivência individual da pessoa surda ou da coletividade minoritária em que se inserem, podem ser categorizadas como literatura surda:

Deaf writers may reveal their roots in ASL by highlighting the visual – focusing more on shapes and movements or things rather than in sounds- even as they rely in the written form of an aural language, English. More important they deliberately draw on not just two languages but two worlds. (Peters, 2000, p.121).

A título de exemplo vejam-se estes versos retirados do poema “To Deaf” escrito por Curtis Robbins

(<https://www.curtdeafpoet.com/web/disability-poetry/to-deaf/>).

Deaf –/I once sat by/the orchestra pit/in a theater/watching dancing
feet/gracefully tip the stage/while her liquescent arms/softly stroke
the air/like flaunting branches/from swinging trees/in whispering
winds/at the height of/the blithe/violin bows.

Como se vê, não apenas o poeta expressa o movimento da dança, manifestando a sua visualidade e preterindo o som, como imprime a sua vivência enquanto surdo. Alguns exemplos de poesia escrita por surdos em Portugal são “Um Minuto de Silêncio” de Marta Morgado em que se pode ler, Silêncio? O que é o Silêncio?/ Explica-me tu o que é o silêncio” (Morgado, 2007, <https://youtu.be/nNt6MmFJMco>, consultado em 21-03-2019). Nestes versos está plasmada a visão da poeta surda que se interroga sobre um conceito que não é da sua cultura, mas de outra, continuando no poema a interrogar-se/nos sobre o que é ser surdo e derrubando um silêncio que não é real, pois existe uma língua visual.

Pelo que vimos nesta breve introdução, o conceito de literatura surda abrange diversas formas de expressão cultural da minoria surda, numa língua visual ou escrita, ou em ambas, mas com forte marcação de temáticas culturais e identitárias dessa minoria. De acrescentar, como

também já afirmou Peters (2000), que as línguas visuais não eram reconhecidas estatutariamente ou sequer como línguas plenas, o que levava a que a consciência do conceito de literatura surda associada a uma língua visual fosse incomum ou pelo menos estranha. Para além disso, ao serem escolarizados para a aprendizagem de uma língua escrita, associada facilmente à literatura, os surdos tendiam a escrever para se expressarem de forma literária:

Most of them have been instructed in English and English literature as part of twelve or more years of schooling, and many young Deaf Americans dream of writing and publishing stories and poems in English (Peters, 2000, p. 3).

Com o reconhecimento das línguas visuais como línguas de direito e de plenitude, a literatura surda é, também, *signlore*, ou seja, poemas visuais em línguas gestuais. Será sobre um deles que versará este texto uma vez que a literatura surda vai mais além do que está em papel (Peters, 2000).

1. Poemas em Línguas Gestuais

Carmel (1996) fornece-nos uma pista interessante para procurar distinguir poesia em língua gestual de outras narrativas, igualmente artísticas, mas que se enquadram no *deaf folklore*. De facto, os poetas

surdos pioneiros em usar uma língua visual para exprimirem arte poética terão tido, *a priori*, como base o cânone escrito:

Bernard Bragg, Dorothy Miles, Ella Mae Lentz, Clayton Valli and Patrick Gray Bill were fashioning amazingly complex ASL poetic forms. Noting that written poetry has rhyme, rhythm, compactness, symbolism, and so forth, these ASL artists attempted something comparable albeit visual-kinetic. (Peters, 2000, p. 16).

O surgimento de poesia em língua gestual acompanha de perto o reconhecimento linguístico e também o autorreconhecimento da comunidade sobre o verdadeiro valor da sua língua natural. O canal visuo-manual permite que o corpo seja um veículo comunicador de sentidos. Uma poesia visual vai além da língua e dos seus efeitos, mas contempla também aqueles que o próprio idioma potencia: o movimento, o ritmo corporal e a expressividade facial, muitas das vezes combinada com a expressão não-manual, parâmetro linguístico como veremos ao tratar o poema de Amílcar Furtado. Talvez por isso, nos anos 70, os primórdios da poesia em língua gestual registada em vídeo- uma vez que as manifestações poéticas podem recuar muito no tempo, pelo menos até aos banquetes de surdos no século XVIII- o Teatro Nacio-

nal de Surdos (National Deaf Theater) nos Estados Unidos tenha contribuído para o aprimoramento, ou profissionalização como refere Morgado (2011, p. 59) dos poetas surdos que usavam línguas visuais. A partir daí, a poesia visual revela a sua verdadeira identidade cultural e linguística, propondo-se até novas categorias de análise, não pertinentes, na sua maioria, para o estudo de poemas escritos, para a poesia em língua gestual. Morgado (2011) sintetiza os recursos linguísticos da poesia em língua gestual, listando alguns que são comuns à língua portuguesa, como o uso de metáforas- recurso linguístico *per se*- e outros que possuem uma função idêntica, mas que se materializam de forma distinta, como por exemplo a rima sonora nos poemas orais/escritos e a rima a partir da repetição de um parâmetro da língua, como o movimento, e ainda aqueles afetos a uma língua visual como o uso de classificadores (Morgado, 2011, p. 61-62).

Como é sabido, as línguas gestuais organizam-se a partir de unidades mínimas, os queremas, que combinados entre si formam gestos e estabelecem relações de contraste. Assim, por exemplo, a configuração de mão indicar faz parte do sinal de MULHER e do sinal de DÍFÍCIL o que faz com que possam rimar. Os classificadores são unidades léxico-gramaticais muito produtivas nas línguas gestuais que possuem

valor aspectual, entre outros, podendo determinar, por exemplo, a forma de representar duas pessoas que se encontram face a face (Carmo, 2016). Este recurso cria não apenas significados, mas efeitos estéticos atendendo ao valor formal dos classificadores.

Rachel Sutton-Spence e Ronice Muller de Quadros (2006) sintetizam as características da poesia em língua gestual ao analisarem dois poemas, um em Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS), “Bandeira”, por Nelson Pimenta e outro em BSL, “Three Queens” por Paul Scott. Listamos e explanamos abaixo as temáticas e recursos analisados pelas autoras:

Experiência sensorial da pessoa surda: tal como anteriormente referimos, seguindo Peters (2000) o poeta surdo imprime no poema a sua visão do mundo enquanto ser visual. Os olhos, os verbos e nomes afetos a esse sentido são muitas vezes empregues para significar a visibilidade da pessoa, ou melhor, a identidade visual do poeta. Assim, alguns gestos podem ser expressos na área dos olhos para enfatizar que esse é o veículo de comunicação (Sutton-Spence e Quadros, 2006, pp.120-121) e a manipulação do olhar quer através da expressividade, quer como parâmetro suprasegmental (Correia, 2009) é um recurso

que sublinha que é pelo olhar que a língua é apreendida para de seguida ser conceptualizada.

A pessoa surda no mundo: a temática poética pode versar sobre, no caso do poema em LIBRAS de Nelson Pimenta, por exemplo, um símbolo nacional, a bandeira brasileira, porém, o poeta

também toma cuidado para mostrar o lugar de uma pessoa brasileira surda dentro da nação brasileira. Retratando o simbolismo da bandeira brasileira por meio visual da língua de sinais, ele mostra o relacionamento entre a LSB e o Brasil (Quadros e Sutton-Spence, 2006, p. 124)

A experiência bilingue: a par com a temática acima esta também ocorre, como também já vimos pelas palavras de Peters (2000) na poética surda. O poeta transmite a experiência de um grupo que se “inclui” num outro mais lato, ou seja, uma minoria linguística dentro de uma sociedade maioritária cujos valores também aprende e vive. Esta temática pode plasmar-se, como nos poemas analisados por Sutton Spence e Quadros (2006) na soletração de palavras impressas na bandeira brasileira, ou, em outros poemas, como o que abaixo analisaremos, na vivência entre dois mundos que nem sempre é fácil ou motivo de orgulho.

Para além destas temáticas apresentadas no artigo supramencionado,

é de considerar que, com a crescente afirmação das línguas gestuais e das comunidades surdas e, sobretudo, após o pioneiro trabalho de Paddy Ladd (2003) o *deafhood* é um tema muito transversal à poética surda. O orgulho na língua e nas suas potencialidades são algumas das concretizações do *deafhood* na poesia visual.

Para além das temáticas, Sutton Spence e Quadros (2006) mencionam alguns recursos linguísticos patentes nos poemas que analisam, tais como a repetição, a simetria/equilíbrio, os neologismos e o morfismo. Por repetição entende-se não apenas a execução de um sinal várias vezes ou com movimentos mais longos ou curtos, o que se prende com o ritmo, mas, como acima já mencionámos seguindo o estudo de Morgado (2011) com a rima quando há repetição de um parâmetro. A simetria/equilíbrio manifesta-se pelo uso de gestos executados com as duas mãos ou pela produção de um gesto que na língua em uso é uni-manual utilizando as duas mãos. Os neologismos representam o uso criativo da língua sobretudo através do recurso a classificadores, moldando-os à ideia e sentidos que se pretende transmitir como referem Quadros e Sutton Spence (2006) ao analisar o poema “Bandeira”:

Um outro sinal produtivo repetido é COLOCAR-A-ES-

TRELA. Como pode alguém segurar uma estrela? O recurso que Pimenta seleciona como o de segurar e moldar estados e cidades, mostra um envolvimento pessoal com a nação e a bandeira em discussão. Usando sinais manipulados em uma escala “humana”, Pimenta concebe-os para personalizar a ideia de nacionalidade e a ideia de que o Brasil é certamente “um país para todos” (um slogan do governo), que todos podem ter seu interesse pessoal em criar (pp.148-149)

O morfismo é um recurso que se prende com o anterior. O poeta funde dois gestos, suprimindo um dos parâmetros ou acrescentando outro, para que a transição entre eles seja suave e, simultaneamente, transmita sentidos como Quadros e Sutton Spence (2006) notam em “Three Queens”:

Do mesmo modo, quando a segunda Elizabeth se casa e então voa para o Quênia, os sinais CASAR e VOAR se misturam havendo uma fusão, porque a mão básica não-dominante para ambos os sinais permanece a mesma e a configuração de mão F da mão dominante em CASAR sofre morfismo na configuração de mão Y para VOAR (p.154)

Após esta síntese das temáticas e características formais nos poemas em línguas gestuais, vamos centrar-nos na poética em língua gestual portuguesa.

2. Poemas em Língua Gestual Portuguesa

Como anteriormente referimos, a poesia surda em Portugal conheceu manifestações escritas de Morgado (2011) e outros poetas que, de forma pessoal, relatavam a sua vivência bilingue em páginas pessoais ou outras, como é exemplo o poema Voz do Silêncio de Armando Baltazar (2011). Em relação a poesias em língua gestual portuguesa, o primeiro registo que se considera é uma tradução- isto é uma tradução livre, com adaptações, do poema “As Mãos”, de Manuel Alegre pelo poeta surdo Carlos Martins exibida em 1996 num programa televisivo (Martins, 2016). Dois anos mais tarde, também Marta Morgado faz uma performance de um poema que intitula “Silêncio”. Em 2001 Carlos Martins, num evento de lazer da comunidade surda, apresenta um novo poema, intitulado “A boneca”, que terá adaptado a partir de um original em Língua Gestual Argentina, que conheceu já adaptado por um poeta surdo irlandês (Martins, 2016). O nome que a seguir surge nesta breve síntese é o de Amílcar Furtado, mais concretamente o poema que abaixo analisaremos e que é comumente designado “Baleia” (2008). Também este poema partiu da ideia de um original em Língua Gestual Britânica (BSL) como na secção seguinte

explanaremos. Outros poemas foram produzidos por Amílcar Furtado, como “Bandeira da LGP”, “Bandeira LGBT”, “Nós”, poemas disponíveis no *YouTube* ou inéditos. Para além disso, há que referir que vários docentes de LGP criam poemas, por exemplo baseados em configurações de mãos e/ou configurações do alfabeto manual, com propósitos didáticos. Alguns jovens surdos também criam este tipo de poesia, como é exemplo um poema apresentado no Festival Nacional de Arte Surda em 2018 e disponível em https://www.youtube.com/watch?v=vZu4k2_2sMQ

Por esta breve síntese, podemos ver que a poesia surda portuguesa seguiu trilhos idênticos à internacional: tal como já foi referido por Peters (2000) o poeta surdo cria a sua obra a partir do texto escrito, como fez Carlos Martins ou Helder Duarte que disponibilizou na sua página de facebook uma tradução de “Adeus às armas” de Manuel Alegre. É importante sublinhar que entre 1996 e 1998, anos em que foram registados alguns destes poemas, estávamos num período político crucial para o Reconhecimento da Língua da Comunidade Surda portuguesa que se efetivou em 1997, no artigo 74º, nº 2, alínea h) da Constituição da República Portuguesa.

O poema “Baleia” surge em contexto académico. Entre 1998 e 2008

medeiam 10 anos, ou seja, estamos entre o período do Reconhecimento legal da Língua e os passos que isso propiciou à comunidade surda, nomeadamente o acesso ao ensino superior. Voltaremos à génese deste poema, cerne deste artigo, na secção seguinte. Nas Escolas de Referência para o Ensino Bilingue de Alunos Surdos (EREBAS) a poesia é amplamente usada como instrumento didático, de análise e reflexão linguística, mas, também, e sobretudo, como modelo de identidade surda (Ladd 2003). Para além disso, o Programa Curricular de LGP para o Ensino Básico (1998) determina que o conhecimento reflexivo da língua se faça através de jogos linguísticos sendo, por isso, a poesia um importante veículo para essas aprendizagens, sobretudo aquela que explora a riqueza formal da recursividade através de configurações de mão, da repetição de parâmetros ou o uso de classificadores. Já no Programa Curricular de LGP para o Ensino Secundário (1998) a poesia enquadra-se nos domínios da literacia e na arte surda sendo aí os jovens alunos expostos a estes modelos identitários e convidados a recriar a sua língua como forma de expressão poética.

3. Um poema de Amílcar Furtado

O poema que vamos analisar será perspectivado de duas formas: em

primeiro lugar, explana-se a génese do poema. Num segundo e terceiro momentos, abordam-se as características contedutísticas e formais desta obra, no subponto intitulado *signlore*, e, por fim, propõe-se uma abordagem mais abrangente do poema numa corrente literária pertinente na poesia portuguesa de inícios do século XX na secção intitulada interseccionismo e visualidade.

Antes deste poema começar a ser pensado, o autor tinha um grande fascínio pela “música” da cantora Madonna. As aspas utilizadas justificam-se, pois, sendo surdo não acedia à melodia, nem à letra, uma vez que não havia interpretação para língua gestual portuguesa ou outra. Assim, a visualidade e a forma da cantora atuar surtiram efeito no poeta. Apesar de, também, já ter tido contacto com a poesia escrita em português, jamais lhe ocorreria transpor essa forma de expressão para a sua língua primeira. Anos volvidos, ao frequentar uma formação em Chelas, foi abordada a poesia em língua gestual. Foram mostrados vários vídeos exemplificativos e aí o poeta entendeu que a cultura ouvinte, expressa na poesia escrita que já conhecia, era distinta daquela que agora via diante de si. Aquando da realização de exercícios de criação poética, no curso, o poeta sentiu que a arte lhe era intrínseca e que se sentia bem a exprimir-se daquela forma, como se

viu pela reação de espanto do público perante o seu poema. Foi também nesta formação que o poeta viu o poema “Out of depth” de John Wilson que o marcou pela forma como tratava a discriminação da pessoa surda. A partir daí, o poeta foi criando espontaneamente poemas, alusivos a épocas festivas, como o Natal, entre outros. No ano letivo de 2007/2008 a pedido de uma professora da Licenciatura de Língua Gestual Portuguesa, que se encontrava a frequentar na Escola Superior de Educação de Coimbra, surgiu o poema que aqui vamos analisar. O poeta recordou-se daquele que vira há anos na formação e resolveu recriá-lo uma vez que o sofrimento, a negatividade associados ao oralismo já o tinham marcado. O poema de John Wilson, produzido em 1993 e intitulado “Out of Depths” versa sobre a opressão provocada pelo oralismo, ou seja, a proibição do uso de línguas gestuais e de metodologias de ensino assentes nesta modalidade. Esta decisão foi tomada no Congresso de Milão em 1880, data chave no que concerne a opressão da comunidade surda (Carvalho, 2007). Wilson estabelece uma comparação entre a morte das baleias e a proibição das línguas gestuais, terminando com protestos contra ambos os crimes. No poema de Amílcar Furtado, a temática da morte da baleia assume a forma de cenário de uma maneira mais evidente do que na

de John Wilson. No poema em BSL, também há a descrição da caça à baleia, mas também há a explanação da luta pelos direitos deste ser. Da mesma forma, também se expõem os métodos oralistas com exemplos concretos de emissão de consoantes por parte dos surdos e quase no final do poema ilustra-se a necessidade da luta pelo direito à expressão em Línguas Gestuais. Já no de Amílcar Furtado, o poema centra-se em dois planos explorados detalhadamente: o momento da caça e uma aula em que as crianças são forçadas a oralizar. Desta forma, na nossa perspetiva, o poema britânico é mais narrativo enquanto que o português é mais formal, transmitindo sucessivos dípticos que, através dos recursos linguísticos, ilustram a opressão e o sofrimento, ou seja, a vivência da comunidade surda (Peters, 2000).

3.1. Signlore

Nesta subsecção propomos uma análise linguística e literária do poema, com base nas características da poesia surda já descritas neste artigo. As imagens exemplificativas encontram-se assinaladas neste artigo e os minutos do vídeo serão indicados para uma melhor visualização do que pretendemos ilustrar. O poema encontra-se disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OY6myMzu-U4>.

Repetição/Rima: Ao longo de todo o poema é usada muitas vezes a

configuração de mão palma aberta/palma fechada o que resulta numa rima imperfeita. Tal efeito formal é conseguido pelo significado do vocabulário escolhido e, para além do efeito estético, esta configuração de mão é um parâmetro de gestos-chave do poema: GESTOS; JORRAR [sangue] (fig. 1 e fig. 2). Para além destes vocábulos, esta configuração de mão também se vê em gestos como NAVEGAR; ONDULAÇÃO; MENINOS SAEM DA SALA [CL] (fig. 3).



Figura 1 GESTOS

Figura 2 JORRAR [sangue]



Figura 3 MENINOS SAEM DA SALA (CL)

Classificadores: O poema recorre imenso ao uso de classificadores, nomeadamente na cena da caça da baleia e no momento em que são exemplificadas as técnicas que forçavam o oralismo (fig.4 e 5). Como se constata, os verbos classificadores observados incorporam ou o agente ou o objeto da ação (Carmo, 2016).



Figura 4 Técnica para forçar a oralizar



Figura 5 PUXAR A BALEIA CAPTURADA



Figura 6 TROCAR gesto executado que baliza o fim de uma cena e o começo de outra

Simetria/equilíbrio: para além do recurso a sinais bimanuais, como os que acima identificámos, o poeta estabelece a distinção entre os dois temas do poema, que se entrecruzam, como abaixo veremos, usando o gesto de TROCAR (fig. 6) ou através do role-play, ou seja, através da rotação corporal, estabelece-se qual dos cenários/personagens estão presentes, a caça à baleia ou a aula. O contraste entre a expressão não-manual suprasegmental que oscila entre a exclamação e a assertividade, a par com a incorporação- o poeta personifica as várias personagens- contribui decisivamente para os dois planos do poema (figs.7, 8, e 9).



Figura 7 “professor” proíbe a Língua



Figura 8 Meninos em aflição e com as mãos cruzadas



Figura 9 O CAÇADOR FELIZ COM A CAÇA

Morfismo: A par com o recurso mencionado anteriormente verifica-se exemplos de morfismo, nomeadamente quando o poeta sinaliza BALEIA e NAVEGAR (figura 10, minutos 00:08-00:12).



Figura 10 NAVEGAR-BALEIA

Como se constatou pelos exemplos acima, este poema em Língua Gestual Portuguesa manifesta as características visuo-formais já analisadas em outros poemas em língua gestual. Como é evidente, há outros recursos como a metáfora ou a alegoria. Não os trazemos aqui pois o nosso objetivo é o de exemplificar que este poema em língua gestual portuguesa possui características formais, particulares de uma poesia visual executada numa língua dessa modalidade. Para além disso, verifica-se, como mencionámos no apartado anterior, que declaradamente está patente a experiência bilingue da pessoa surda, num plano negativo, mas também, pelo facto de a expor, observa-se o *deafhood*, ou seja, demonstra-se que a marca da história é um passo que precisa ser lembrado, mas que, no momento, se ultrapassa pois a língua é agora não só permitida, como é arte.

3.2- Interseccionismo e visualidade.

Para finalizarmos esta breve análise, propomos que se aplique a este poema uma característica que se integra numa corrente literária de inícios do século XX, o interseccionismo. Nas palavras do grande impulsionador desta corrente em solo português, Fernando Pessoa, o interseccionismo

Assim nós temos: a) intersecção dum paisagem com um estado de alma, concebido como tal. b) intersecção dum paisagem com um estado de alma que consiste num sonho. c) intersecção dum paisagem com outra paisagem (simbólica esta dum estado de alma – como, por exemplo, “dia de sol” de alegria). d) intersecção dum paisagem consigo própria, operando nella divisão o estado de alma de quem a contempla. Por exemplo: cheio de tristeza contemplo uma paisagem; essa paisagem tem a par de cousas alegres detalhes alegres, detalhes tristes; espontaneamente o meu espírito escolhe os detalhes tristes (é claro que, em certos estados de tristeza pode escolher os detalhes alegres, mas isso vem a dar no mesmo para a demonstração). Assim dou aos detalhes tristes da paisagem uma importância exagerada; eles passam a formar como que uma segunda paisagem sobreposta ao conjuncto da outra, da paisagem real, ou na sua totalidade, ou no seu conjuncto menos os detalhes exagerados. A- e) intersecção dum paisagem qui o meu estado de espírito deixa de ser sentido como interior, como paisagem interior mesmo, para ser sentido apenas como perturbação da paisagem exterior. (Fernando Pessoa, Ribeiro (ed), s.d, s.p)

Como se verifica, esta corrente poética assenta sobre a existência de dois planos que se entrecruzam e sobrepõem, manifestando sentimentos, estados de alma, ou outros como expõe o poeta. Assim, o interseccionismo é uma corrente literária que dialoga de perto com a pintura:

Efectivamente, o interseccionismo, tal como Pessoa o concebeu e teorizou, assemelha-se, em 1914, em muitos dos seus aspectos à pintura futurista italiana, nomeadamente, de Severini, Boccioni, Carrà e Russolo que, por sua vez, teve de imediato, como é sabido, ressonância literária, na aplicação que Marinetti irá fazer destes princípios plásticos à literatura, logo no primeiro manifesto de 1909 (Costa, s.d, s.p)

Parece claro como esta corrente se coaduna com o poema que temos vindo a analisar. O poeta cruza deliberadamente os planos, como acima indicámos através da execução de “TROCAR” (fig. 6) ou sem qualquer indicação para além do movimento corporal e da expressão não manual, a partir do momento em que as cenas se tornam mais intensas e o ritmo corporal aumenta. Assim, também o estado de alma do poeta se entrecruza com as cenas descritas, ambas com um significado semelhante, quase sobrepostas para o final. O poeta não buscou deliberadamente inspiração em Fernando Pessoa, como vimos, baseou-se num poema em BSL e não pretendemos afirmar que haja neste quaisquer deliberadas influências pessoais ou do futurismo europeu. Todavia, como também já dissemos, o poema do britânico John Wilson, apesar de também se basear em duas cenas distintas, é mais narrativo, as imagens presentes no vídeo separam os planos que pre-

tende, ou seja, formalmente, não nos parece tão evidente a sobreposição formal. Já no poema de Amílcar Furtado parece-nos clara esta construção imagética que dialoga e se sobrepõe acabando com a irónica frase “ os peixes estão felizes”. Desespero, tristeza, sofrimento, dominação e vitória, alguns dos sentimentos que passam através das mãos do poeta, numa intersecção conceptual que culmina com o desafio à comunidade surda, que continuará como os peixes? Seja qual for a resposta, se a houver, o que é manifesto, a nosso ver, é que esta pintura visual, um cubismo em movimento, intersecciona planos e sentidos, tal como os quadros e os poemas dos anos 20 interseccionistas. A poética surda também é cânone e a sua língua permite uma plasticidade formal tão intensa que dispensa quaisquer paisagens sonoras.

Reflexões finais / Conclusões

Pretendemos com este artigo fornecer uma análise do poema “Baleia” de Amílcar Furtado. Poemas em ASL, BSL, LIBRAS, entre outros em línguas gestuais, têm já alguma reflexão sobre a sua estrutura conceptual e formal e, no caso português, esta análise estava ainda por ser feita. Desta forma, partindo dos conceitos de literatura surda, *sign-lore*, considerando outros poemas em línguas gestuais e baseando-nos

em análises literárias para outros poemas visuais, procuramos abordar o poema de Furtado para que seja visível que os recursos literários que ocorrem noutros poemas também se encontram no do poeta português. Esta conclusão corrobora a noção cultural, já defendida por Carmel (1996) de que os surdos possuem laços comuns, ainda que sejam de países diferentes:

The genres of deaf folklore traditionally passed on among deaf people by “sign of hands” reflect the unique cultural and linguistic features and the strongly shared “deaf identity” within the deaf world surrounded by the predominantly hearing world. (p. 419)

Para além disso, procurámos estabelecer um paralelo formal entre o interseccionismo e o poema de Amílcar Furtado assente no facto de que a corrente literária mencionada tem como base uma arte visual, a pintura, e que se consubstancia muitas vezes por paisagens, ou cenas, facto que se verifica no poema em língua gestual portuguesa. Finalmente, pretendemos demonstrar que a poesia em língua gestual é uma forma de arte pertencente a uma minoria linguística que precisa ser estudada enquanto forma de arte literária.

Referências Bibliográficas

- Carmel, Simon (1996) “Deaf Folklore”, Brunvand Harold (ed) *America Folklore. An Encyclopedia*. London & New-York, Garland Publisher, Inc. pp-452-456)
- Carmo, Helena (2016), *Uma 1ª Abordagem aos Classificadores da Língua Gestual Portuguesa*. Lisboa, Universidade Católica (dissertação de mestrado).
- Carvalho, Paulo Vaz de (2007), *Breve História dos Surdos em Portugal*. Lisboa: Surd’universo.
- Correia, Isabel (2009), “O Parâmetro Expressão na Língua Gestual Portuguesa: Unidade Suprasegmental. *EXEDRA*. Revista Científica da Escola Superior de Educação de Coimbra, nº1, Out. 2009, pp.57- 68, disponível em <http://www.exedrajournal.com/docs/01/57-68.pdf>, consultado em 11-03-2019.
- Costa, Paula “Interseccionismo” *Modern!smo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa, <https://modernismo.pt/index.php/i/614-interseccionismo>, consultado a 22-03-2019.
- Ladd, Paddy (2003), *Understanding Deafhood: In Search of Deaf Culture*, U.K., Multilingual Matters.
- Martins, Elsa, *A Tradução para Voz de Poesia Concebida em Língua Gestual Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica (dissertação de mestrado)
- Morgado, Marta (2011), *Literatura das Línguas Gestuais*, Lisboa, Universidade Católica.
- Peters, Cynthia (2000), *Deaf American Literature. From Carnival to Canon*, Washington D.C, Gallaudet University.

Rebello, S. (2008). Poesia em Língua Gestual Portuguesa Estudo da Metáfora. Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências da Saúde, Universidade Católica Portuguesa de Lisboa, Portugal.

Ribeiro, Nuno (ed.), Fernando Pessoa, “Interseccionismo”, *Modern!sno – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu*, IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa, <https://modernismo.pt/index.php/arquivo-fernando-pessoa/details/33/2266>, consultado a 22 -03-2019.

Sutton-Spence, Rachel (2003) *An overview of sign language poetry*. *European Cultural Heritage Online (ECHO)*, <http://www.let.kun.nl/sign-lang/echo/docs>, consultado em 19-03-2019.

Sutton Spence, Rachel & Quadros, Ronice (2006) “Poesia em Língua de Sinais, Traços da Identidade Surda”, Quadros, Ronice (org.), *Estudos Surdos I*, Petrópolis, arara-azul, pp. 109-158.

Stremlau, Tonya, e.d., (2002), *The Deaf Way II Anthology: A Literary Collection by Deaf and Hard of Hearing Writers*, Washington: Gallaudet University Press.

Poemas citados:

Baltazar, Armando (2011), «Silêncio», Relatório de Estágio da Licenciatura em Língua Gestual Portuguesa, vertente lecionação. Escola Superior de Educação de Coimbra

Furtado, Amílcar (2008), “Baleia”, retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=OY6myMzu-U4>

Morgado, Marta (2007), “Um minuto de silêncio”, Retirado de <https://youtu.be/nNt6MmFJMco>, consultado em 21-03-2019.

Robbins, Curtis, (s.d.) “To Deaf” retirado de <https://www.curtdeafpoet.com/web/disability-poetry/to-deaf/> consultado em 22-03-2019

Wilson, John (1993), “Out of Depths”, retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=pCtW6BDYoHQ>, consultado em 23-03-2019.

Nota curricular

Isabel Sofia Calvário Correia é professora Adjunta na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra, Pós doutorada em Linguística Contrastiva, português e língua gestual portuguesa. Autora de livros infantis bilingues (português e LG). Autora de diversos artigos e capítulos de livros na área da linguística da LGP.

Amílcar Bruno Robalo Furtado é professor de Língua Gestual portuguesa na Escola Secundária Avelar Brotero e Professor na Escola Superior de Educação de Coimbra. Intérprete de International Sign System. Colabora em diversos projetos internacionais e nacionais no âmbito da interpretação e do ensino da LGP. Poeta surdo.