



CESAR PACHECO DE LIMA

ECOSSISTEMAS COMUNICACIONAIS EXPANDIDOS: UM ESTUDO SOBRE POTENCIALIDADES DA PESSOA SURDA NA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA

Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação (PPGCCOM) da Universidade Federal do Amazonas para defesa de Dissertação, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação, área de concentração em Ecossistemas Comunicacionais, linha de pesquisa 2: linguagens, representações estéticas e comunicacionais.

MANAUS - AM

Outubro, 2016.

CESAR PACHECO DE LIMA

**ECOSSISTEMAS COMUNICACIONAIS EXPANDIDOS: UM
ESTUDO SOBRE POTENCIALIDADES DA PESSOA SURDA NA
EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA**

Orientadora: Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas

Co-orientadora: Denize Piccolotto Carvalho

MANAUS - AM

Outubro, 2016.

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

L732e Lima, Cesar Pacheco de
Ecosistemas Comunicacionais Expandidos : Um estudo sobre potencialidades da pessoa surda na experiência artística / Cesar Pacheco de Lima. 2016
141 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira Freitas
Coorientador: Profa. Dra. Denize Piccolotto Carvalho
Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. Ecosistemas comunicacionais. 2. Cultura. 3. Surdez. 4. Artes.
I. Freitas, Profa. Dra. Ítala Clay de Oliveira II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CESAR PACHECO DE LIMA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aprovado em: 03/11/2016

BANCA EXAMINADORA:

_____ - **Presidente**

Profª. Drª. Ítala Clay de Oliveira Freitas
Universidade Federal do Amazonas

_____ - **Membro Interno**

Prof. Dr. João Luiz de Souza
Universidade Federal do Amazonas

_____ - **Membro Externo**

Profª. Dra. Rosemara Staub de Barros
Universidade Federal do Amazonas

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS	6
LISTA DE FIGURAS	7
GLOSSÁRIO	8
RESUMO	9
ABSTRACT	10
AGRADECIMENTOS	12
DEDICATÓRIA	13
1 INTRODUÇÃO	14
2. REFLEXÕES SOBRE A CULTURA SURDA	18
2.1 BREVE REFLEXÃO SOBRE A CULTURA SURDA EM EXPANSÃO: O MOSAICO	19
2.2 ARTE SURDA: UMA PARTE DA ESTRUTURA DO MOSAICO	24
2.2.1 O artista surdo: peças destaque do mosaico	31
2.2.2 Panorama das Artes Visuais: Peças coloridas do mosaico	32
2.2.3 A Literatura surda: outra peça imersa no mosaico.	53
2.2.4 Teatro surdo: as artes cênicas do mosaico	60
3 O HOMEM E SUA NATUREZA COMPLEXA	68
3.1 O CORPO E COMUNICAÇÃO: NATUREZA E FORÇA ECOSSISTÊMICAS	68
3.2 CORPO E COMUNICAÇÃO EM UMA PERSPECTIVA IDEAL	69
3.3 POTENCIALIDADES SENSORIAIS: BREVE ESTUDO SOBRE O CORPO	74
3.4 NOVOS CORPOS, NOVAS PERSPECTIVAS DE COMUNICAÇÃO	102
3.5 CORPO EM UMA PERSPECTIVA ECOSSISTÊMICA COMUNICATIVA	110
4. UNINDO OS PEDAÇOS DO MOSAICO: AS INSTITUIÇÕES COMO MEIO MEDIADOR ENTRE SURDOS E OUVINTES	119
4.1 AS LIGAS QUE EMENDAM AS PEÇAS DO MOSAICO: AS INSTITUIÇÕES QUE EXPANDEM A CULTURA SURDA DE MANAUS.	119
4.2 UMA LIGA FUNDAMENTAL DA ESTRUTURA DO MOSAICO: O TRADUTOR/INTÉRPRETE.	125
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	136

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Pesquisas sobre surdez no Amazonas	55
--	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mechanical Ear. Técnica: Acrílica sobre tela, 1973.....	14
Figura 2 – Killing mydeafness, técnica: Instalação, 2007.	19
Figura 3 - "Tyger, Tyger," by Chuck Baird. Courtesy Albert J. Simone collection, 1942.	37
Figura 4– Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos.....	39
Figura 5 – Reprodução dos desenhos de Flausino José da Costa Gama	40
Figura 6 – Antônio Edgard de Souza Pitanga.....	43
Figura 7 – Mulher surda. Técnica: Litografia s/ papel, s/d.....	44
Figura 8 – Ernest Huet. Técnica:Litografia s/ papel, s/d	46
Figura 9 – Capoeira. Técnica: Acrílica s/tela, 2011.	47
Figura 10 – Tucano. Técnica: Óleo s/tela, 2011	48
Figura 11 – Processo de criação do artista.....	49
Figura 12 – Sem título. Técnica: desenho sobre papel, 2015.	50
Figura 13 – Livro: Tatyana Sampaio, Negrinho e Solimões	57
Figura 14 – Livro: Tatyana Sampaio. Cena de Negrinho e Solimões.....	58
Figura 15 – Antonietta Gonsalvus	70
Figura 16 - Espaço de realização dos sinais na LIBRAS	106
Figura 17 – Atividade Cultural na associação	122
Figura 18 – Pagina do CILAM.....	123
Figura 19 – Pagina do CAS	123

GLOSSÁRIO

ASMAN – Associação de Surdos de Manaus

CAS – Centro de Atendimento ao Surdo

CILAM – Central e Interpretes de LIBRAS

FENEIS – Federação Nacional de Educação de Surdos

HQ – História em quadrinhos

LIBRAS – Língua Brasileira de Sinais

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

RESUMO

O presente estudo visou desenvolver uma análise sobre as potencialidades da pessoa surda na experiência artística, buscando identificar as estratégias de comunicação utilizadas no processo de criação, a luz de uma perspectiva ecossistêmica. Para tanto utilizaremos como metodologia uma pesquisa de natureza qualitativa, utilizando como recursos a pesquisa em artigos, livros, revistas e material disponível em internet. Como conclusão entendemos que o corpo e cultura tem uma relação de potencialidade comunicativa, para a existência de um é necessário o outro. A partir dos dados bibliográficos imersos a esta pesquisa permitiram comprovar que o artista surdo não está de fato incluso nos processos artísticos, pois está excluído das manifestações culturais. Para que a pessoa surda seja desembaraçada na Arte Surda, faz-se necessário que advenham mudanças tanto no projeto de ensino-pedagógico onde professores com formação em Artes e LIBRAS possam interagir, ocasionando com isso inserção da pessoa surda. Portanto, há barreiras a este estudante a profissão, a comunicação, além de espaço para seu desempenho.

Palavra-chave: Ecossistemas comunicacionais; Cultura; Surdez; Artes.

ABSTRACT

This study aimed to develop an analysis of the potential of deaf person in artistic experience, seeking to identify communication strategies used in the creation process, the light from an ecosystem perspective. For this we will use as methodology a qualitative research, using resources such as research articles, books, magazines and material available on internet. In conclusion we believe that the body and culture has a communicative potential relationship to the existence of the other is required. From the bibliographic data immersed to this research allowed proving that the deaf artist is not actually included in the artistic process, as it is excluded from cultural events. For the deaf person to be untangled in Deaf Art, it is necessary arising changes in teaching and pedagogical project, as in the culture departments of Brazil, where teachers with degrees in Arts and Libras, so with cultural state sectors can interact with the cultural processes by the artist deaf, causing it insertion. So there are barriers to this artist profession, communication, and space for your performance.

Word-key: Communicational ecosystems; Culture; Deafness; Arts.

**“Os limites de minha linguagem significam
os limites de meu mundo”.**

Ludwig Wittgenstein

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e por estar sempre presente durante essa jornada, permitindo que mais esse sonho se realizasse.

À minha mãe Maria das Graças Pacheco de Lima pela preocupação, compreensão e apoio durante essa trajetória, ao meu pai Leonardo Montenegro de Lima (*in memoriam*) e aos demais familiares pelo apoio e torcida para a chegada desse momento.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Ítala Clay de Oliveira Freitas, pela paciência, preocupação e dedicação na realização deste projeto.

À minha co-orientadora, Prof^a. Dr^a Denize Piccolotto Carvalho, pela perseverança, ansiedade e atenção na realização deste projeto.

Aos meus irmãos e irmãs Maria de Jesus Pacheco de Lima, Natércia Waldemarina Pacheco de Lima, Leonardo Pacheco de Lima, Leno Pacheco de Lima, Roberto Pacheco de Lima e Christiane Pacheco de Lima.

Aos meus primos e primas, tios, tias, amigos e colegas pela companhia, atenção, dedicação e descontração durante toda essa trajetória.

Aos meus professores do PPGCCOM/UFAM, Departamento de Artes/UFAM e LIBRAS/UFAM.

Aos meus amigos e colegas da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

À Fundação de Amparo a Pesquisa no Amazonas – FAPEAM.

À todos que, de uma forma ou de outra colaboraram para essa realização.

A vocês, Muito Obrigado.

DEDICATÓRIA

Em memória ao meu Pai Leonardo Pacheco de Lima e ao meu irmão Antônio José Pacheco de Lima.

Em memória de minha tia Cleonice Pacheco de Mâcedo, tio Abdias Cardoso de Mâcedo e prima Adelina de Mâcedo Serpa.

1 INTRODUÇÃO

Em meio às distintas maneiras de gerar comunicação, a surdez aparece neste estudo como uma proposta de pensarmos o corpo como meio de conceber estratégias e métodos comunicativos. Inclusive, acredita-se que os estudos sobre o corpo forneçam pistas comunicativas que contribuem para a interação coletiva. Em vista disso, promover pesquisas sobre a surdez em consonância com outras áreas científicas podem articular o desenvolvimento de novas formas de comunicação, que possam contribuir principalmente para suscitar futuras reflexões e respostas sobre o que não percebemos. Por exemplo, como conhecer e identificar as técnicas de entretenimento concebidas por artistas surdos.

Figura 1 – Mechanical Ear. Técnica: Acrílica sobre tela, 1973.



Fonte: Charles Crawford Chuck Baird, 1973.

Tem-se conhecimento de que no passado muito se discutia a surdez como uma doença patológica por não promover escuta com o mundo, sendo entendida por alguns estudiosos da área de saúde como falha biológica por não gerar acesso à comunicação pelo sistema audível. (SACKS, 2010).

Por esse motivo, adentrar os primeiros relatos sobre a história da comunidade surda causa angústia, principalmente quando as narrativas esclarecem sobre as formas de discriminações e preconceitos sofridas pelas pessoas que nasciam surdas. Alguns dos casos descritos afirmam que: muitas pessoas surdas eram forçadas a aprender a oralização, e em algumas épocas eram tratados como pessoas incapazes de aprender a viver em sociedade. (PELIN & STROBEL, 2008).

Com o passar dos tempos, o antigo paradigma sobre a surdez e o processo de comunicação romperam-se, descartando tudo que inibia as potencialidades promovidas pelo corpo para mediar informações, o monge De l'Épée (1776), por exemplo, buscou mapear os sinais dos surdos pobres na cidade de Paris, resultando numa investigação revolucionária, ocasionando as primeiras estratégias e métodos da Língua de Sinais, batizado por “sistemas de sinais metódicos de De l'Épée”, procedimento edificado pela combinação de sinais dos surdos nativos em consonância com a gramática francesa por meio de imagens, tornando a proposta um recurso de comunicação plausível, hoje, exemplo de cristalização da cultura surda no mundo. (SACKS, 2010).

Caldas (2006) nos esclarece que Charles Crawford Chuck Baird foi um artista surdo congênito, nascido em Paris, o mesmo desenvolvia habilidades artísticas diferente das realizadas por artistas ouvintes, procedimento artístico pouco divulgado, restrito apenas para alguns grupos. Segundo a autora, as características das produções realizadas por Baird são próprias, por exemplo, na obra “Mechanical Ear”¹, o artista pincela elementos tecnológicos em um desenho do aparelho auditivo com a finalidade de contextualizar algumas das estratégias geradoras de comunicação a partir do implante. Por esse motivo, a obra pode ocasiona vários questionamentos e interpretações, entre elas, a negação ou aceitação da Língua de Sinais. (ECO, 1968).

A partir dos avanços dos estudos surdos, emergem as ciências realizadas pelas pessoas surdas, inclusive ganhando atenção, por promover reflexões sobre uma comunicação acessível para todos. Por exemplo, há pesquisas sobre os fazeres artísticos que esclarecem as potencialidades da pessoa surda na experiência artística, sendo uma especificidade diferenciada das realizadas pelos artistas ouvintes. (STROBEL, 2008; CALDAS, 2006).

Entre os saberes científicos, as artes visuais, artes cênicas e literatura ocupam um grande espaço em todos os meios culturais, sendo as produções realizadas por

¹ Tradução do inglês para o português: Orelha Mecânica.

intermédio da computação gráfica, pintura, desenho, poesia, performances e outros. Proporcionando desta forma, um novo sentido de expressar as ideias imaginárias. Por exemplo, a Língua de Sinais em conjunto com as Linguagens das Artes suscitam novas representações para os estereótipos, tanto nos modos de quem concebe a gênese do processo de criação, quanto das representações suscitadas para os objetos, além disso, há possibilidades também, de acontecer diversificadas percepções dos apreciadores das manifestações culturais, resultando desta maneira complexos significados subjetivos, o que torna as Artes uma ciência acessível.

Almeja-se a partir deste estudo responder a seguinte pergunta: O que o artista surdo pretende comunicar a partir do seu imaginário? Para tanto, estabelecemos como objetivo principal desenvolver um estudo sobre as potencialidades comunicativas da pessoa surda na experiência artística, a partir de uma perspectiva ecossistêmica, e, como objetivos específicos, buscamos delinear o cenário teórico da surdez e sua relação com as artes visuais, literatura e artes cênicas como sistema comunicacional; Identificar as estratégias para a realização dos sistemas não audíveis de comunicação pertinentes a pessoa surda.

A presente proposta não tem a intenção de se justificar apenas pelo número insuficiente de pesquisas sobre o tema surdez, mas, acreditamos que há uma grande carência de expandir o número de estudos que proporcionam acessibilidade entre surdos e ouvintes, principalmente a partir das artes concebidas por artistas surdos. Isto é, estudos que levem em consideração os sistemas linguísticos, porque em nosso olhar a língua dos surdos faz-se ciência comunicativa tão importante quanto à língua falada e demais línguas utilizadas por outros grupos, sendo a Língua de Sinais carregada de especificidades pelo seguinte motivo: pode revelar conhecimentos desconhecidos e despercebidos por muitos pesquisadores.

A pesquisa que é de natureza qualitativa será desenvolvida a partir dos seguintes procedimentos metodológicos: pesquisa bibliográfica desenvolvida com base em material já elaborado, constituído de livros, artigos científicos e vídeos. Além de leituras, elaboração de um quadro teórico de referência, revisão e crítica dos conceitos problema de pesquisa.

Dessa forma, dividiremos o trabalho em sessões da seguinte maneira: para o percurso da primeira sessão, trabalharemos: Reflexão sobre cultura surda, na segunda sessão: Pensamentos sobre o corpo e comunicação, na terceira sessão: Pedacos do

mosaico: os fios que atam os nós formando as redes, as instituições como meios mediadores entre surdos e ouvintes.

Para tanto nos utilizamos de autores como Pereira (2012), Sacks (2010), Morin (2007), (2005), (2002), (1977); Strobel (2008), Caldas (2006), Greiner (2005), Santaella (2004), Sá (2002), Skliar (1998), Davis (1979), Quadros (1997), entre outros.

2. REFLEXÕES SOBRE A CULTURA SURDA

A população surda global está estimada em torno de quinze milhões de pessoas que compartilham o fato de serem linguística e culturalmente diferentes em diversas partes do mundo. No Brasil, estima-se que, em relação à surdez, haja um total aproximado de mais de cinco milhões, setecentos e cinquenta mil casos (CENSO 2000), sendo que a maioria das pessoas surdas utiliza a língua brasileira de sinais (LIBRAS). (KARNOPP, 2008, p. 16).

A Cultura surda é o jeito de o sujeito surdo entender o mundo e de modificá-lo a fim de se torná-lo acessível e habitável ajustando-os com as suas percepções visuais. Isto significa que abrange a língua, as ideias, as crenças, os costumes e os hábitos da população surda.

Perlin (2004, p. 77-78) contribuem orientando que:

[...] As identidades surdas são construídas dentro das representações possíveis da cultura surda, elas moldam-se de acordo com maior ou menor receptividade cultural assumida pelo sujeito. E dentro dessa receptividade cultural, também surge aquela luta política ou consciência oposicional pela qual o individuo representa a si mesmo, se defende da homogeneização, dos aspectos que o tornam corpo menos habitável, da sensação de invalidez, de inclusão entre os deficientes, de menos valia social. (PERLIN, 2004, p. 77-78).

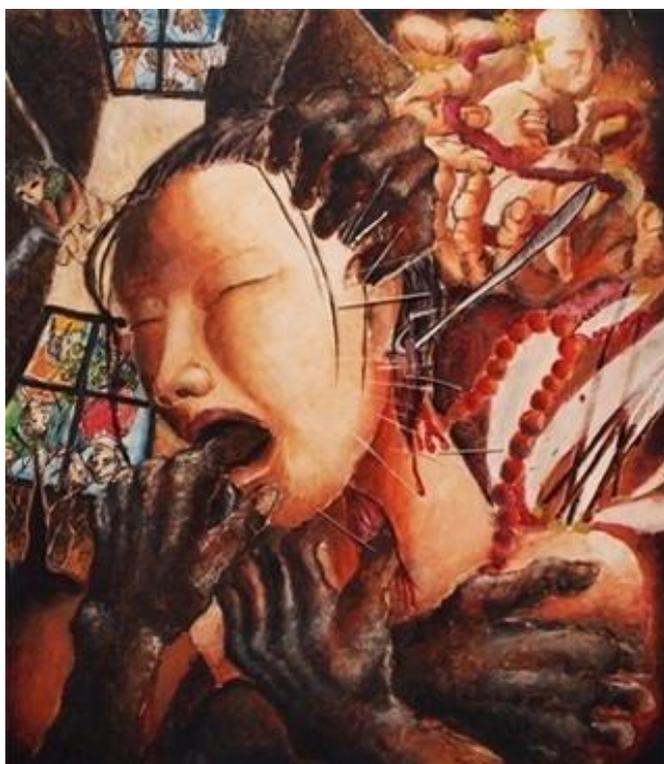
Nessa luta, as escolas se apresentam como espaços favoráveis em pluralidade cultural, mesmo sem uma proposta bilíngue (língua portuguesa e língua de sinais). Ela propicia o encontro do surdo com outro surdo, e demais membros da sociedade, favorecendo contato e que por meio desse contato, que as crianças, jovens e adultos possam compreender, assimilar e usar as LIBRAS.

Em consideração a esses fatores, o teor da sessão a seguir, se baseia na cultura surda, onde foi feita uma analogia de um mosaico em expansão.

2.1 BREVE REFLEXÃO SOBRE A CULTURA SURDA EM EXPANSÃO: O MOSAICO.

A obra de artes de Leon Lim², artista surdo, nascido na Malásia é um belo livro multicolorido em aberto. A obra em si carrega uma gama de elementos visuais, portanto, a criação contextualiza os conflitos sofridos pelas pessoas surdas. Por esse motivo, o artista busca projetar em sua obra os impactos do Congresso de Milão de 1880, pois com a aprovação da negação da Língua de Sinais a cultura surda mundialmente perdeu sua luta, acerca de seus direitos.

Figura 2 – Killing mydeafness³, técnica: Instalação, 2007.



Fonte: http://www.leonlim.com/silent_story.html

Na fala de Perlin e Strobel (2008, p. 07) “a votação do Congresso de Milão provocou um ‘rombo’ que ocasionou a queda da educação de surdos e agora os povos

²Artista nascido na Malásia. Nasceu surdo, concebeu uma gramática visual, estudou Design de interiores e gráficos, desenvolveu várias habilidades nas áreas de Artes Visuais, entre elas: pinturas, instalações entre outras linguagens da área de multimídias. Em outras palavras, ocorre a inclusão da cultura surda em consonância com as áreas das Artes. CULTURA SURDA. Disponível no site:<<https://culturasurda.net/cultura-surda>> acesso: 20/01/2016.

³Tradução do inglês para o Português “Matar minha surdez”, Grifos nosso.

surdos estão criando forças e animo para levantarem-se e lutarem pelos seus direitos e educação”.

Assim, ninguém melhor do que o próprio surdo para comunicar suas inquietações sobre sua cultura a partir das intervenções artísticas e analogias suscitadas devido as dificuldades enfrentadas, por esse motivo, propondo novas ponderações sobre as potencialidades sensoriais em distintos ambientes. Portanto, antes de submergirmos sobre as representações que a obra do artista surdo fornece, é necessário vislumbrar a composição da obra, isto é, as nuances, o efeito das linhas, degradês, as incidências e conseqüências da luz e sombreamentos, formas em primeiro plano, em segundo plano, etc.

A intervenção artística de Leon Lin permite adentrar territórios desconhecidos, pois a expressiva contextualização revela trevas, e a submissão da causa surda, resultado do Congresso de Milão que atingiu todas as culturas surdas do mundo.

Fischer (1987) aclara que as criações artísticas movem qualquer apreciador ao universo de múltiplas subjetividades imaginárias, contextualizadas na inspiração, como na criação de Leon Lim, que permite adentrar e conhecer uma previa sobre a história da arte da cultura surda.

Deste modo, refletir sobre a representatividade da cultura surda como grupo potencializado parece assunto “novo”, embora as lutas das pessoas surdas por reconhecimento serem antigas em muitos lugares do mundo, exemplifica-se a França, local onde acorreram as primeiras resistências. (PERLIN & STROBEL, 2008).

No Brasil, por volta do ano de 2002, depois de quinhentos anos de história do país, somente agora a Língua de Sinais foi oficializada como a segunda língua brasileira. Em conseqüência disso, algumas indagações suscitam sobre o fato, entre elas: o que os livros de história do Brasil aclaram sobre a participação da comunidade surda no país? Quais foram às realizações registradas sobre o percurso dessas comunidades?

Strobel e Perlin (2008) explicitam que a crença ouvintista no passado sobre a pessoa surda sempre foi o de estereotipar o surdo entre grupos de delinquentes, como também, inferiores em conhecimento, além do antigo pensamento ouvintista sempre que negava tudo que o surdo concebia, como a Língua de Sinais, como fonte de comunicação entre surdos e ouvintes.

Lamentavelmente quem nascia deficiente não era apto para viver em sociedade, ou seja, não servia para os interesses políticos e econômicos.

No entanto, os raros estudos sobre a cultura surda manifesta que as lutas do grupo não foram tão simples de alcançar tal reconhecimento, e, mesmo às recém-conquistas aclararam que ela permanece em processo de cristalização de seus saberes, de seus valores, e de suas potencialidades. (PERLIN & STROBEL, 2008; SKLIAR, 2008; SACKS, 2010).

Sá (2010) esclarece que os direitos da pessoa surda eram totalmente distorcidos, chamados muitas das vezes “deficiente”, “menor”, “inferior” (qualitativamente falando), um grupo “desviado da norma”. (SÁ, 2010, p. 63).

De acordo com Skliar (2008) os “estudos surdos” buscam ocasionar rupturas acerca das desigualdades, quanto aos níveis de potencialidades que eles realizam no meio, ou seja, as pesquisas buscam esclarecer as verdades sobre as habilidades que as pessoas surdas realizam por meio da Língua de Sinais (LIBRAS).

Portanto, os estudos surdos são “ramificações dos estudos culturais, ambos enfatizam principalmente sobre as questões da cultura surda, das práticas discursivas, das diferenças e das lutas, poderes e saberes” entre outras mais. (SÁ, 2010, p. 64).

Skliar (2008) compreende que os estudos surdos são uma maneira de sensibilizar os falantes de que, o surdo apresenta as mesmas potencialidades que ouvintes.

É por isso, que os estudos surdos nasceram para romper as diferenças, mostrando as construções identitárias que a comunidade buscou lapidar durante suas lutas.

Outro ponto que Sá (2010) chama atenção, diz respeito ao conceito de surdez. No entender da autora, a terminologia médica dificultou o reconhecimento das habilidades comunicativas que o corpo promove para a concepção da cultura. Ela aclara que:

Historicamente, sabe-se que a tradição médico-terapêutica influenciou a definição da surdez a partir do déficit auditivo e da classificação da surdez (leve, profunda, congênita, pré-linguística, etc.), mas deixou de incluir a experiência da surdez e de considerar os contextos psicossociais e culturais nos quais a pessoa surda se desenvolve; é justamente destes aspectos, dentre outros, que os estudos surdos passam a se ocupar. (SÁ, 2010, p. 65).

As argumentações de Sá (2010) permitem compreender que as pesquisas médicas não apresentavam o compromisso de identificar como os processos comunicacionais brotavam em corpos com essas “barreiras”, mas, os níveis auditivos, sem existir preocupação das condições motoras como meio de desencadear a comunicação.

A autora complementa, afirmando que “é certo que cada surdez e cada surdo tem uma história pessoal, como qualquer pessoa a tem, mas geralmente, a surdez é encarada

como maneira pejorativa, como fruto de falha, uma culpa, uma pobreza, uma fatalidade”. (SÁ, 2010, p. 67). A autora explicita ainda que:

Antigamente os surdos – enquadrados entre os “deficientes” – eram mortos, geralmente atirados de penhascos. O judaísmo e o cristianismo trouxeram uma elevação na significação da surdez e dos surdos, ao defenderem a ideia de que eram pessoas como outras quaisquer (que, inclusive, segundo tal perspectiva, precisavam de Deus, ou Cristo, como qualquer outra pessoa). Os surdos são mencionados nos mais antigos registros históricos do Antigo Testamento e também no Novo. O primeiro registro é atribuído a Moisés que, por volta de 1450 a.C., escreveu que Deus havia dito que ele mesmo [Deus] é quem cria o mudo, o surdo, o vidente, o cego, enfim, quem cria *todas as pessoas* como lhe apraz. A palavra “surdo” aparece 18 vezes na Bíblia, 13 vezes no Antigo e 5 vezes no novo testamento. O renascimento usou anões, corcundas e deformados como espetáculos. O iluminismo, como a visão legitimadora da ciência, defendeu a higienização social e isolou a “anormalidade” com o fim de reabilitar ou curar [...] Somente no século XXIII é que surgem as informações sobre os surdos em situação educacionais. A história moderna dos surdos geralmente começa em Paris, em 1756. (SÁ, 2010, p. 69, grifos do autor, grifos nossos).

De acordo com a narrativa da autora, compreendemos que a cultura surda ganhava forças por intermédio das lutas emergidas das igrejas como aconteceu na França por meio de De l’Épée (1776), momento em que buscou realizar o sistema metódico de sinais. Em contra partida, os lados patológicos apenas enxergavam o grau de surdez, mas não forneciam subsídios que promovessem comunicação corporal, mas sim, desconstrução biológica e ineficácia.

As lutas pela causa surda foram muitas, mas os resultados lentos. Com o passar dos tempos a cultura surda começa a ser reconhecida, ganhando espaço nas escolas de Paris. Daí pensa-se que os processos educacionais foram as chaves para que os eventos realizados pela cultura surda ganhassem reconhecimento.

É angustiante adentrar nos primeiros relatos sobre a história da comunidade surda, principalmente quando as narrativas esclarecem sobre as formas de discriminações e preconceitos sofridas. Alguns dos casos descritos afirmam que: muitas pessoas surdas eram forçadas a aprender a oralização, e em algumas épocas eram tratados como pessoas incapazes de aprender a viver em sociedade. (PERLIN & STROBEL, 2008).

Sá (2010) referencia com base nos estudos de Whigley (1996) que os ensinamentos da Língua de Sinais iniciaram em locais “chamados asilos e, depois escolas”. Outro ponto explicitado por esse autor é que as pesquisas tanto da saúde quanto da linguística “voltou-se ao estudo corpo dos surdos”, enquanto que “as pesquisas médicas buscaram descobrir a fonte neurolinguística da língua”. Em outras

palavras, ocorre o marco inicial dos estudos na área da Língua de Sinais, ao mesmo tempo os estudos sobre as potencialidades da cultura surda.

Para esclarecer, o corpo da pessoa surda deixava de ser compreendido como estrutura anormal, mas um corpo de especificidade, pois as convenções corporais projetadas conduziram pesquisas que resultassem na compreensão do outro universo da comunicação, tendo em vista que a fala não constituía a única fonte de mediação que o corpo resultava.

Daí ocasiona uma nova visão sobre os processos comunicativos, os novos estudos sobre o afloramento das ciências da Língua de Sinais e os procedimentos realizados pelo público não falante. (SÁ, 2010, p. 70).

Perlin & Strobel (2008) elucidam que os métodos utilizados pelos educadores e que forçavam os surdos a utilizar a oralização, de acordo com as autoras, não supriu as ansiedades da comunidade, pois os surdos deveriam seguir os mesmos tratados educacionais dos falantes.

No entanto “o modelo clínico-terapêutico” com o passar dos tempos o ensino de oralização perdia forças. Conta à autora que Graham Bell tinha preocupação de existir uma sociedade surda, daí ele buscava impedir que ocorresse a junção do grupo. O Congresso de Milão de 1880 marca a submissão da Língua de Sinais ao modelo oralista, dificultando as potencialidades por meio da Língua de Sinais. Com base nesses questionamentos, compreendeu-se que muitos procedimentos realizados por pessoas surdas naquele tempo, perderam-se. (SÁ, 2010, p. 71, 75).

Nessa perspectiva, Sá (2010) afirma que “a história da surdez é uma história de apropriação dos ouvintes. Novas tecnologias insistem em estabelecer visões colonialistas”. Acredita-se que as antigas visões impedem o desenvolvimento de novas, e nesse caso o da cultura surda, pois muitos dos processos introduzidos pelos ouvintes resultaram em vários fracassos, principalmente no processo de mediação das mensagens. Portanto, a tradicional educação terapêutica impediu por muitos anos a utilização da Língua de Sinais.

Em outras palavras os surdos foram submetidos a vários processos comunicativos: “oralização, que constitui a língua oral; comunicação total, que compõe a mistura de gestos, falas, escritas e o bilinguismo (Língua de Sinais e Língua Portuguesa) que estabelece o conhecimento em duas línguas”. (SÁ, 2010, p. 91, grifos nossos).

Diante deste cenário de imposições, compreende-se que a cultura surda resistiu a muitas das imposições ouvinte, permanecendo alguns dos procedimentos idealizados

pelo grupo. Sá (2010) baseada nos estudos de Silva (1999) compreende que a cultura “é encarada como conflitiva e toda diferença é vista como produto de luta por poderes e significados”.

Por esse motivo, Perlin & Strobel (2008) explicitam que a cultura surda foi construída por meio de lutas, não apenas em uma única região mais em grande parte do mundo. As autoras ponderam que uma das peculiaridades dos surdos refere-se a “reconstrução” de sua cultura. De acordo com elas, “estudos culturais, pode-se estudar a cultura surda como subcultura e podem-se pesquisar as práticas de resistência que se dão através desta subcultura específica”. (SÁ, 2010, p. 103).

Tendo em vista aspectos mencionados, a autora aclara que “os elementos culturais constituem-se a mediação simbólica que torna possível a vida em comum”. (SÁ, 2010, p. 106).

Perlin & Strobel (2008) aclaram que a cultura surda não significa uma divisão cultural entre surdos e ouvintes, nem muito menos busca minimizar outras culturas, e sim mostrar que a pessoa surda também é dotada das mesmas habilidades de mediação entre indivíduos. Assim, como os ouvintes almejam reconhecimento por meio de sua capacidade, os surdos também almejam esclarecer que suas potencialidades comunicativas a partir de seus costumes, crenças rompem qualquer barreira, contribuindo para repensar, reformular, renovar, inovar e religar informações que antes não era conhecida, ou subordinada a interesses políticos.

2.2 ARTE SURDA: UMA PARTE DA ESTRUTURA DO MOSAICO

No Brasil o número de apreciadores de Arte Surda, cada vez cresce mais. Isso em razão das manifestações socioculturais idealizadas pelos artistas surdos promoverem uma linguagem repleta de peculiaridades, sendo tão fascinante quanto às artes concebidas por artistas ouvintes, considerando o seu amplo mosaico comunicacional.

A Arte Surda emerge prontamente em nossos dias como incógnita, talvez, porque ela ainda não foi apreciada e debatida nos salões das galerias de artes por pesquisadores do ramo, como também, nas universidades, escolas, entre outros ambientes.

Para ampliar as inquirições, é certo que a Arte Surda não possui estudo cronológico sobre sua aparição, e mesmo, são raras as pesquisas que falam sobre as

criações. Para surpresa, duas investigadoras cooperaram como fios condutores para o desenrolar desta pesquisa: Strobel (2008) e Caldas (2006). No entanto, os achados falam parcialmente sobre alguns artistas surdos, sem explicitarem sobre criações, produções, exposições, como também, das efervescências artísticas realizadas em países do mundo, assim como no Brasil. No Amazonas, por exemplo, não há estudos quanto aos estilos e maneiras dos artistas surdos.

Diante desse cenário, muito do que sabemos sobre as produções artísticas da comunidade surda no Brasil é incipiente. Hauser (1988) nos permite refletir sobre a importância das poéticas artísticas emergidas na cultura, posto que, adentrar outros territórios das Artes, permite compreender que o conceito de Arte vai além da experiência visual. De acordo com o autor:

As obras de arte, são como altitudes inacessíveis. Não nos dirigimos a elas diretamente, mas contornamo-las. Cada geração vê-as sob uma nova visão; nem se deve supor que um ponto de vista mais recente é mais eficiente do que um anterior. Cada aspecto surge na sua altura própria, que não pode ser antecipada nem prolongada; e, todavia, o seu significado não está perdido porque o significado que uma obra assume para uma geração posterior é o resultado de uma série completa de interpretações anterior. (HAUSER, 1988, p. 11).

Por esse motivo, a Arte Surda constitui um vasto campo sistemático de conceitos, isto é, com ponto de vista diferenciado dos levantados por artistas ouvintes. Diante disso, entende-se que as percepções dos artistas surdos, ocasionem outras reflexões conceituais sobre o universo imaginário deles, seja por meio do processo de criação, no valor histórico, quer seja expostas pelos campos das artes visuais, música, dança, teatro, entre outras habilidades.

Segundo Bataglia (2012, p.09) “a arte surda traz aspectos da cultura surda, da identidade e da língua dos surdos, que são caracterizados pela experiência visual e que revela o caminho para a autorrepresentação do sujeito surdo”. Ao mesmo tempo, confiamos que muitos dos apreciadores de artes, em nossos dias, desconhecem que a experiência tátil também se consolida como representação, portanto, ela também se faz como um dos meios de comunicação artística da cultura surda, pois, a interação dela entre a Língua de Sinais suscita os códigos artísticos de representação. (BATAGLIN, 2012).

Além dos pontos levantados sobre a Arte Surda, temos conhecimento que a terminologia não é nova, mas idealizada por artistas surdos, como também, por

ouvintes, posto que, sua conceituação ainda permanece em fase de exploração, o que pode levá-la a uma ampla contextualização conceitual, debates e memórias, seja dentro do campo crítico, comunicacional, entre outros.

Conjecturamos que o desconhecimento sobre a Arte Surda está interligado ao período histórico de rejeição da Língua de Sinais. Sem dúvidas esse é o marco histórico de declínio das fruições culturais da comunidade surda no mundo. Basta fazer uma leitura sobre as narrativas históricas que reportam a cultura surda e perceber que a Língua de Sinais foi quase exterminada. Acreditamos que, em decorrência disso, muitos valores potenciais desencadeadas por surdos se perderam. (SACKS 2010; STROBEL, 2008; SKLIAR, 2008).

Apesar dos agravos suscitados no passado, a terminologia Arte Surda nos dias atuais chama atenção por revelar uma série de linguagens artísticas em consonância com a Língua de Sinais. Temos consciência que as concepções imaginárias, imersas nesta terminação, constituem-se em expansão conceituação, isto é, em processo de experimentação dos estudos, posto que, as linguagens imersas, fornecem complexidade pelo motivo de conceber um grande número de poéticas. Já que, impedida de ser interpretada como uma arte deficiente, anomalia, que não ouve, não comunica, além de outras nomenclaturas conceituais que limitam e minimiza as performances artísticas dos artistas surdos.

A Arte Surda não é uma condição apenas para o surdo, nem muito menos como um código fechado, mas contemplação poética, que vai muito além das fronteiras estéticas, ela rompe as barreiras da deficiência, ocasionando uma comunicação sensível.

A arte como artefato cultural dos sujeitos surdos, e suas mais variadas ramificações, é um meio de produção, circulação e consumo de arte surda. Há uma variedade de artistas surdos, mas mais diversificadas áreas da arte, usando-a para estabelecer como sujeito diferente, sujeito cultural, que é capaz de produção, expressão. (BATAGLIN, 2012, p. 09).

Em consequência disso, a Arte Surda não promove apenas entretenimento, mas sensibilidade e consciência estética sobre as realizações da comunidade surda, quer dizer, ela possui diversificados procedimentos entrelaçada de habilitações, algumas delas são artes visuais, artes cênicas, dança, música, literatura, entre outras aptidões, ou seja, um extraordinário mosaico de informações, pois, por intermédio de tais competências, o artista surdo é apto a transmitir suas inquietações por meio de um

grande universo de códigos visuais. Ostrower (2001) clarifica que essas reflexões ocorrem:

Na ordem de pensamento, entendemos o fazer e o configurar do homem como atuações de caráter simbólico. Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização. Ela corresponde, ainda, a aspectos expressivos de um desenvolvimento interior na pessoa, refletindo processos de crescimento e de maturação cujos níveis integrativos consideramos indispensáveis para a realização das potencialidades criativas. (OSTROBEL, 2001, p. 05, 06).

Na visão de Strobel (2008) as criações artísticas realizadas por artistas surdos são entendidas por “artefatos culturais”, ou seja, as criações são um meio de comunicação lúdica.

Por esse motivo, as contribuições suscitadas pela Arte Surda cooperam de modo claro, para a expansão cultural da comunidade surda. Outra percepção que a autora compreende sobre as realizações dos artistas surdos refere-se sobre as alteridades potenciais que as obras poderão evocar sobre a percepção de mundo.

Segundo constatamos em diversos autores nos campos dos Estudos Culturais, o conceito “artefatos” não se referem apenas a materialismos culturais, mas àquilo que na cultura constitui produções do sujeito que tem seu próprio modo de ser, ver, entender e transformar o mundo. Traço comum em todos os sujeitos humanos seria o fato de que somos todos artefatos culturais e, assim, os artefatos ilustram uma cultura. (STROBEL, 2008, p.37).

Acreditamos que as construções identitárias de uma cultura tende a despertar novas percepções do homem sobre informações desconhecidas, dado que, as mediações culturais nas obras, permitem compreendermos que a Arte Surda constitui-se como um mosaico de informações estéticas, nos conduzindo a ponderar que os fazeres artísticos dos artistas surdos são porta de conhecimento, uma vez que, por meio dela há possibilidades de repensar antigos e novos conceitos sobre a comunicação artística, assim como, do próprio conceito de comunicação.

Confiamos também que as relações culturais entre culturas distintas, agregam conhecimentos, ocasionando novas mensagens sobre os objetos artísticos, no processo de criação dos artefatos. Isso nos permite pensar que os diálogos entre culturas mesclam conhecimentos estéticos, acarretando outras leituras visuais dos objetos artísticos,

formando, uma gramática artística própria da LIBRAS. Portanto, a terminologia “mosaico”, que ora utilizamos nesta pesquisa, diz respeito também aos processos imersos, desenvolvidos dentro da própria comunidade, seja por meio do campo artístico, literário, redes sociais, esporte, etc.

Em outras palavras, a cultura surda do Brasil busca expor potencialidades sistemáticas por intermédio de uma comunicação dinâmica, e bem estruturada. O corpo faz-se o canal de realização dos sistemas de comunicação, das performances realizadas no desencadeamento do processo de criação em consonância com os estudos das habilitações artísticas, os sistemas comunicantes, da concepção imaginária dos artistas não surdos, sendo, a Língua de Sinais o meio de relação de potencialidades do riquíssimo mosaico que ela constitui. Na fala de duas professoras surdas da Universidade de Santa Catarina, observa-se que:

A cultura surda é constituída de significantes e significados, tal como é contada nas narrativas surdas. Vejamos alguns aspectos da cultura surda contidos nas narrativas surdas. Primeiramente temos narrativas pedagógicas onde enfatiza o jeito surdo de ensinar, onde apela por estratégias de ensinamentos visuais, transmissão de conhecimentos em língua de sinais com presença de professores surdos; as narrativas da política pedem outras considerações em relação às leis, métodos de educação, saúde, as narrativas lingüísticas que apelam pela diferença e autenticidade de nossa língua de sinais; as narrativas da identidade remetem a que o sujeito subjetiva e simplesmente se reconheça surdo; as narrativas das artes como literatura, teatro, piadas, bem como na poesia [...]. (PERLIN & STROBEL, 2008, p. 23)

Outro ponto ponderado sobre a desenvoltura performática do artista surdo é a de que a Língua de Sinais coopera para enxergar outros grupos, aliás, abre novas fronteiras para pensar e agir sobre grupos que não concebem da mesma experiência visual, os surdocegos, por exemplo, exemplificado no primeiro capítulo desta pesquisa, evidencia com clareza que a comunicação quando explorada fornece fronteiras de mediação.

Se seguirmos a ideia do parágrafo anterior, chegaremos a seguinte ponderação sobre o mosaico: a relação de culturas distintas aflora novos meios comunicacionais com vitrine sociocultural, porque as fronteiras entre línguas possibilitam a outras culturas, conhecer e entender o ponto de vista de outros grupos sobre os procedimentos que elas realizam, suscitando, por este modo, novas reflexões, inclusive, ocasionado respostas para aquilo que muitas das vezes desprezamos, e necessitamos.

Além disso, pensamos também que muitos dos processos arquitetados pela comunidade surda são às vezes materializados por outras culturas, assim como outros grupos materializam os conhecimentos realizados por surdos. Por esta feita, ocorre a expansão dos sistemas comunicacionais como produto da cultura.

De acordo com White (1975) a cultura é estruturada por vários sistemas complexos. No entendimento dele, o sistema “compõem-se de partes, ou espécies de partes, inter-relacionadas, interdependentes; essas partes formam a estrutura do sistema. Elas interagem umas com as outras, e o sistema as correlaciona e coordena para formar um todo integral”. (WHITE, 1975, p.27).

Compreendemos com base na visão de White (1975) que a cultura constitui um sistema em movimento, isto é, de relações e interações entre grupos. Chamamos a atenção que a formação do sistema não se faz por simples relação de métodos, ao contrário a evolução dos processos culturais parte de entrelaçamentos dos sistemas dentro de uma cultura maior.

No Brasil, por exemplo, há vários grupos culturais, quando ocorre o contanto entre as culturas imersas, talvez, ocasione a evolução dos sistemas.

Outro ponto a ser considerado em nossas reflexões sobre os sistemas culturais são as línguas que regem cada cultura, uma vez que, cada grupo cultural possui um mosaico de informações, quer seja artístico, quer seja literário, além de outras habilidades performáticas.

White (1975) também estima que o significado dos objetos seja diferente em todas as culturas, posto que, as representações das coisas não contextualizam uma comunicação universal, mas cada cultura procura promover seu modo de pensar os objetos conforme suas vivências no meio. O autor ilustra que a cor, texturas, toque de mão, sentar, andar, entre outros meios visuais, simbolizam convenções inversas em grande parte das culturas.

Na percepção de Laraia (2001) a cultura contextualiza que:

O homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquiridas pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade. (LARAIA, 2001, p. 45).

De acordo com as observações levantadas por Laraia (2001) compreendemos que o conceito de cultura ainda permanece em estágio de modificações em razão de acreditarmos que as culturas trocam relações, acarretando com isso, agregação de conhecimentos. Tendo em mente que o homem é fruto desta expansão de informações. Por essa razão, tanto os antropólogos, quanto pesquisadores de outras áreas procuram pistas fundamentais sobre o comportamento humano, assim como as influências que fazem o mesmo a expandir suas potencialidades e de outras habilidades.

Desta feita o conceito de cultura em consonância com a atuação performática do o homem tende a conceber inúmeros conceitos sobre os efeitos da cultura sobre os indivíduos. Assim, a performance corporal quer seja na atuação da construção de estereótipos, quer seja na atuação cênica ou na realização de alguma atividade tende a promover diversificadas representações culturais.

Acreditamos que a cultura surda promove tal condição, tanto nos sujeitos interlocutores que materializam as representações quanto no espaço que os mesmos situam-se, acarretando uma manifestação multifacetada, isto é, altamente potencial. Na óptica de Ostrower (2001):

A percepção de si mesmo dentro do agir é um aspecto relevante que distingue a criatividade humana. Movido por necessidades concretas sempre novas, o potencial criador do homem surge na história como um fator de realização e constante transformação. Ele afeta o mundo físico, a própria condição humana e os contextos culturais. (OSTROWER, 2001, p. 10).

De acordo com Laraia (2001) a cultura exerce um grande papel social na construção identitária dos indivíduos. Por esse motivo, confiamos cada sujeito como constituidor de unidade cultural.

Portanto, o mosaico que ora é mencionado nesta pesquisa faz referência ao conjunto de sistemas imersos na cultura surda, sabendo que os procedimentos realizados pelo grupo podem ser opostos, mudando de cultura para cultura, independentemente da região que ela esta inserida, pois as linguagens artísticas ofertam novas visões sobre as concepções das artes visuais, teatro, dança, etc.

Aliás, os sistemas concebidos pelos artistas surdos são na verdade vários sistemas artísticos, sobre a óptica deles, seja por meio de literaturas, filosofias, etc. “O artista surdo cria a arte para que o mundo saiba o que pensa, para divulgar as crenças do povo

surdo, para explorar novas formas de ‘olhar’ e interpretar a cultura”. (STROBEL, 2008, p. 66).

Em síntese, os métodos comunicativos promovidos pelos artistas surdos ocasionam novas perspectivas sobre o grande mosaico artístico da comunidade surda. Em outras palavras, as técnicas, desenvolturas, conceitos, como também o ponto de vista dos idealizadores também constituem partes do mosaico.

Desse modo, chegaremos a seguinte ponderação, a comunicação artística do sujeito surdo se constitui um dos suportes elementares para a relação entre grupos distintos, onde a experiência adquirida por eles solidifica novos conhecimentos, ou seja, novos sistemas que são formados por estruturas híbridas.

2.2.1 O artista surdo: peças destaque do mosaico

Quem são os artistas surdos? Existem? Quais são suas especificidades? Não é muito difícil perceber nos livros de artes autores que abordam apenas sobre as concepções desencadeadas por artistas ouvintes, esquecendo-se de citar as performances de artistas surdos que também desenvolvem habilidades no campo, seja por meio das artes visuais, literatura, dança, música, artes cênica, entre outras.

Salles (1998) explicita que “em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista”. (SALLES, 1998, p.37).

Compreendemos pela percepção da autora que o artista possui liberdade de criação, além disso, ao realizar o encontro entre suas inquietações, busca materializar por meio das linguagens artísticas o corpo/objeto por meio das telas, desenvolturas cênicas, da literatura, entre outras expressões.

Essas reflexões levantadas pela autora vão de encontro com os pensamentos de Strobel (2008) quando a autora clarifica que a experiência visual da pessoa surda na cultura, conduz os sujeitos da comunidade a fomentar os interesses do grupo. Ela afirmar as seguintes indagações:

Os sujeitos surdos, com sua ausência de audição e do som, percebem o mundo através de seus olhos, tudo o que ocorre ao redor dele: desde os

latidos de um cachorro, que é denominado por meio de seus movimentos de sua boca e da expressão corporeo-facial bruta – até de uma bomba estourando, que é óbvia aos olhos de um sujeito surdo pelas alterações ocorridas no ambiente, como objetos que caem abruptamente e a fumaça que surge. (STROVEL, 2008, p. 39).

As percepções apresentadas pela autora nos fazem compreender que a pessoa surda na experiência artística realiza, além das percepções comunicativas apresentadas pela autora, desenvolve mecanismos perceptivos para realizar as desenvolturas nas expressões artísticas, bem como para realizar suas ações de mediação entre o coletivo.

Isso nos permite entender que a expressão corporal que o artista surdo executa na experiência artística vem ser outra parte imersa no campo das artes. Melhor dizendo, os sistemas operadores que ele desenvolve é uma das maneiras de visualizar a estética dos e nos objetos, como autoriza perceber as estratégias operacionais para a técnica dos artefatos.

Portanto, o artista surdo busca expandir seus conhecimentos, assim como consolidar suas poéticas, uma vez que, grande parte do público surdo desconhece as desenvolturas das pessoas surdas nas galerias de artes, nos espaços do teatro, nas performances rítmica por meio de danças entre outras potencialidades que o artista surdo manifesta.

2.2.2 Panorama das Artes Visuais: Peças coloridas do mosaico

Refletir sobre as artes produzidas por artistas surdos seja por intermédio dos desenhos, pinturas, esculturas, performances entre outras atividades das Artes, ocasionam nos apreciadores uma série de indagações sobre o que o artista surdo almejou comunicar em seu processo de criação, independentemente do estilo e maneira que a obra ou desenvoltura performática é manifestada. Sabemos, portanto, que as antigas linguagens das Artes proporcionam até hoje um efeito particular, tanto em quem aprecia quanto em quem concebe o processo de criação. (FISCHER, 1987).

De acordo com Ostrower (2001):

Consideramos a criatividade um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades. As potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à arte. Em nossa época, as artes são vistas

como área privilegiada do fazer humano, onde o indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos de atividade humana, e unicamente o trabalho artístico é qualificado de criativo. (OSTROWER, 2001, p. 05).

Além dos efeitos sinestésicos nas obras, temos conhecimento que muitas criações promovem interpretações complexas, isto é, quem idealizou a obra, promove no público de Artes, uma serie de interrogações sobre a concepção e dinâmica contextual do artefato, com isso, a representação da pregnância da forma, sem ocasionar um efeito fechado apenas dos elementos visuais, mas da exposição da formalidade. (FILHO, 2000).

Se as obras produzidas por artistas ouvintes causam complexas interpretações, imaginem o impacto dos observadores sobre as produções dos artistas surdos, posto que, muitos ficariam confusos se fossem perguntados sobre quem arquitetou o artefato, considerando que as obras acabadas, talvez, ocasionem no público de Artes, dúvidas sobre a capacidade potencial da pessoa surda na experiência artística.

Sacks (2010) nos chama atenção que em nossos tempos, a antiga creança de que a pessoa surda é compreendida como indivíduo incapaz, perpetua como moléstia. Resultando com isso, atraso de conhecimento sobre as concepções culturais da comunidade.

Conforme Strobel (2009), a expansão da discriminação contra pessoas surdas, alastrou após o Congresso de Milão de 1880. O acontecimento produziu a ruptura da “**fase da revelação cultural**”, pois antes do episódio “houve muitos professores surdos, escritores, surdos, artistas surdos, líderes e militares das comunidades surdas”, ocasionando com isso, o “**isolamento cultural**”. Somente por volta dos anos de 1960 após 80 anos de dominação ouvintista, os interesses sobre a causa surda passar a cristalizar, em todos os campos, inclusive por meio das Artes. A autora classifica a fase como “**o despertar cultural**”. (STROBEL, 2009, p. 12 e 39, grifos da autora).

Zanini (1983) deixa claro que as Artes no Brasil por volta do século XIX foi o início das grandes transformações estilísticas em todos os campos artísticos, isto é, o auge das elocuições culturais, entre elas a “expansão do academicismo”, além disso, a inclusão de estudos sobre sensibilidade visual, como também, influencias da Missão Artística Francesa no Brasil por volta dos anos de 1816, como fusão de linguagens artística a partir das construções das instituições, como por exemplo, no interior das

igrejas, a partir de ornamentos e outros ambientes. Esses acontecimentos foram algumas das realizações a época.

Diferentemente de alguns países do mundo como Estados Unidos e grande parte dos países da Europa, vivenciavam o apogeu das construções artísticas, como também, de debates críticos acerca das pinceladas impressionistas, surrealistas, e das transformações da Arte Moderna, assim como da percepção sobre o que era arte, gosto, além de discursos sobre a arte nova e arte velha dado que, os artistas ouvintes prevaleciam com seus modos de representar o mundo. Em contra partida, as práticas culturais dos artistas surdos declinam com o Tratado de Milão. (ZANINI, 1983, p. 443).

Perante o cenário desafiador, crê-se que muitos dos artistas surdos buscavam retratar as paisagens, o cotidiano, as formas abstratas entre outras concepções fantasmagóricas a partir de sua cultura, resistindo à dominação ouvinte. Aliás, é por meio das Artes que os indivíduos de uma sociedade promovem suas atividades culturais. Fischer (1987) assegura este posicionamento alegando a seguinte reflexão:

A arte concebida como “substituto da vida”, a arte concebida como o meio de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante – trata-se de uma idéia que contem o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. (FISCHER, 1987, p. 11).

De acordo com Strobel (2008), as artes produzidas por surdos promovem outro modo de pensar o vocabulário estético, dado que, ela é tão informacional quanto às artes concebidas por artistas ouvintes. Na visão de Ostrower (2001, p. 09, grifo nosso) “criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, neste ‘novo’, de novas coerências que estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos”.

Por esse motivo, a Arte Surda “constitui produções do sujeito que tem seu próprio modo de ser, ver, entender e transformar o mundo”, ou seja, o artista surdo se utiliza das mesmas ferramentas que o artista ouvinte, expressando no papel, tela ou outro suporte, seus sentimentos, dado que, o imaginário na visão dos artistas surdos não é limitado apenas a sua própria cultura, mas busca apresentar visão de mundo. (STROBEL, 2008, p. 37).

Deste modo, os artefatos que os artistas surdos determinam são procedimentos estéticos reflexivos, posto que, eles ocasionam em quem aprecia diversificadas

ponderações e discursos sobre o conceito de Arte em consonância com a Surdez. Em outras palavras, os procedimentos artísticos, idealizados por pintores, ilustradores, desenhistas surdos, quem sabe originem novas percepções sobre as fronteiras das representações.

Strobel (2006) também explicita o seguinte argumento:

Tem muitos surdos artistas que fazem desenhos, pinturas, esculturas e outras manifestações artísticas com a extensa beleza, equilíbrio, harmonia e revoltas com muitas discriminações sofridas pelo povo surdo. Como exemplo, há muitas pinturas e esculturas lindas que os artistas surdos produzem em língua de sinais, cenas de opressões ouvintistas e outros. (STROBEL, 2008, p. 66).

Creemos que as produções realizadas por artistas surdos no Brasil carecem de uma atenção especial, isto é, as obras artísticas produzidas por eles, promovem distintas reflexões, tanto no efeito das linguagens que ela fornece, quanto no processo de criação da obra, assim como na ideia de representar os códigos visuais, resultando com isso, incalculáveis percepções, visto que, os procedimentos utilizados por cada artista surdo seja diferente uns dos outros, como acontece também entre artistas ouvintes.

Ao mesmo tempo, isso leva a pensar que as artes produzidas por artistas surdos fornecem não apenas o imaginário da cultura surda, mas a própria história do grupo. Em alguns países da Europa, especificamente em Paris as produções artísticas dos artistas surdos ganharam notória atenção por expressar uma comunicação artística tecida entre os campos da Surdez e as Artes.

Outro artista de nome que confeccionou várias criações foi Charles Crawford Chuck Baird. Caldas (2006) explicita que ele foi um grande pintor surdo, pois ele manifestou uma linguagem poética particular, diferentemente das realizadas por pintores ouvintes, o pintor tinha um estilo próprio. De acordo com a autora, as obras do artista são radicais, dado que, ele procura centralizar a Língua de Sinais americana como proposta de expor e defender a cultura surda a partir de pinceladas sutis.

Melhor dizendo, as telas que o artista pincelou carregam uma gama de representações da cultura surda americana. Caldas (2006) avalia que o processo de criação do artista surdo, consiste em uma assinatura dinâmica, porque os métodos de codificação da obra vão muito além da escrita de sinais, entrecruzam com formas, seja de animais, pessoas, elementos da natureza, etc.

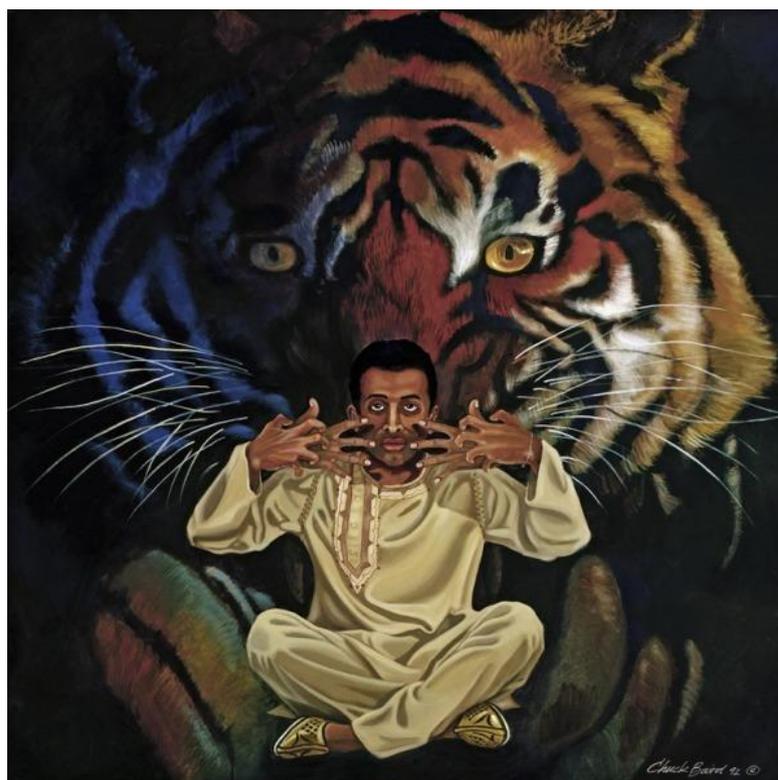
De outro modo, Ostrower (2001) explicita que “a percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender, porquanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos”. (OSTROWER, 2001, p.13).

Exemplificando essa realizada, Caldas (2006) apresenta o caso a seguir:

Baird nasceu no Kansas, Estados Unidos, em 1947, era o mais jovem entre seus irmãos. Assim como Baird, suas três irmãs também eram surdas. O outro irmão ouvinte era fotógrafo. Desde cedo Baird formou sua identidade surda, um privilégio que poucos surdos tem devido ao fato de, normalmente, serem os únicos surdos rodeados por uma família de ouvintes, quase sempre sem ter a fluência em Língua de Sinais. Em 1951, entrou na Escola para Surdos, no Kansas, onde ficou até 1967. O talento artístico de Baird era admirado por todos. Os professores ficavam impressionados com a sua maturidade artística, com os detalhes dos desenhos e com sua noção de perspectiva. [...] Até sua formatura na escola, Baird ganhou outros prêmios. Quando terminou o ensino médio, foi estudar por dois anos em Gallaudet College, hoje conhecida como Gallaudet University – uma universidade só para surdos na cidade de Washington. Em 1969, resolveu estudar artes no instituto de Tecnologia Rochester, onde tinha grande possibilidade de ser encaminhado para o mercado de trabalho em grandes empresas de publicidade. Durante o curso, foi muito criticado pelos professores e colegas que diziam que suas pinturas não tinham substância. Baird circulou por vários espaços de trabalho, foi professor em escolas públicas para surdos, coreógrafo no Teatro Nacional de Connecticut, fotógrafo e contador de histórias. [...] Baird teve várias fases na pintura, tendo a cor, a luz e a sombra como uma marca de sua obra, como se ver nas obras *Cornfield e Sanat Mônica Pier*. Outra característica é o uso de imagens duplas ou triplas idênticas, decompondo os sinais em ASL (American Sign Language), utilizando a configuração de mão, localização, movimento e orientação, como podemos na tela *Best Friends* (1992) em que a mão do homem chama o cão, que rapidamente movimentava a cabeça. (CALDAS, 2006, p.31-32).

Em outras palavras, as artes idealizadas por Chuck Baird possui uma gama de códigos artísticos, assim como, fornece uma nova releitura visual dos métodos realizados por ouvintes em consonância com a Língua de Sinais. Vem em mente que, muitas concepções produzidas pelos artistas surdos são restritas, uma vez que, são raros os públicos que tem acesso às práticas, e mesmo quando alguns dos apreciadores de Artes alcançam a exposição, raramente percebem a notoriedade da obra e o valor expressivo que ela carrega.

Figura 3 - "Tyger, Tyger," by Chuck Baird. Courtesy Albert J. Simone collection, 1942.



Fonte: <http://www.ntid.rit.edu/news/chuck-baird-noted-artist-and-ritnid-alumnus-dies>

As pinceladas de Chuck Baird nos conduzem a perceber que ele almejou utilizar a Língua de Sinais Americana com o propósito de ocasionar uma comunicação relativa a sinalização do animal, “tigre”. Na tela também o artista procura centralizar o corpo como centro de informação, a especificidade aparece em primeiro plano, no que diz respeito a representação do animal, Chuck Baird o insere em segundo plano, no entanto com cores sutis para causar um efeito de luz e sombras. Além dos detalhes o pintor também insere a língua de sinais como primeira língua, resultando na valorização da cultura surda.

Caldas (2006) nos fornece uma nova ponderação acerca da experiência estética das pessoas surdas sobre as obras artísticas de Da Vinci, Picasso, Portinari e do artista surdo Baird. Desta maneira, a autora procura identificar a percepção filosófica sobre as pinturas. De acordo com ela, o estudo de artes partiu de sua dificuldade na sua infância porque na relação entre o professor e o aluno surdo, não houve por parte dele domínio da Língua de Sinais, o que dificultou a comunicação entre ambos.

A autora também explicita que a falta de conhecimento da Língua de Sinais por pessoa não surda no campo das artes dificulta o processo de aprendizagem, e isso vale

para todos os campos científicos, especificamente na atuação de arte-educadores, assim como dos alunos surdos.

Ela clarifica, ainda, que as experiências sobre os procedimentos no campo da surdez são complexos, tendo em vista, a necessidade do conhecimento da língua como dos procedimentos que aflora para cada grande área.

Caldas (2006) assegura ainda que a surdez lhe ensinou a compreender algumas das fases artísticas a partir das LIBRAS. Usando como referência grandes obras dos pintores, escultores e desenhista que lhe forneceram informações sobre as etapas de confecção da comunicação através da arte.

Portanto, ela enfatiza que os processos criativos no campo artístico sofreram dificuldades pelo seguinte motivo: o ensino da Língua de Sinais é minimizado nas escolas públicas e privadas e principalmente nas universidades.

Com isso, é mínimo o incentivo aos ouvintes a conhecer a importância da Língua de Sinais como os procedimentos de poder e identidade cultural que são altamente potencializados.

No Brasil os primeiros relatos sobre as percepções artísticas concretizadas por artistas surdos parte do livro “Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos” publicado no ano de 1875.

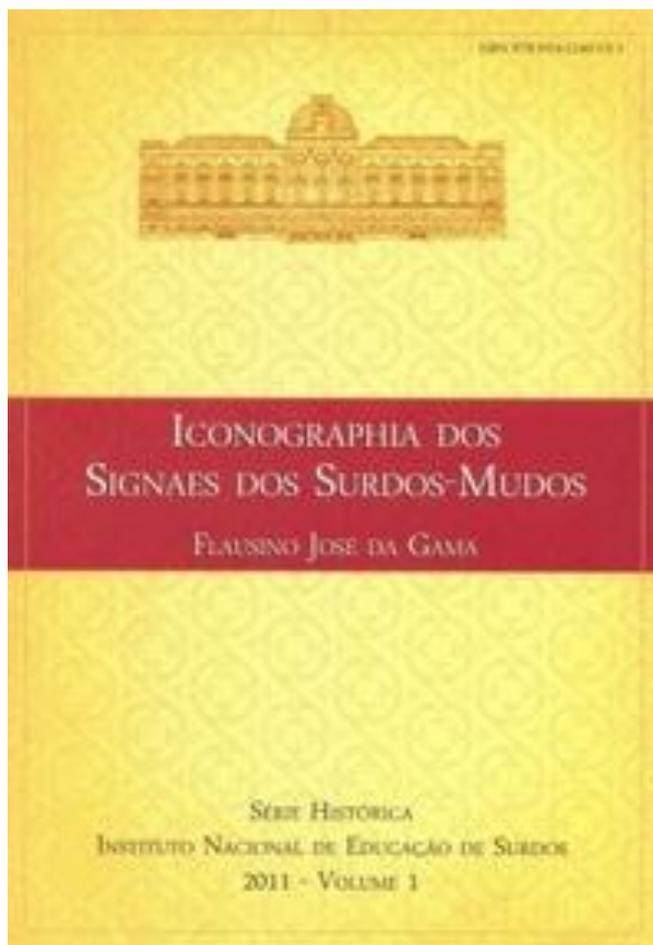
Isso não significa que antes deste período os surdos não desenvolviam procedimentos artísticos, acreditamos que contribuíram muito, mas os feitos assim como os procedimentos desencadeados por muitos deles não foram registrados, talvez por que os conhecimentos científicos no Brasil ainda estavam em fase de afloramento. Por esse motivo são raros os relatos sobre as produções.

De acordo com Sofiato (2011) os desenhos de Flausino (1875) são reproduções de uma revista francesa, sendo o processo totalmente copiado de outro ilustrador francês chamado Pierre Péliissier (1856). A autora chama atenção que o livro foi projetado pela técnica da litografia, sendo produzida por volta do século XIX. (SOFIATO, 2011).

É oportuno esclarecer que não se pretende entrar em questionamento sobre o mérito se houve cópia da replica de outro artista surdo, mas sim, que vários fatores provavelmente contribuíram para suscitar o caso, entre eles, a escassez de materiais didáticos que norteassem a comunidade surda na época.

Talvez Flausino se inspirasse em outro artista com o propósito de fomentar a educação dos surdos no país a partir das estratégias fornecidas pelos elementos estilísticos das artes visuais.

Figura 4– *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*



Fonte: Universidade Federal do Amazonas – UFAM.

Segundo Sofiato (2011) Flausino atuou na escola Imperial como “repetidor”, ministrando várias disciplinas, entre elas o desenho. A autora informa que a cartilha era muito utilizada no passado como suporte metodológico de ensino na escola de surdos apenas como meio de ensiná-los na instituição além disso, a cartilha era utilizada como recurso didático para ocasionar interação entre ouvintes que se interessassem pela sinalização naquele tempo.

Ao folhear a literatura, verifica-se o delineamento em linha simples, na tonalidade preta.

Verifica-se ainda, que o artista utiliza linhas tracejadas e setas de indicações para clarificar as representações dos sinais em movimento, diferente dos traços marcantes para suscitar início ou fim do movimento informacional.

Figura 5 – Reprodução dos desenhos de Flausino José da Costa Gama



Fonte: Livro, 1875.

Além de Flausino (1875), outros artistas surdos emergiram com o passar dos tempos, assim como houve intervenções de artistas ouvintes sobre a causa surda no Brasil. Silva (2011) nos coloca que Lígia Clark, (1920-1988), artista brasileira conhecida mundialmente, foi a responsável por promover a ousadia a partir de suas linguagens poéticas, entre algumas de suas atividades a série Bichos.

A exposição resultou na abertura de uma nova releitura do apreciador sobre as percepções artísticas a partir do sensorial, posto que, o apreciador era livre para modificar a obra, propondo, desta maneira, uma nova óptica sobre a interação do corpo na obra como meio de intervenção artística do admirador.

A série Bichos foi confeccionada em metal, em formato geometrizado e com dobradiça, possibilitando o observador interagir entre a obra, modificado com isso a transmissão de linguagem. O aperfeiçoamento das técnicas da artista deu-se por

intermédio do contato com alunos surdos, uma vez que, a mesma era professora no INES⁴ por volta da década de 1960, hoje com 23 anos de existência.

Silva (2004) clarifica que a pintora Lygia Clark mudou seu ponto de vista sobre a pessoa surda a partir de sua experiência sensorial artística, no contato dela com a cultura surda, por esse motivo, abriram-se inúmeras possibilidades de perceber que as artes em consonância com a Língua de Sinais suscitam inúmeras percepções sobre as poéticas artísticas. A artista explicita o seguinte:

[...] Em meu trabalho aflora a memória do corpo: não se trata de um viver virtual, mas de um sentir concreto: as sensações são trazidas, revividas e transformadas no local do corpo, através do objeto relacional ou do toque direto de minhas mãos. (SILVA, 2011, p. 53)⁵

Conforme Silva (2011, p. 52) o “outro é aquele que nos oferece a diferença, que nos favorece o confronto com o que não se pode ou não se quer ver, com medos, receios e dúvidas”. Admite-se que ainda existe a cultura da qual a leitura visual seja a única alternativa de comunicação entre a comunidade surda. Ao seguir o antigo entendimento, os surdos cegos não seriam capazes de compreender as apreciações visuais, tendo em vista que, eles utilizam a leitura sensorial motora para se comunicar.

Outra avaliação levantada por Silva (2011, p. 6) diz respeito aos efeitos plurais que as obras de artes resultam, “o mundo está cada dia mais complexo, o que para a pessoa surda evidencia dificuldades de comunicação, não só, para captar alguns conceitos e abstrações nas informações que recebe, como também, afeta seu lado expressivo, que funciona como importante fator de integração”.

⁴ O Instituto passou por várias denominações e endereços. Em 1856, chamavam-no de Collégio Nacional para Surdos-Mudos de Ambos os Sexos, localizado a rua dos Beneditinos, número 8. Em 1857/1858, Instituto Imperial para Surdos-Mudos de Ambos os Sexos, com endereço no morro do Livramento. De 1858/1865, chamavam-no de Imperial Instituto para Surdos-Mudos de Ambos os Sexos, ainda no morro do Livramento. Em 1865/1866 foi para o endereço do palacete do Campo da Aclamação, 49. Mudou novamente em 1866/1871 para chácara das Laranjeiras, 95. De 1871 até 1874 localizava-se na rua Real Grandeza, 4 – esquina da rua Voluntários da Pátria. Em 1874/1877 passou a se chamar Instituto dos SurdosMudos que novamente trocou de endereço em 1877/1890 para rua das Laranjeiras, 60. Foi em julho 1957 que o ministro da Educação Clóvis Salgado e o presidente Juscelino Kubitschek assinaram o decreto pelo qual o instituto passou a se chamar Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES). VerSILVA, Graça Maria Dias da. **Lygia Clark no Instituto Nacional de Educação de Surdos: arte e Histórias de cumplicidade**, 2011. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Ciências Humanas) - Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”. Rio de Janeiro. 2011.

⁵CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário: FAPESP, 2004.

Tal fator de integração que a autora explicita, também consiste numa das etapas para alcançar a competência artística, ou seja, dentro do método da Língua de Sinais existem várias áreas científicas, entre elas as artes, e inseridas nas artes outras etapas metodológicas, como por exemplo: a pintura, escultura, desenho, etc.

Skliar (1998) esclarece que a falta de valorização dos processos realizados pela pessoa surda, minimiza a competência potencial dos processos realizado pela comunidade.

Em outras palavras, os mecanismos pedagógicos confeccionados corroboram para a construção dos processos de relação e interação comunitária, os meios culturais de entretenimento a partir das artes visuais permite-nos visualizar outras maneiras de compreender o conceito de arte, assim como das demais linguagens artísticas e seus procedimentos de concepção, assim como de interpretação da obra.

O autor menciona ainda que “onde não existem adultos surdos -, desconhecem os processos e os produtos que determinados grupos de surdos geram em relação ao teatro, brinquedo, à poesia visual e à língua de sinais.” (SKLIAR, 1998, p. 28, 29).

Na percepção de Ostrower (2001, p. 26) “o potencial criador é um fenômeno de ordem mais geral, menos específica do que os processos de criação através dos quais o potencial se realiza”.

Carneiro (2004) também clarifica que a pintora Lygia Clark buscou realizar por intermédio das atividades com crianças surdas entre 7 a 11 anos, trabalhar com experimentação sensorial artística a partir da história da arte, apresentando recursos motores sobre os desenhos e gravuras dos artistas visuais.

Assim Lygia carregou para a classe uma pilha de material com reproduções dos grandes mestres da pintura moderna e deixou que eles folheassem a vontade. Os “gestos se tornaram exuberantes” no silêncio da sala revelando as afinidades encontradas. Pela pintura, “estabelecem-se novas possibilidades de contato com outros seres, contato esse que se dará precisamente nas regiões onde a palavra falada não pode penetrar, ou não pode ser chamada a intervir.” (CARNEIRO, 2004, p. 83-84).

Com isso, Lygia Clark compreendeu que a intervenção das artes visuais para crianças surdas contribui para o desenvolvimento das habilidades comunicativas da pessoa surda, por intermédio da abstração do desenho. Mas para suceder a intervenção, a artista necessitou incentivar as crianças surdas a conhecer as linguagens artísticas por intermédio das imagens dos pintores do passado.

Em contra partida, percebemos com base nos estudos de Carneiro (2004) que os artistas surdos não eram citados pela artista Lígia Clark, talvez porque não havia literaturas que reportassem ao assunto, e mesmo, o INES era a única escola de surdo no Brasil que instruía os surdos em varias habilidades, entre elas, artes. Outro artista surdo brasileiro foi Antônio Edgard de Souza Pitanga.

Figura 6 – Antônio Edgard de Souza Pitanga



Fonte: INES, 2016.

Strobel (2009) aclara que Antônio Edgard de Souza Pitanga foi um artista surdo formado pelas Belas Artes, o mesmo ensinava desenhos, faleceu em 1940 quando possuía apenas 48 anos. De acordo com a autora, o artista teve notória participação no desencadeamento das produções realizada pela comunidade surda, assim como, nome relevante na história das Artes Surda do Brasil.

Outro ponto que a autora chama atenção é de que, Antônio Pitanga ganhou três méritos, todos pela criação de três esculturas, “Medalha de prata (escultura Menino Sorrindo), Medalha de ouro (escultura Ícaro) e o prêmio viagem à Europa (escultura Paraguassú)” (STROBEL, 2008, p. 27).

Outro artista que merece destaque é Fernanda Machado⁶, ela estudou na Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A artista expressa suas inquietação por meio de representações da cultura surda a partir de experimentos sensoriais, assim demonstrando o imaginário a cultura surda na própria visão do surdo.

A litografia⁷ foi uma técnica emergida no final do século XVIII e constitui uma das técnicas utilizadas por ela para expressar suas inquietações. Portanto, a temática que a artista buscou relatar se refere ao cotidiano das pessoas surdas.

Figura 7 – Mulher surda. Técnica: Litografia s/ papel, s/d



Fonte: TV Brasil, 2010.

⁶ **TV BRASIL.** Vídeo. <<https://www.youtube.com/watch?v=dJd4-7g-NUg>>. Tradução da LIBRAS: Adriana Silva. Em 5 de julho de 2010.

⁷ A litografia (de *lithos*, "pedra" e *graphein*, "escrever") é descoberta no final do século XVIII por Aloys Senefelder (1771-1834), dramaturgo da Bavária que busca um meio econômico de imprimir suas peças de teatro. Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como "pedra litográfica". Após desenho feito com materiais gordurosos (lápiz, bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel. A flexibilidade do processo litográfico permite resultados diversos em função dos materiais empregados: em lugar da pedra, cada vez mais são usadas chapas de plástico ou metal, em particular de zinco. O desenho, por sua vez, altera sua fisionomia de acordo com o uso de pena, lápis ou pincel. Testes de cor, texturas, graus de luminosidade e transparência conferem às litografias distintos aspectos. ITAU CULTURAL. **Enciclopédia de artes visuais.** Disponível no site: <http://www.itaucultural.org.br>. Acesso em: em: 20/04/2016.

Nesta impressão litográfica a artista procura expressar a representação da mulher surda a partir da Língua de Sinais. Ao mesmo tempo, a obra possibilita criarmos um universo de representações sobre os personagens que constitui a cultura surda.

Não se pode negar que a interpretação de uma obra produzida possui uma complexa contextualização, principalmente quando o artista procura confeccionar o artefato com a presença de todos os elementos visuais. (ECO, 1987)

Na criação a artista delineou o rosto de uma mulher com os dedos indicadores, um dos dedos em direção ao ouvido, enquanto o outro posicionado na boca.

Deste modo, ela busca comunicar outros códigos visuais do imaginário da cultura surda, vale considerar que a representação esquematizada por Fernanda contextualiza a liberdade expressiva que cada artista possui.

Ostrower (2001) sinaliza que o potencial criador constitui-se de duas condições fundamentais para ocasionar a liberdade potencial na obra. Conforme seu pensamento:

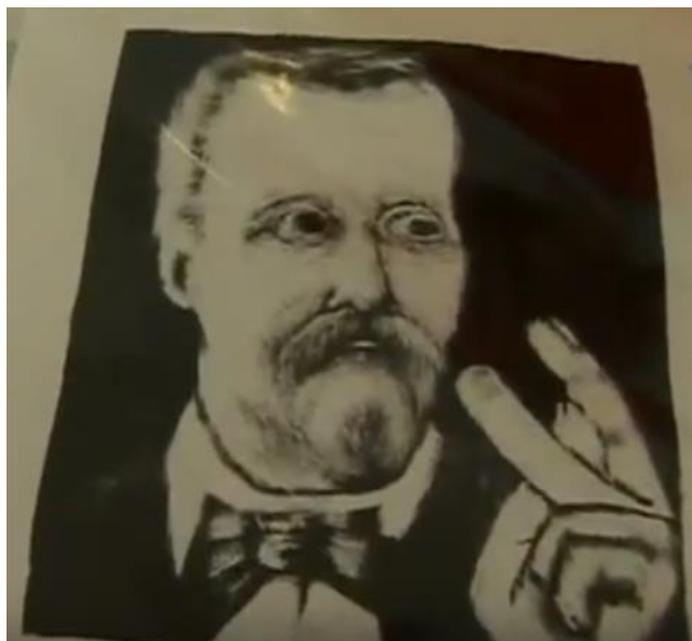
O potencial criador elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se faz sempre. A produtividade do homem, em vez de se esgotar, libertando-se, se amplia. (OSTROWER, 2001, p.27, grifos do autor).

O potencial criador identificado pela autora, por intermédio da relação entre sensível-cultura-consciente nos permite refletir que o artista quando possui conhecimentos sobre as três condições, tem grande habilidade para conceber uma expressão artisticamente livremente, ocasionando com isso, um extenso universo de representações visual sob seu espectro.

Outro ponto considerável, alicerçado entre as três condições diz respeito aos processos potenciais que o artista surdo possui sobre sua maneira de desencadear a língua, percepção visual, domínio da técnica poderão resultar em uma complexa potencialidade.

Assim, confia-se também que a relação entre as três condições evoca em nosso ponto de vista a consciência artística.

Figura 8 – Ernest Huet. Técnica: Litografia s/ papel, s/d



Fonte: TV Brasil, 2010.

Outra obra realizada pela artista foi à representação de Eduardo Huet, pois o fundou no Brasil o Instituto dos Surdos-Mudos no Rio de Janeiro, no ano de 1857.

De acordo com Strobel (2009) “foi nesta escola que surgiu”, a mistura da língua de sinais francesa com os sistemas já usados pelos surdos de várias regiões do Brasil, (...) Eduardo Huet apresentou ao grupo de pessoas na presença do imperador D. Pedro II os resultados de seu trabalho causando boa impressão. (STROBEL, 2009, p.24, grifos nossos).

Nesta imagem a artista também procura representar a letra “H” por ser a letra representativa do nome do fundador da escola de surdo. Em outras palavras, ela procura comunicar que Eduardo Huet possui um sinal de identificação. Na obra é visível o jogo de perspectiva para mostrar a representação da letra “H” na Língua de Sinais.

Na entrevista realizada pela TV Brasil a artista Fernanda Machado explicita que os indivíduos quebram paradigmas entre as indiferenças:

A “Arte é possível de ser entendida através de todas as pessoas. Não é necessário nem falar nem fazer a LIBRAS. Através da Arte transmito emoções, sentimentos, sofrimentos, alegrias, sonhos, esperanças são manifestados na Arte. As artes oferecem possibilidades para uma comunicação eficiente entre pessoas falantes, permitindo a interação com as pessoas surdas no mundo”. (MACHADO, 2010).

Outra artista surda de proeminência na cultura surda é Julie Stromme⁸, ela nasceu em São Paulo, todavia, residente atualmente nos Estados Unidos. A mesma desenvolve várias habilidades, entre elas a pintura e computação gráfica⁹.

A artista tem formação em licenciatura no curso de Design Gráfico pela National Technical Institute for the Deaf/ Rochester Institute of Technology (NTID-RIT). Stromme confecciona capas de livros, panfletos, convites, cartões, entre outras diagramações. Vejamos algumas das pinturas concebidas pela artista.

Figura 9 – Capoeira. Técnica: Acrílica s/tela, 2011.



Fonte: Cultura Surda, 2015.

Nesta pintura, Julie Stromme utiliza a representação da dança da capoeira no Brasil. As cores simbólicas da bandeira Brasileira, amarela, azul e verde ocasionam essa reflexão. Nesta obra a artista não insere a LIBRAS.

Os detalhes na obra tendem a ocasionar em quem aprecia dúvidas se foi um artista surdo que idealizou a criação, pois muitos dos apreciadores em artes desconhecem que a pessoa surda também possui grande potencial para conceber qualquer objeto artístico.

Percebemos também na leitura visual que a artista teve a preocupação de suscitar equilíbrio em sua composição, assim como, representar as formas estilizadas por meio

⁸ **Cultura Surda.** Disponível em: < <https://culturasurda.net/2014/12/11/julie-stromme/> > acesso em 02/09/2015.

⁹ **Julie Stromme.** Disponível em: < <https://jsartstudio.carbonmade.com/projects/3229382/10363902> > acesso em 01/10/2014.

de movimentos, resultando o contexto da dança. Segundo Filho (2000) a representação do movimento nas criações é fundamental para expressar uma ação.

O movimento é definido como uma função de velocidade e direção. Ele está relacionado com o sistema nervoso que cria a sensação de mobilidade e rapidez. As sensações de movimento são acontecimentos que se dão em seqüência, através de estimulações momentâneas, das quais se registra uma mudança estática. (FILHO, 2000, p.46)

Percebemos também que a pintora insere nas formas degradês em camadas para evocar sombreamento. Notamos esse detalhe no desenho das camisas, calça comprida, cabelo, na composição da pele dos personagens, como também nas cores do fundo.

Em síntese, a composição da tela é completamente superficial devido a artista não utilizar excesso de elementos visuais, ocasionando uma leitura clara sobre a contextualização informacional que ela almejou conceber. (FILHO, 2000)

Figura 10 – Tucano. Técnica: Óleo s/tela, 2011



Fonte: Cultura Surda, 2015.

A natureza é outro ponto contextualizado pela artista. A obra tucano apresenta um aspecto visual sutil a pesar da artista não almejar delinear todo o aspecto do pássaro, mas buscou representá-lo em recorte, promovendo uma leitura visual acessível.

As linhas brancas sobre a forma de cor preta na parte esquerda da tela causam um efeito harmônico, devido ao artista almejar representar o sombreamento nas penas do

pássaro, a mesma inquietação emerge na mistura entre as tonalidades amarelo e branco, resultando luz.

Para representar o bico do tucano, a artista insere tons suaves, verde amarelo, laranja e branco acarretando sombra. Ao fundo da tela as nuances preto, amarelo e verde causam sombreamentos, ressaltando a representação em primeiro plano do tucano.

Outro artista surdo que está ganhando atenção por promover acessibilidade a partir das artes visuais em consonância com a Língua de Sinais chama-se Lucas Ramon¹⁰, também chamado de Tikinho, ele nasceu em Pará de Minas Gerais. O jovem artista fez curso de Histórias em quadrinhos – HQ no curso de Design Gráfico. A primeira ilustração em quadrinhos são Os três patetas surdos.

Figura 11 – Processo de criação do artista



Fonte: Rede Social, Facebook, 2015.

Vale a pena ponderamos que o material didático produzido por Lucas Ramon busca promover não só entretenimento comunicacional do imaginário da comunidade cultura surda, mas fomentar que as produções artísticas desencadeadas por surdos

¹⁰ **Cultura Surda.** Disponível em: < <https://culturasurda.net/2016/03/28/tikinho-lucas-ramon/> > acesso em 02/08/2015.

ocasionam entrelaçamento de conhecimentos tanto entre pessoas surdas, quanto por ouvintes que almejam conhecerem os artefatos culturais realizados a partir das ilustrações sinalizadas na LIBRAS.

Salles (1998) explicita que o processo de criação nas artes entre artista e criação são duas condições inseparáveis, ou seja, são memórias comunicativas intrínsecas, partindo de sentimentos do autor e obra, quer dizer, corpo e matéria entrelaçado na criação, ambas formando um sistema que somente o artista tem a ciência de informar toda a contextualização que levou a conceber o produto.

Em Manaus existe um artista surdo chamado Clóvis Albuquerque dos Santos¹¹. É filho de Jurandir Ferreira dos Santos e Jéssica Albuquerque dos Santos. O artista possui sólidos conhecimentos sobre as habilidades artísticas desde os sete anos de idade. Sendo incentivado por sua irmã mais velha de nome Jeroniza.

Iniciou os estudos aos nove anos de idade no Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), onde desenvolveu suas habilidades nas Artes, posteriormente em 1972 fez o curso por correspondência na Escola Pan-americana de Artes de São Paulo. Além disso, deu aula de desenhos para surdos em Manaus.

Figura 12 – Sem título. Técnica: desenho sobre papel, 2015.



Fonte: Arquivo digital do artista, 2015.

¹¹ Fonte: Cesar de Lima (2016) (com base na entrevista realizada no dia 04 de março de 2016, concedida por Clóvis de Albuquerque dos Santos. Traduzido da LIBRAS para o Português por Vanessa Santos).

Nesta obra, o artista surdo expressa uma caricatura, que foi delineada a lápis. Percebemos que ele utiliza várias linhas com o propósito de demarcar a expressão facial, como também no busto. Além desse efeito singular, ele insere no papel o claro e escuro proporcionam sombreamentos em várias partes do desenho central, inclusive no fundo da tela.

Oleques (2010) ao levantar um estudo comparativo sobre a percepção e criação de desenhos entre duas crianças, uma ouvinte e outra surda. Compreende que o desenho consiste como estratégia de aprendizagem comunicativa. Neste sentido, a autora percebe que cada criança apresenta um sistema de organização sistemática de mensagens de interpretação oposta.

Assim, a autora chegou à seguinte ponderação, a criança surda possui “acentuada visualidade, traça especificidades da figura em seus desenhos inclinado-os a nível Subordenado bem como, possui facilidade em realizar desenhos de observação”. (OLEQUES, 2010, p. 04).

Portanto, para Oleques (2010) chegar aos devidos resultados, baseou-se nos estudos de Darras (1998 e 2006) que conforme ele, as funções cognitivas são divididas em duas: pensamento visual que corresponde a percepção observada, e acontece quando os indivíduos desejam transferir a ideia visualizada para o papel.

Enquanto o pensamento figurativo sintetizam os dados captados dos objetos transformando os elementos em memória.

Por esse motivo, Oleques (2010) entende que as crianças surdas por não ouvir, apresentam dificuldades para compreender a língua dos ouvintes, no entanto, através dos dois níveis subordenado, a criança surda apresenta mais facilidade de dissolver e comunicar o conhecimento perceptível através dos desenhos do que as ouvintes.

O desenho esquematizado por Clóvis ocasiona em nossa percepção que ele possui sólidos conhecimentos sobre perspectivas, isto é, organiza as ideias a partir do jogo de assimetria do rosto.

Filho (2000, p.46) explicita que configuração real no desenho, “é sinônimo de forma; porém, deve ser entendida dentro do conceito de representação de um objeto, pelas suas características espaciais consideradas essenciais”.

A obra de artes também nos move, compreendemos que as manifestações desencadeadas inibem a barreira da surdez. As manifestações do desenhista emergem

por volta dos anos de 1980 e 1990 quando vendeu muitas de suas obras, por volta dos anos 2000.

Em suma, as concepções artísticas na área das artes visuais que ora apresenta-se nesta pesquisa é apenas um pedaço do fio condutor das vastas produções realizadas por pessoas surdas.

De acordo com Strobel (2009) existem vários artistas surdos no Brasil que buscam fomentar as Artes por meio da Língua de Sinais, além de outros procedimentos artísticos imersos nos “artefatos culturais” que a autora considera o ponto de percepção e participação da pessoa surda, tanto no modo de atuar, compreender, agir, quanto de conceber, relacionar, interagir no mundo. (STROBEL, 2008, p.38).

Portanto, as representações comunicativas estilizadas pelos artistas Fernanda Machado, Julie Stromme e Clóvis Albuquerque, permitiram visualizar alguns dos métodos e estratégias ocasionados pela relação entre a língua de sinais e as artes visuais. Sendo algumas deles:

- Domínio da língua de sinais (LIBRAS);
- Percepção de mundo que os artistas surdos adquirem pelos conhecimentos da cultura;
- Conhecimentos no que se refere a História da Arte Surda como também das artes realizadas por ouvintes;
- Leitura visual artística, das técnicas, maneiras, estilos concebidos tanto por artistas ouvintes, quanto por artistas surdos.
- Desencadeamento de novas poéticas a partir de seu mundo visual e perceptivo;

Além dos níveis citados, crê-se que há outros níveis operadores que fazem emergir a técnica perceptiva do artista surdo para a concepção de suas envergaduras, isto é, os métodos e estratégias são de alguma maneira opostos aos trabalhos realizados por artistas ouvintes.

Por esse motivo, entende-se que as etapas citadas não seguem uma ordem cronológica na mente do artista, no entanto, ao observarem-se as analogias dos autores surdos que buscam explicitar essa postura perceptiva, entende-se que os artefatos dos artistas citados permitiram visualizar a especificidade.

Vale ressaltar que os níveis citados não são regras, mas pode insurgir nas manifestações de vários artistas surdos que não conhecem por completo os conceitos e definições sobre as técnicas.

Todavia, confiamos que muitos artistas surdos devem ter adquirido o conhecimento por meio de observações em desenhos, fotografias, paisagens e outros recursos, no lar, escola e outros ambientes, além de outros fatores que estão relacionados a desejos de aprender.

Portanto, todos esses fatores nos permite identificar que os meios comunicativos realizados por artistas surdos revelam uma linguagem poética repleta de peculiaridade, tanto na maneira de escolher a temática da obra, quanto na escolha dos esquemas e execução da técnica, e outras mais.

2. 2.3 A Literatura surda: outra peça imersa no mosaico.

A pluralidade literária imersa na cultura surda do Brasil faz perceber alguns dos fios sistemáticos que, de alguma maneira, cooperam para resultar entrelaçamentos a partir de experiências corporais e conhecimentos artísticos, ocasionando por esse motivo, produtos fundamentais acerca das poéticas imaginárias concebidas pela comunidade surda como maneira de manifestar suas inquietações.

De acordo com Strobel (2008) a literatura surda é o quarto artefato cultural, e constitui “a memória das vivências surdas através das várias gerações do povo surdo”. Estão incluídos neste contexto “poesia, história de surdos, piadas, literatura infantil, clássicos, fábulas, contos romances, lendas e outras manifestações culturais”. (STROBEL, 2008, p. 56).

Karnopp (2008) nos move refletir sobre como deveria ser a performance entre as pessoas surdas no que diz respeito as manifestações culturais, ela pondera o seguinte: “acreditamos que entre os surdos circulavam histórias sinalizadas, piadas, poemas, histórias de vida, mas em espaços que ficavam longe do controle daqueles que desprestigiavam a língua de sinais”. (KARNOPP, 2008, p. 03).

Sabe-se que existem vários pesquisadores surdos que procuram disseminar a literatura surda no Brasil, no entanto alguns ganham destaque por ocasionar intervenções e desdobramentos na busca de desmistificar antigas discriminações que taxa a pessoa surda como incompetente.

Além disso, os autores surdos também levantam dados sobre várias temáticas que envolvem aceitação da pessoa surda, seja por meio de lutas, das narrativas historias da comunidade.

Entre os autores surdos do Brasil que buscam fomentar a causa surda estão: Ronice Quadros, (1997) Perlin (2008) e Strobel (2009) são alguns dos vários autores brasileiros semeadores das reflexões sobre a cultura no país, como também, no estrangeiro.

Além dos autores citados, há também vários pesquisadores brasileiros que disseminam pesquisas sobre a gramática da língua, história da comunidade surda, projeções sobre o espaço da realização da comunicação, como também na busca de levantar pesquisas acerca da aquisição dos sinais, leituras, interpretações, mediações de mensagens, diversidade da língua, bilinguismo, entre outras manifestações. (QUADROS, 1997; PERLIN, 2008; STROBEL, 2009).

Segundo Strobel (2008, p.38) “o primeiro artefato cultural é a experiência visual em que os sujeitos surdos percebem o mundo de maneira diferente, a qual provoca as reflexões de subjetividades”.

Muitos desses autores surdos defendem também a transmissão de conhecimentos por meio de uma comunicação visual, ou seja, grande parte das mediações informacionais germina a partir da percepção visual.

No entanto, ela não pode ser compreendida apenas no modo de olhar, senão na maneira de interpretar as projeções corporais que são entrelaçadas a sentimentos, quer dizer, são vários sistemas comunicativos tecidos em conjunto, são alguns dos elos formadores das representações que o surdo compreende ou atribui ao meio, gerando com isso alguns dos pontos sistemáticos que engrenam a informação.

Cabe ponderar que a conexão destes elos, também depende de outras estruturas sistemáticas para unificar o conteúdo da informação, por esse motivo, leva-se em consideração que tais estruturas são outros elementos que são insurgidos da cultura, assim como o dos conhecimentos da língua de sinais para resultar a mensagem.

Vale também considerar que o processo de construção da mensagem é multifacetado, dependendo muito da atuação performática da pessoa surda na experiência artística ou de outras áreas. (PERLIN & STROBEL, 2008; QUADROS, 1997)

Assim como existem pesquisas literárias que buscam mostrar a experiência visual das pessoas surdas em cidades do sul e nordeste, no Amazonas também há vários professores e pesquisadores ouvintes e surdos que anseiam apresentar pesquisas sobre o a história da comunidade surda.

Além disso, o imaginário literário da cultura surda, tanto nos interiores amazonenses, quanto na capital, com anseio de mostrar a realidade vivenciada pela pessoa surda nas escolas, na aquisição da língua, comunicação a partir da utilização de sinais provisórios, dificuldades de aprendizagem, modelos pedagógicos, atuação de interpretes, entre outros assuntos. Ambas as pesquisas cooperam para a expansão dos ecossistemas imersos na cultura surda.

Na Tabela Abaixo, algumas pesquisas realizadas no Amazonas (UFAM):

Tabela 1: Pesquisas sobre surdez no Amazonas

AUTOR(A)	TÍTULO	ANO
1. Rosejane da Mota Farias	Teatro Surdo: uma construção identitária no fazer educativo.	2005
2. Iranvith Cavalcante Scantbelruy	Educação de surdos: Um estudo sobre as implicações da utilização de mediadores tecnológicos na formação de professores	2010
3. Nelson Pereira de Sá	Escolas de surdo, avanços, retrocessos e realidades.	2011
4. Nídia Regina Limeira Sá	Educação de Surdos: A caminho do bilinguismo (1999), Surdos qual escola?	2011
5. Macri Elaine Colombo	O processo comunicativo no ensino-aprendizado de crianças surdas: o caso da escola estadual Augusto Carneiro dos Santos.	2012
6. Mary Andrea Xavier Lages	Língua de Sinais de Manaus: aspectos lexicais e fonológicos	2012
7. Tatyana Sampaio Monteiro	Negrinho e Solimões	2013
8. Débora Teixeira Arruda	O uso de ambiente virtual de ensino aprendizagem na mediação das práticas pedagógicas inclusivas: contribuições para a disciplina Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS).	2015
9. Ariela Soraya do Nascimento Siqueira	Surdez, linguagem e educação: quem ouve o sujeito surdo?	2015
10. Jonilson Roque dos Santos	Reconhecimento das configurações de mão de LIBRAS baseado na análise de discriminante de Fischer bidimensional utilizando imagens de profundidade.	2015

Fonte: TEDE UFAM (2016)

As pesquisas citadas são algumas encontradas nas redes do grande mapa literário da Amazônia, que clarificam de alguma maneira como é registrada a comunicação literária a partir das narrativas surdas da floresta.

Sabemos também que há várias pesquisas realizadas em outras capitais do Brasil, no entanto, para efeito de situar como ocorrem os processos sistemáticos a partir do corpo, buscamos explicitar que na Amazônia também há pesquisas de grande relevância social, pois promovem intervenções, assim como, mediações comunicativas da atuação da pessoa surda em campos artísticos, assim como na área pedagógica entre outras áreas.

No que se refere à poesia encontramos alguns surdos que anseiam transmitir as poéticas imaginárias imersas na cultura surda. Fernanda Machado, por exemplo, citada anteriormente no campo das artes visuais, também possui sólidos conhecimentos na poesia. Conforme ela, a poesia são expressões visuais, sendo constituída de vários elementos da língua, assim como na elaboração de classificadores da língua de sinais LIBRAS.

Vejamos uma poesia produzidas por Fernanda Machado:

*Não tem nada,
Aí surge um pedaço,
Um outro forma a LIBRAS.
E aí a gente ganha visão.
E aí cada vez ganhando mais espaço, a LIBRAS
Vai ganhando mais espaço e se abre mais e
Alcança outras pessoas e outras pessoas vêm e
Aprendem essa língua.
E vêm outras pessoas,
Aprendem essa língua.
E vêm outras pessoas,
vão se unindo, se unindo e dando força até que
de repente as pessoas vão se perdendo no meio
do caminho, e aí volta ao aprisionamento que
existia antes, a falta de comunicação,
a falta da língua.
E, novamente, ela some e se torna um nada.
Mas, novamente, com toda a força a gente vem,
luta e joga fora tudo que prendia e libera a LIBRAS.*

Fernanda Machado (Trad. SILVA, 2010).

Strobel (2009) clarifica que o festival “Deaf Way Festival” na Universidade Gallaudet é um dos eventos mais importante onde busca conhecer o talento dos surdos que desenvolve habilidades a partir da poesia, entre outras aptidões artística por meio da LIBRAS.

Pondera-se que as Artes realizadas por surdos não são planejadas e organizadas apenas por poesias, mas também se compõe de materiais didáticos, alguns retratam lendas, mitos, lendas urbanas, imaginário infantil, anedotas, etc. Estes processos didáticos buscam clarificar o entrelaçamento da cultura surda. Strobel (2008, p. 56 e 57) explicita que:

A literatura surda refere-se às várias experiências pessoais do povo surdo que, muitas vezes, expõem as dificuldades e ou vitórias das opressões ouvintes, de como se saem em diversas situações inesperadas, testemunhando

as ações de grandes líderes e militantes surdos e sobre a valorização de suas identidades surdas. Grande parte dessas narrativas em língua de sinais tem sido gravada em CD-ROOM, vídeos d DVD, servindo atualmente como fontes para várias pesquisas realizadas por sujeitos surdos e ouvintes nas universidades (...).

Em Manaus, a professora Tatyana Sampaio Monteiro¹², do curso de Letras LIBRAS da Universidade Federal do Amazonas, desenvolve estudos sobre o imaginário da região Amazônica na visão do surdo e que culminou na publicação do livro: *Negrinho e Solimões*, trabalhado em dois idiomas: língua de sinais e português, conforme Figura 13.

Figura 13 – Livro: Tatyana Sampaio, *Negrinho e Solimões*



Fonte: Instituto Federal do Amazonas – IFAM, 2013.

No material didático há uma aventura fantástica de dois personagens fictícios, sendo eles: Negrinho e Solimões, o primeiro é um personagem indígena de cor negra, enquanto que a segunda uma princesa de pele branca, ambos são de línguas opostas, no entanto utilizam a língua de sinais para gerar o ciclo de comunicação. Ambas com o propósito de fornecer subsídios literários sobre a visão do artista surdo em relação ao imaginário.

Neste caso o cenário é repleto de nuances, com ilustrações do artista Sérgio Barbosa Lopes Júnior.

¹² UFAM. Disponível no site: < <http://www.ufam.edu.br/index.php/2013-04-29-19-37-05/arquivo-de-noticias/5256-nucleo-eu-apoio-promove-acessibilidade-na-ufam> > acesso em 22/02/2016.

Figura 14 – Livro: Tatyana Sampaio. *Cena de Negrinho e Solimões*



Fonte: Instituto Federal do Amazonas – IFAM, 2013.

O livro didático da docente e pesquisadora Tatiana Sampaio possui a escrita de sinais (*SignWriting*) que são pequenos ícones comunicativos, eles são fundamentais para nortear o leitor surdo sobre a movimentação corporal, seja dos movimentos das mãos, pontos de articulação, etc. A escrita também é um dos mecanismos que instrui o leitor na compreensão das representações do desenho. Em outras palavras, o *SignWriting* é uma escrita comunicativa que foi idealizada para ensinar os sinais da língua dos surdos.

A Língua de Sinais Brasileira é uma língua visual-gestual e recentemente seus usuários têm utilizado a escrita dessa língua em seu cotidiano. A escrita dos sinais (*SignWriting*) é a forma de registro das línguas de sinais, mas raras são as obras literárias produzidas que utilizam essa escrita. Além disso, também são poucas as escolas que inclui a escrita de sinais em seus currículos. Acreditamos, no entanto, que além das produções em (DVD), a escrita da língua de sinais (*SignWriting*) é uma forma potencial de registro da literatura surda, pois possibilita que os textos sejam impressos e que circulem em diferentes tempos e espaços. (KARNOPP, 2008, p.05)

Em nossa percepção, cremos que a escrita não deve ser conhecida apenas por pessoas surdas, mas entre ouvintes, pois se houver conhecimento entre o coletivo certamente haverá inclusão entre ambas as partes. Cremos também que a comunicação

por intermédio da escrita da pessoa surda assegura as potencialidades sensoriais que elas utilizam para se comunicar, ou compreender desenhos, sinalizações desconhecidas, entre outros métodos de mediação.

Vale ponderar que é muito fácil visualizar uma obra produzida por artista surdo e considerá-la como um processo realizado por ouvintes. De fato, semelhanças pode até existir, entretanto, há diferenças na maneira de concebê-las, pois os processos sistemáticos de comunicação, e de execução do artefato vão muito além da percepção do olhar ouvintista.

Siqueira (2015) baseada nos estudos de Quadros e Schmiedt (2006) entendem que a pessoa surda percebe o mundo em vários aspectos, portanto, a leitura visual constitui uma das táticas operacionais para a interpretação, compreensão como também para a mediação. Em outras palavras, os métodos que os autores surdos apresentam em seus materiais didáticos são alguns dos pontos que permite perceber a estrutura das mensagens, alguns dos níveis são:

1. Concreto – sinal: ler o sinal que refere coisas concretas, diretamente relacionadas com a criança.
2. Desenho – sinal: ler o sinal associado com o desenho que pode representar o objeto em si ou a forma da ação representada por meio do sinal.
3. Desenho – palavra escrita: ler a palavra representada por meio do desenho relacionada com o objeto em si ou a forma da ação representada por meio do desenho na palavra.
4. Alfabeto manual – sinal: estabelecer a relação entre o sinal e a palavra no português soletrada por meio do alfabeto manual.
5. Alfabeto manual – palavra escrita: associar a palavra escrita com o alfabeto manual.
6. Palavra escrita no texto: ler a palavra no texto. (SIQUEIRA, 2015, p.53).

As etapas apresentadas permitem entender que os sistemas comunicativos de leitura visual são em suma diversificados, mas com regras, tais detalhes poderão ser visualizados no repositório *on-line* chamado Cultura Surda.

No *site* há vários exemplos de livros e vídeos ilustrativos sobre poesias, historinhas concebidas tanto por interpretes quanto por surdos que realizam as técnicas. Algumas dessas historinhas são: “A arara e o macaco” de Sylvio Luiz Panza, sendo interpretado em LIBRAS pela interprete Elayne Kanashiro, “A lenda da Iara” assim como “A bela adormecida”, ambos interpretados pelo Instituto Nacional de Surdos - INES.

Há outros autores que trabalham com a cultura surda, ambos buscam apresentam materiais em diversificadas versões, sejam transmitidos por desenhos, vídeos, etc. No repositório constam em torno de 30 histórias em vídeos, realizados no Brasil. Cada

vídeo apresenta a desenvoltura tanto de interpretes quanto de pessoas surdas que buscam narrar historinhas que antes eram apenas conhecidas por ouvintes, assim como fábulas imersas apenas na comunidade surda.

Em suma, as manifestações realizadas pela cultura surda sobre literatura fornecem vários sistemas, ambos mesclados, entre a cultura surda e ouvinte.

Observa-se ainda que as desenvolturas por meio da utilização das lendas ocasionam efeito mágico, basta vislumbrar “A lenda da Iara em LIBRAS”, realizada no INES, e perceber uma série de elementos nascidos na cultura surda a partir da intervenção das artes. Isso nos move pensarmos que a LIBRAS faz nascer inúmeros sinais improvisados, ocasionando nos materiais didáticos efeitos potencializadores, tanto por meio do desenho, escritas de sinais, traduções, sinalizações, classificadores, entre outros sistemas da língua de sinais, que a pessoa surda utiliza para representar ou fornecer mecanismos de aprendizagem para o público que desconhece da língua.

Diante do cenário literário, ficamos vislumbrados com a complexidade das informações que o corpo fornece em meio às experiências artísticas, a pesar de que a cultura surda, ainda cristaliza suas potencialidades tanto na maneira que os artistas planejam e elaboram a mensagem, quanto nos métodos que eles organizam os dados coletados, quer seja pelas poesias, quer seja por meio de versos, prosas, escrita de sinais.

2.2.4 Teatro surdo: as artes cênicas do mosaico

Se as artes visuais assim com as literaturas manifestadas por artistas surdos causam complexas perguntas sobre o que eles almejam comunicar, imagine a gama de informações que o ator surdo é capaz de transmitir por meio das performances no palco.

O teatro constitui o campo da complexidade, ou seja, do entretenimento, mas também das reflexões, visto que, entre os atores e os públicos há mensagens diversificadas, que podem remeter ao lúdico, ou melhor, uma, ou várias críticas. Para isso, o ator necessita incorporar o papel de um mensageiro para que a platéia seja motivada pelas informações performáticas. (PEIXOTO, 1989, p.05).

Deste modo, o artista busca incorporar diversificados personagens, deixando de lado suas razões, emoções, assumindo posturas particulares de personagens fantasmagóricos ou de fatos reais.

Compreende-se que o sujeito em cena “refleti sobre o tema do cuidado no âmbito do alargamento de horizontes remete, inevitavelmente, à instância da reflexão consigo mesmo, ao diálogo interno, ao conhecimento de si – um ritual que faz consigo um horizonte de superações”. (BECKER, 2013, p.03).

Outro ponto particular do artista cênico é o papel fundamental para a transmissão de interesses particulares ou que envolva a sociedade como um todo. Por meio de performances possui a função de mostrar por meio de suas desenvolvuras dor, amor, alegria, tristeza, mas também pode mistificar realidades do cotidiano. Portanto, o artista cênico quando possui domínio das técnicas das expressões corporais tem o poder de controlar, assim como, mudar reflexões interpretativas dos espectadores sobre o mundo. (PEIXOTO, 1989).

E o teatro surdo? O que comunica? Assume as mesmas potencialidades sensoriais utilizadas por ouvintes? Conforme Becker (2011):

A manifestação da consciência social e coletiva do homem, dá à palavra, ao gesto ou a qualquer outro canal de comunicação – como signo – um lugar de destaque. O efeito revolucionário de Bakhtin está em apresentar uma espécie de relação dialética entre corpo e consciência, que se humanizaria precisamente pelo diálogo, palavra-chave em sua argumentação. (BECKER, 2013, p.09).

A autora argumenta que os eventos fenomenológicos do meio, ocasionam em qualquer indivíduo a concepção e atribuição de representações dos eventos por meio de signos, ocasionando com isso consciência social, isto é, comunicação. Este efeito nas artes cênicas faz emergir uma esfera criativa entre o comediante e público. Narra à autora a seguinte analogia: “Entre a vida diária e a vida teatral, a compreensão do tempo e a delimitação do espaço contribuem para intensificar a energia e a comunicação entre ator e o espectador e reforçar a importância do momento e da presença”. (BECKER, 2013, p.03).

De acordo com Farias (2005) o teatro surdo desmistifica o laudo patológico sobre a surdez e informação, revelando com isso que o bloqueio não está na inibição da sonoridade, mas na antiga crença de que a pessoa surda era incapaz de realizar, compreender e transmitir mensagens por intermédio das expressões corporais. Na visão da autora, o corpo ao assumir o papel cênico manifesta uma comunicação eficiente entre a platéia surda e falantes conhecedores da língua de sinais.

Sendo o teatro a arte do convencimento, muito mais do que convencer em língua de sinais, é preciso que, acima de tudo, o surdo domine o seu próprio corpo. É através da expressão corporal que este falará visualmente, mostrando a linguagem teatral. É necessário, pois, que o surdo trabalhe o seu próprio corpo para exercer, no palco, domínio sobre ele. Sem dúvida o ator surdo, quando trabalhando, tem o domínio desse corpo (elemento primordial para as artes cênicas). (FARIAS, 2005, p. 56, grifos da autora)

As reflexões levantadas pela autora nos permitiram identificar que a linguagem cênica no teatro de surdo é formada por um sistema completamente vasto, mas oposto aos recursos cênicos utilizados por atores ouvintes.

Por esse motivo, o elemento sistêmico explicitado pela autora se refere à técnica cênica para a atuação, e não a técnica utilizada pelos ouvintes e, nem muito menos para ouvintes, mas nascido no meio da comunidade, em razão de promover a ampliação dos conhecimentos artísticos na e da comunidade.

Acreditamos que submissão de comunicação por parte de ouvintes sobre as concepções artísticas de atores surdos inibem a verdadeira comunicação cultural do grupo, dificultando a expansão das técnicas de incorporação das representações que a língua de sinais assume como potencialidade. (FARIAS, 2005)

Quando dizemos que existe o teatro surdo, referimo-nos ao fato de que deve haver uma materialização teatral exclusivamente surda, com a base na língua de sinais, e com a exigência, nem sempre obrigatória de que, para compreender a arte surda todos os ouvintes têm que aprender a língua de sinais. Enfatizamos a necessidade de que o teatro surdo escape dominação dos ouvintes, ou seja, da imposição daquilo que não faz sentido na experiência da surdez (para os surdos). Isto não significa, no entanto, que os próprios surdos não possam usar de recursos que facilitem a participação e a apreciação dos ouvintes – até porque se defendem sempre experiências interculturais. (FARIAS, 2005, p. 56).

Farias (2005) também esclarece que as questões sobre mérito entre qual técnica deva ser utilizada por atores surdos pode gerar impotencialidade quando as concepções da cultura surda, pois a maneira de conceber a informação é completamente diferente da forma que os ouvintes o fazem, necessitando com isso, o ouvinte aprender a língua de sinais. Isso não significa se submeter sobre os interesses do outro, mas compreender que o acesso à informação da pessoa surda parte de expressões corporais.

Strobel (2008, p.46) explicita o seguinte: “A língua de sinais do Brasil não pode ser estudada tendo como base a língua portuguesa, porque ela tem gramática diferenciada, independente da língua oral”.

A percepção levantada pela autora reforça a reflexão, uma vez que, ela aclara não apenas por ser surda, mas clarifica por intermédio dos conhecimentos epistemológicos emergidos a partir de estudos tanto entre ouvintes quanto surdos.

Da mesma maneira acreditamos que as artes cênicas possuem uma gramática teatral que esclarece com clareza a verdadeira performance concebida pela língua de sinais.

Assim sendo, organizada por elementos expressivos, sendo eles os operadores que formam, realizam e mediam a dramatização, formada por um alfabeto visual repleto de peculiaridades subjetivas.

Portanto, acreditamos que as poéticas cênicas da língua de sinais cristalizam o potencial do grupo. Esclarecendo que a comunicação vai muito além da fala.

No teatro, a expressão através das feições, como língua de sinais é constantemente praticada pelos sujeitos surdos, por isto eles têm grande talento para expressar as suas identidades culturais através de desenhos no ar: as poesias, as narrativas e as contações das histórias (...) Nas comunidades surdas, muitos sujeitos surdos se destacam na sociedade, assim como Marlee Matlin, atriz surda americana que ganhou o Oscar de melhor atriz em filme “Filhos de Silêncio”, no ano de 1987, que foi um vitória delirante para o povo surdo. E. Emanuelle Laborit, atriz surda francesa, que além de interpretar no teatro e no cinema, também escreveu um livro com sucesso estonteante, traduzido em várias línguas: “O vôo de gaiivota”. (STROBEL, 2008, p. 68)

Rimar Romano, também é outro artista surdo que manifesta suas criações performáticas pela intersecção da mímica com “teatro-físico” uma habilidade. De acordo com a autora, o ator surdo em conjunto com o irmão criou o “Cia. Arte e Silêncio”. (STROBEL, 2008, p. 69).

Além dos atores citados, Strobel (2008) também exemplifica que existem vários atores surdos do Brasil, desenvolvendo performáticos da pessoa surda na experiência artística por intermédio do teatro.

Entre os atores o palhaço Reinaldo Pólo da capital São Paulo, além dele, Paulo Praxedes teve um papel muito importante no ensino das performances entre pessoas surdas, além de difundir o teatro nas escolas, como também buscou expandir o conhecimento das estratégias performáticas a partir de aulas aplicadas por ele. (STROBEL, 2008)

Outros artistas da comunidade surda são: “Silas Queirós, Sandro dos Santos Pereira, Heloír Montanher, Celso Badin, Paulo André, Bulhões, Cacau Mourão”. (STROBEL, 2008, p. 70).

No Amazonas encontramos apenas uma pesquisa que fala sobre a atuação de alguns professores em uma escola da cidade de Parintins chamada Escola de Audiocomunicação Padre Manna e também na Escola Augusto Carneiro dos Santos em Manaus, onde constam pesquisas sobre a atuação cênica de alunos surdos. (FARIAS, 2005).

De acordo com a autora, dois docentes aplicavam o ensinamento do teatro na escola do município de Parintins, o primeiro, identificado por “A”, desenvolvia uma “metodologia voltada às sensações do corpo enquanto captação de ondas sonoras”. O presente método busca promover a ação performática da pessoa surda por meio de oscilação (corpo/vibração). A atividade era desenvolvida pelo professor gratuitamente, e geralmente ensaiada em uma garagem da escola. Em um dos relatos do professor, os surdos tinham bastantes dificuldades para realizar a atividade de encenação. (FARIAS, 2005). O autor coloca ainda que:

Antes de começar qualquer trabalho, eu colocava todos os alunos deitados de barriga para baixo no palco, mas era necessário que eles tivessem relaxados. Eu também trazia eles pra bem perto da caixa de som para que eles pudessem perceber a música. Que tipo de música estava sendo tocada ali, eles deviam entender ritmos diferentes, eles deviam conhecer a música. Eu trocava, eu brincava, eu parava o som. Quem não estava concentrado, continuava dançando. Às vezes quem chegava atrasado, depois ou no meio dos exercícios para concentração e relaxamento, tinha dificuldade em acompanhar, ficava igual marionete, e eu não queria isso. (...) Eu queria alguém que trabalhasse em cima de percepção. (FARIAS, 2005, p. 71).

Em relação ao segundo professor identificado por “B”, a metodologia que o mesmo utilizava era oposta as oscilações sonoras, mas baseada nos trabalhos extraídos do texto entre outras atividades que era apresentada em sala. A autora pondera que a proposta do professor consiste em uma atividade ensino-aprendizagem por intermédio do lúdico, mas conforme ela, foge da conceituação da livre expressão que o teatro assume. (FARIAS, 2005).

Além das duas metodologias apresentadas, Farias (2005) expõe outro método utilizado por uma professora da Escola Augusto Carneiro dos Santos da cidade de Manaus. De acordo com a entrevista, a professora “C” da escola de surdos busca

conhecer o que o público almeja apreciar, ou seja, é o público que decide o roteiro da peça. Mas, antes os alunos são preparados com vários exercícios de alongamento para assim suscitar o contexto decidido. Portanto, a professora compreende que o corpo “é a base, eles conhecem o próprio corpo, então eu trabalho muito com relaxamento, esquema corporal, pé, joelho, mostrando tudo, mostrando pra eles que o nosso corpo é importante”. A docente “C” sentiu bastas dificuldades nas mediações entre alunos, pois algumas performances exigiam abraços, beijos, carinhos, coisa que muitos dos alunos não almejavam desempenhar talvez por conflitos na família. (FARIAS, 2005, p. 109).

O estudo de Farias (2005) sobre as performances na escola de Parintins nos permite percebermos que a atividade realizada pelo professor “A”, ocasionou uma comunicação que frui, todavia, com bastante dificuldade. Outro ponto que também alcançamos com base na fala da autora, diz respeito à mediação entre corpo e sonorização, ou seja, havia arbitrariedade comunicacional.

Talvez porque não havia um contato mais específico de profissionais da área cênica que também dominasse a língua de sinais para que os erros fossem acertados. Sabemos que até mesmo entre as concepções cênicas há falhas, contudo, o aperfeiçoamento também consiste para o melhoramento da desenvoltura. Mas, de qualquer forma, a proposta do professor nasce para ver o entorno, portanto, servindo a experiência para compreender o espaço cênico, a partir da óptica do próprio artista surdo.

Em relação à outra metodologia citada utilizada pelo professor “B”, a proposta germina como maneira de pensar o teatro/escola como centro das atividades de alteridade, quer dizer, que pense não apenas a ludicidade como um espaço de gargalhadas, risos e críticas, mas como ferramenta pedagógica para suscitar reflexões sobre as potencialidades que a pessoa surda possui, como também, levantar questionamento sobre assuntos que inibem a expansão das potencialidades, como também de assuntos políticos, econômicos e sociais.

O que percebemos também sobre o método, refere-se ao reforço comunicativo que o aluno recebe quando aplica as atividades em sala e ao mesmo tempo exercita o conteúdo cênico.

No que se refere à metodologia do Professor “C”, o processo de comunicação também não fruiu com tanta facilidade, pois muitos alunos não almejavam ter contato físico, comprometendo com isso, a performance.

Ao mesmo tempo, a professora acreditava que a rejeição se dava por problemas pessoais no lar, por esse motivo o roteiro era completamente comprometido. No entanto, a experiência se faz fundamental, pois no teatro de ouvintes ocorre o envolvimento de contato para ocasionar determinadas cenas que almejam indicar amizade, comprometimento, união entre outras mais.

Desse modo, compreende-se que a atuação performática da pessoa surda nas artes cênicas envolve complexas desenvolvuras, isto é, há uma grande diferença da atuação performática entre surdos e ouvintes.

Acreditamos que o movimento corporal na atuação do ator surdo para ocasionar mensagens artísticas exige muito mais movimento, tanto para expressar a partir de sinais os elementos abstratos que compõe o cenário ao seu redor, quanto para sinalizar a narrativa das falas entre os personagens.

Vale considerar que não é apenas isso, mas a construção de algumas narrativas no teatro surdo envolve completamente todo o corpo, resultando em uma comunicação artística completamente híbrida.

Em palavras simplificadas, a atuação cênica do artista surdo no palco revelam outros fragmentos que artistas não ouvintes conhecem.

Deste modo, a experiência sensorial germinada pelo ator surdo manifesta valores sociais da comunidade, ou seja, a utilização da língua de sinais em consonância com a mímica concebida por artistas surdos e não por ouvintes.

Assim, o movimento performático nas Arte Surda evoca uma comunicação particular sendo uma das identidades cultural do coletivo.

Isso nos leva a pensar que a Arte Surda, são manifestações culturais que buscam mostrar-nos aquilo que não enxergamos, uma vez que, o processo poético concretizado por artistas surdos tende a revelar vários sistemas comunicativos a partir das inúmeras habilidades que a Arte Surda contém em cada linguagem.

Nas artes cênicas, por exemplo, cremos que o processo de criação performática se constitui de vários elementos, tanto para concepção da atuação dos personagens, quanto do espaço de localização dos personagens, espaço no cenário, como também na posição entre os comediantes e público.

Portanto, a organização das habilidades sensoriais vai muito além do que imaginamos. Por esse motivo, necessitando de pesquisas para o mapeamento e catalogação das desenvolvuras tanto na maneira que os atores surdos buscam transmitir

informações pela mímica surda, além de outras performances realizadas pelos artistas como método potencial de transmitir risos, críticas, e outras percepções.

Para reforçar nosso posicionamento, Caldas (2006) autora surda, formada em artes, assegura que a falta da divulgação e valorização da Arte Surda, camufla os elementos artísticos realizados pela comunidade surda, ou seja, os métodos artísticos são ferramentas para a construção de materiais didáticos entre outros recursos.

A autora aclara que, inibir as construções poéticas praticadas por artistas surdos nas escolas públicas e privadas esconde a verdadeira identidade do coletivo. Especificamente quando as instituições não ofertam professores e pesquisadores com conhecimentos em LIBRAS, além da formação na área artística. A autora também menciona que os ouvintes deveriam buscar conhecer a importância da língua de sinais como procedimento de poder e identidade cultural.

Retornando à dificuldade das crianças, de expressarem suas percepções quanto às artes, reflito a respeito da possível relação que há entre a desinformação cultural das coisas do mundo, tais como a arte, estética e a dificuldade dos surdos de narrarem suas percepções (...) Como surda, sinto-me autorizada a declarar com firmeza que isto realmente aconteceu, acontece e, lamentavelmente, ainda acontecerá muitas vezes. Vivi alguns momentos em que não entendia o que o professor falava. (CALDAS, 2006, p.18).

Além dos argumentos levantados, a autora esclarece que tanto ela quanto seus amigos surdos vivenciavam o isolamento devido não haver uma comunicação eficaz entre eles e o professor, o que acarretou frustração por não compreender o que era transmitido.

O mais grave disso, é que se não houve intervenções sobre a causa, conseqüentemente o fracasso artístico na área da surdez perpetuará, resultando na dominação ouvinte. Conforme Farias (2005):

Ao se pensar em trabalhar arte na escola, o professor necessita de preparo específico para operacionalização de suas aulas. Precisa ter em mente os objetivos educacionais a serem alcançados. Necessita este, ainda, de aperfeiçoamento tanto de seus próprios saberes, quanto dos saberes dos alunos. (FARIAS, 2005, p.82)

A ponderação levantada pela autora vai ao encontro do que Caldas (2006) almeja: expandir os conhecimentos artísticos da e na cultura surda, para assim, e potencializar

as realizações suscitadas, ocasionando com isso, novas releituras sobre as artes cênicas organizadas por surdos e não completamente por ouvintes.

Aproveita-se para clarificar que não se pretende excluir, as ideias realizadas por pessoas ouvintes que almejam expandir os conhecimentos, mas que os pesquisadores realizem escavações sobre como germinar as artes cênicas sobre a percepção do artista surdo, assim como dos elementos sensoriais que eles consideram de alcance para a transmissão da linguagem performática, entre outros procedimentos, ou seja, os elementos não audíveis, sendo eles os métodos representativos desencadeados pela cultura surda como mecanismo de realizações sobre suas potencialidades.

3 O HOMEM E SUA NATUREZA COMPLEXA

3.1 O CORPO E COMUNICAÇÃO: NATUREZA E FORÇA ECOSISTÊMICAS

O corpo humano apresenta uma estrutura complexa, formada por vários órgãos que realizam suas funções em conjunto. Assim como outros seres vivos, o ser humano apresenta vários níveis de organização estrutural. Esses níveis associam-se entre si, organizando-se a partir do estruturalmente mais simples para o mais complexo.

Sobre esse tema Morin (1999) realiza suas considerações dentro de um aprofundamento crítico e declara que:

É necessário abandonar o naturalismo que nega e dissolve o homem na natureza; o homem não é uma invenção arbitrária desmascarada por *Foufoault*, mas um produto singular da evolução biológica que se autoproduz em sua própria história. (MORIN, 1999, p. 96).

Esta sessão versa sobre a crítica à perspectiva tradicional de corpo e comunicação e a apresentação de uma perspectiva, um modo de olhar mais amplo, dentro da complexidade.

3.2 CORPO E COMUNICAÇÃO EM UMA PERSPECTIVA IDEAL

Da idade antiga à cultura contemporânea o que perdura em relação ao senso estético sobre a anatomia humana é uma noção ou uma busca de um corpo ideal ou perfeito. A mídia, como suporte de mediação de mensagens para a sociedade, contribui muito com esse o papel ilusório, revelando apenas o padrão imaginário. Isso é facilmente observado em novelas, propagandas, jornais, programas infantis, filmes dentre outras programações midiáticas, o que evidencia uma distorção da verdade.

Dos inúmeros motivos que tornam o corpo alvo de preconceitos, está a transmissão de imagens, as quais, quando não são analisadas sob um olhar criterioso e livre de preconceitos, tendem a educar pontos de vistas conflitantes, assim como podem aniquilar qualquer convenção cultural. Morin (1990) explicita que a cultura de massa está engendrando conflitos complexos, pois há culturas com pontos de vista opostos aos de outras.

Com o surgimento da cultura de massa, um novo homem cultural suscita, demarcando um novo território de corpos ideológicos frente às múltiplas culturas, e decidindo, principalmente, o que pode ser questionável. Conforme referencia o autor, “uma cultura orienta, desenvolve, domestica certas virtualidades humanas, mas inibe ou proíbe outras”. (MORIN, 1990, p.14).

Ainda nessa mesma linha de considerações, Beltrão (1986, p.67) entende que o poder econômico constitui um dos principais influenciadores das opiniões fechadas, satisfazendo públicos desinformados, “o produto da comunicação de massa é, portanto, padronizado, o que se justifica pelo fato de visar a atingir um público maciço, não sendo possível à empresa levar em conta os desejos de uma minoria”.

Cabe citar nesse contexto, o pensamento de Caparelli (1986, p.22) sobre a exposição, pois ele confirma que o modelo de comunicação brasileira ancora-se nos moldes internacionais, ou seja, prioriza a cultura de fora, esquecendo-se das riquezas regionais do país, realizando “o mais grave, a aplicação de um modelo formal e de conteúdo de televisão copiado do estrangeiro”.

Também é válido notar a contribuição de Davis (1979, p. 47) a respeito do efeito das informações. De acordo com ele, o juízo de valor é fruto de opinião pública, “a sociedade nos diz quem pode ser gracioso e quem não pode, o que vem a constituir grande síndrome de beleza”.

Convém lembrar que antigamente algumas obras de artes foram confeccionadas com o propósito de divulgar a fisionomia de pessoas que não fossem enquadradas ao modelo tradicional almejado, quer dizer, corpos que não fossem ideologicamente perfeitos. Outra observação ocorrida e suscitada naquele período é a de que alguns artefatos eram utilizados apenas para gerar espanto aos olhos de quem apreciase a forma.

Figura 15 – Antonietta Gonsalvus



Fonte: MANGUEL, 2001.

Manguel (2001) suscita reflexões por intermédio de suas pesquisas, afirmando que algumas das imagens corporais eram divulgadas não apenas para catalogar a fisionomia humana, mas também como recurso discriminatório, havendo relatos do período medieval de aniquilamento de corpos contrários ao pensamento ideal. Segundo o autor, o semblante da jovem Antonietta Gonsalvus (ver Figura 15), conhecida por Tognina, demonstra constrangimentos. A imagem dessa jovem era exposta como objeto de heresia, porque ela tinha o rosto coberto por pelos, aliás, não só ela, mas toda a família.

Ao referir-se sobre esse assunto, o autor também afirma que a imagem de Tognina e de sua família eram utilizadas naquele tempo por pesquisadores para demonstrar as anomalias suscitadas por Deus. Alguns religiosos, inclusive, acreditavam que o corpo da moça era ligado a laços diabólicos. Outro aspecto levantado pelo autor demonstra que muitos também pensavam que a família de Tognina havia se contaminado por meio do contato com lobos, pois “na Itália as pessoas acreditam que é perigoso ver lobos e

que, se um lobo vê um homem primeiro que ele, o homem perde momentaneamente a fala”. (MANGUEL, 2003, p.116).

Convém pontuar que a falta de conhecimento acarretou erros gravíssimos, comprometendo a integridade de famílias que apresentavam os mesmos aspectos da família de Tognina e outros aspectos de grupos minoritários. O ocorrido não deixa dúvidas sobre a ineficiência comunicativa realizada no passado, que também ocorre em nossos dias.

Outra situação com relevância histórica, diz respeito ao clima de tortura ocorrido no século XX, e que foi reforçado com a replicação de mensagens. No tempo de Adolf Hitler¹³, por exemplo, o rádio era a única alternativa de longa distância, pois as mensagens eram limitadas, a serviço militar, sendo uma das primeiras invenções interativas. Aprende-se nas escolas que uma das marcas ideológicas de Hitler era o corpo ariano, o qual, segundo suas ansiedades, constituía o único corpo perfeito. Todos os corpos opostos à raça recebiam punições severas com técnicas militares em campo de extermínio.

Mcluhan (1964) esclarece que:

Hitler só teve existência política graças ao rádio e aos sistemas de dirigir-se ao público. Isto não significa que estes meios tenham retransmitido de fato seus pensamentos ao povo alemão. Seus pensamentos eram de curto alcance. O rádio propiciou a primeira experiência maciça de implosão eletrônica. (MCLUHAN, 1964, p. 337).

A ditadura de Hitler perdurou porque ele conseguia seduzir ouvintes a partir de mensagens midiaticizadas. O rádio, naquele tempo, era uma das ferramentas pedagógicas que ele utilizou para disseminar o ódio. Se a comunicação pelo rádio suscitou horror naquele tempo, imagine-se se nos tempos de Hitler houvesse televisão, talvez os crimes de racismo contra pessoas com deficientes outros grupos discriminados fosse mais severa.

Sabe-se que os meios de comunicação trouxeram benefícios porque possibilita a apreciação de culturas diversificadas, alcance de negócios, dentre outras atividades. Por outro lado, há informações que divergem dos princípios humanos. Nos concursos de

¹³ Segundo Caparelli a popularidade de Hitler fundamenta-se por intermédio do Ministro da Informação Joseph Goebbels, defensor do seguinte pensamento “ao lado da propaganda, “o Príncipe” deve agir pela força, retomando os conselhos de Maquiavel.” Ver (CAPARELLI, 1947, p. 78).

beleza, por exemplo, o regulamento tende a eliminar concorrentes que não possuem uma estrutura corporal ideal.

De acordo com Ballarin (1986, p.17) as mensagens nem sempre alcançam todos, somente o público falante tem prioridade e, às vezes, quando são apreciadas, fornecem divergências. O autor entende que esse descaso é compreendido como “tropeço”, porque não prioriza oportunidade de compreender o outro, “são mensagens que “não se sincronizam” com as pessoas a quem se quer comunicar algo”.

Levando em consideração esses aspectos, Lasswell (1971) descreve um breve fragmento de como deveria ser a comunicação eficiente, mostrando principalmente os conflitos inibidores dos objetivos fundamentais da comunicação. Consoante o autor nos coloca que:

Nas sociedades humanas, o processo é eficiente na medida em que julgamentos racionais são facilitados. Um julgamento racional implementa objetivos vinculados a valores. Em sociedade animal, a comunicação eficiente ajuda a sobrevivência, ou alguma outra necessidade específica do agregado. (LASSWELL, 1971, p.113).

Lasswell (1971) exemplifica que há vários obstáculos de interesses entre “mentes racionais”, colocando em suspeita, ainda por cima, a racionalidade dos que pensam contrariamente ao interesse coletivo. Para ele, faz-se necessário buscar conhecer, pelo menos, os princípios do outro. Ao realizar esse processo, o autor acredita que o coletivo ocasiona percepção dos limites e das fronteiras.

Outro posicionamento similarmente a que Lasswell (1971) chama atenção é o de que até os animais anseiam por equilíbrio, influência e eficiência na comunicação em grupo. De acordo com essa ponderação, a revolução social interna é importante para manter o controle. Portanto, ele classifica as conexões nervosas em conflito, descontentamento, sendo a reação, o alicerce do interesse coletivo.

As premissas citadas apontam que as conexões nervosas representam um avanço para a mudança no meio exterior dos grupos que são rejeitados. Essa conexão incide em interesse social, e são expelidas principalmente quando as vítimas são regidas por regras que inibem direitos. A luta dos negros contra o abuso do poder autoritário no passado, por exemplo, consiste em ruptura.

Tendo em vista o argumento ilustrado, pensamos que há uma divergência sobre os objetivos da comunicação eficiente, pois esse fator tem sido insatisfatório quando

direitos são inibidos, “por ignorância entendemos aqui a ausência, em um dado ponto do processo de comunicação, de conhecimento disponível em outras áreas da sociedade.” (LASSWELL, 1971, p.113).

Ballarin (1986), baseado nos conceitos de Charles R. Wright, elucida que “as comunicações constituem um meio para transmitir ideias entre os indivíduos, podemos concluir que qualquer manifestação que possa chegar a um “ser comunicado” por meios visuais, “gestuais” ou outros tem condições para tornar-se uma comunicação.” (BALLARIN, 1986, p.10).

Berlo (1997, p. 22) entende que o foco de uma comunicação eficiente é muito lenta por ser “um dos mais difíceis conceitos para as pessoas entenderem e agirem em consequência”. Já Lasswell (1971) deixa claro que o fracasso da comunicação eficiente ocasiona da seguinte maneira:

Algumas das ameaças mais sérias à comunicação eficiente para a comunidade como um todo dizem respeito aos valores de poder, riqueza e respeito. É possível que os exemplos mais nítidos de distorção com origem no poder ocorram quando o conteúdo da comunicação é deliberadamente ajustado a uma ideologia ou contra-ideologia. As distorções relacionadas com a riqueza têm origem não apenas em tentativas de influenciar o mercado, por exemplo, mas também em concepções rígidas de interesse econômico. Um exemplo, típico de ineficiências relacionadas com respeito (classe social) ocorre quando um membro da classe alta restringe os seus contatos com pessoas do seu próprio nível social e deixa de corrigir a sua perspectiva pela exposição a membros de outras classes. (LASSWELL *apud* COHN, 1938, p.114, 1971, p.114).

Sendo assim, a partir dos discursos levantados, que a comunicação eficiente permanece em tropeços, apesar de existirem evidências históricas sobre possíveis erros contra pessoas deficientes, negros, índios, mulheres entre outros grupos minoritários. Ainda convém lembrar que algumas das narrativas ilustradas em parágrafos anteriores, clarificam como alguns grupos cultuavam o corpo ideal de maneira opostas a outras. Desta feita, somos levados a acreditar que o corpo perfeito é uma construção ilusória, arbitrária, sendo que a integração entre culturas resultaram noutra corpo ideológico, sendo ele concebido pela mutilação biológica para um modelo artificial. Sabe-se que tal ideologia não é nova, todavia, nos dias atuais, ganha atenção e espaço na mídia, sendo a nova concepção corporal imersa como produto da cultura de massa.

Pensamos que a credence sobre o corpo ideal é resultado de informações viciosas expostas pelos meios midiáticos. Grande parte dessas mensagens perpetua em nossos

dias massacrando deficientes, surdos, autistas, anões, cegos entre outros grupos minoritários que não apresentam das mesmas características ideológicas. Por outro lado, acredita-se que a mídia deveria buscar estratégias para desconstruir a concepção imaginária, ou seja, quebrar esses paradigmas divisórios, pois muitos dos grupos excluídos também apreciam e consomem das mesmas informações midiáticas pelos “chamados normais”. Outra preocupação constante sobre esse assunto é de que a mídia precisa apresentar mensagens que não ramifique ódio, mas manifeste mensagens inclusivas, buscando principalmente respeitar o direito de todos.

Em síntese, os objetivos da comunicação somente alcançarão reconhecimento quando o espaço do outro for respeitado. O que ainda se nota é uma grande necessidade de conceber uma nova reformulação dos antigos conceitos tradicionais, especialmente sobre as programações que aparentemente não disseminam ódio.

Nesse caso, um novo pensamento comunicacional inclusivo seria uma alternativa plausível. Por meio dele, a mídia tenderia a conceber uma postura educativa, ou seja, uma nova maneira de olhar o outro. Nesse sentido, é certo que a reflexão não ameniza os erros do passado, e muito menos alcança, por completo, o direito social, mas sob uma nova postura apreciativa, poderia possibilitar sensibilidade igualitária entre todos.

3.3 POTENCIALIDADES SENSORIAIS: BREVE ESTUDO SOBRE O CORPO

Refletir sobre as múltiplas performances comunicativas produzidas pelo corpo nos leva a pensar que ele exerce poderes de idealizar potencialidades complexas. A estrutura corporal possui extrema capacidade de conceber diversificados sistemas comunicativos altamente heterogêneos, inclusive, muitos não imaginam quão importante são as potencialidades comunicacionais emergentes.

As pessoas com deficiências¹⁴ ilustram claramente uma luta diária, pois, muitos deles arquitetam estratégias comunicativas na ânsia de romper as barreiras enfrentadas. Logo, descrever as potencialidades corpóreas implica reconhecê-lo como organismo

¹⁴ Aproveitamos para explicitar que o termo “Pessoa com Deficiência (PcD)”, insere-se na investigação conforme a Portaria N° 2.344, de 03 de novembro de 2010, Dou de 05/11/2010 (n° 212, seção 1, pág. 4), Artigo I. Pontua-se que a terminologia permanece em questionamento por profissionais e investigadores da área de educação inclusiva, como também pelas pessoas cegas, surdas, cadeirantes, etc.; o motivo apontado por muitos deles seria a discriminação quanto às habilidades.

biológico altamente inteligível, isto é, apto a vivenciar e constituir qualquer experiência cultural entre grupos distintos.

Não há dúvidas de que o corpo invoca diferenciadas estratégias comunicativas para realizar informação, tendo em vista que ele idealiza novos sistemas na ânsia de integralizar relações entre outros indivíduos e o ambiente. Quando o indivíduo percebe que seu sistema comunicativo não alcança mensagem entre receptores a partir da sonorização, por exemplo, o corpo busca novas alternativas de relações. Daí, a estrutura física torna-se alvo de experimentações até ocasionar um novo sistema de mediação.

De acordo com Morin (1977) o sistema compreende uma grande organização intrincada, sendo ela formada por uma série de subsistemas dentro de outros sistemas, que, às vezes, trocam informações entre si, buscando manter uma conexão de equilíbrio e harmonia dentro e fora de sua própria estrutura, assim como ocorre na influência com o meio. As combinações sistemáticas quando bem estruturadas formam um grande edifício simétrico ou assimétrico de conhecimentos.

Hoje sabemos que tudo aquilo que a antiga física concebia como elemento simples é organização. O átomo é organização; a molécula é organização, o astro é organização; a vida é organização; a sociedade é organização. Mas ignoramos totalmente o sentido deste termo: organização. (MORIN, 1977, p. 92).

Se na óptica de Morin (1997) os fenômenos sistemáticos são compreendidos como organização. Conclui-se, portanto, que as interferências corpóreas são processos integrantes e programadores, assim como, gerenciadores das estruturas.

Por esse motivo, acreditamos que o a atuação performática motora venha a ser um dos fios condutores nas transformações sistemáticas do ambiente, assim como o próprio ambiente contribui para a desenvoltura corporal, como processo de comunicação. Em outras palavras, os dois sistemas vivenciam inumeráveis trocas de informações, ou seja, autopoiese nos sistemas.

A aquisição da Língua de Sinais por uma pessoa que antes ouvia, por exemplo, é um processo de organização, pois o corpo sente necessidade de autorregenerar. Portanto, ele recorre a outros sistemas organizados ou que estão em processos de autoafirmação como estrutura potencial.

Mas para que o processo se consuma, será necessário que o corpo adquira novos conhecimentos da língua. Como consequência das modificações, o corpo tende a passar

por um processo de ajustamento. Esses ajustes sistêmicos quando aceitáveis, tornam-se padrão cultural.

Para Morin (2007) o sistema é dividido em dois: sistema aberto e sistema fechado.

O sistema aberto está na origem de uma noção termodinâmica, cuja primeira característica era permitir circunscrever, de modo negativo, o campo de aplicação do segundo princípio, que necessita da noção de sistema fechado, que não dispõe de fonte energética/material exterior a si próprio. Tal definição não teria de modo nenhum oferecido interesse se não se pudesse a partir dela considerar um certo número de sistemas físicos (a chama de uma vela, o movimento de um rio em torno do pilar de uma ponte), e sobretudo os sistemas vivos, como sistema cuja existência e estrutura dependem da alimentação externa, e no caso dos sistemas vivos, não apenas material/energética, mas também organizacional/informacional. (MORIN, 2007, p. 20 e 21).

Conforme o autor, os sistemas possuem características individuais, isto é, são em alguns casos opostos, dependentes e independentes de outros sistemas, pois as propriedades dos fenômenos nem sempre se alimentam das estruturas organizacionais de outros sistemas. Os procedimentos de troca sistemática são vislumbrados por meio da estrutura corporal, interagindo com ela, em vários aspectos. Exemplifica-se o uso da voz, de gestos¹⁵, entre outros recursos sistemáticos.

O sistema aberto tem natureza potencial particular. Para ocorrer a intervenção, ele carecerá transitar por múltiplos estágios de negação e aceitação. Dependendo dos resultados, ele pode perder ou receber informações. A troca de dados é originada tanto entre o próprio sistema intrinsecamente, quanto extrinsecamente.

A integralização entre sistemas tem por finalidade arquitetar autocontrole, autossustentação, dentre outras necessidades. São vários os meios de entrelaçamento que ele busca conceber para se autorrealizar.

¹⁵ Os estudos de Pierre Well e Roland Tompakow (2009) fornecem uma série de ilustrações sobre as corriqueiras desenvolturas gestuais como meio de expressar sentimentos. De acordo com esses autores, o conceito de gesto é amplo e parte de várias visões. Ambos apresentam em suas pesquisas vários ilustrações de como identificar os gestos, sendo eles uma estrutura da linguagem não-verbal. Citam o seguinte: “Alguém à sua frente cruza ou descruza os braços, muda a posição do pé esquerdo ou vira as palmas das mãos para cima. Tudo isso são gestos inconscientes e que, por isso mesmo, se relacionam com o que se passa no íntimo das pessoas”. (WELL & TOMPAKOW, p.06, 2009). De acordo com Farias, “Gestos são espontâneos naturais; a mímica é imitação; a pantomímica é uma representação teatral; o sinal, no seu contexto lingüístico, é uma convenção, ou seja, tem um significante e significado combinado por um grupo social”. (FARIAS, p. 33, 2005).

Portanto, entendemos que o percurso do sistema aberto é amplo, isto é, os níveis dele quando entra na busca de conhecer outros sistemas, pode ou não sofrer possíveis transições de autorregeneração em sua estrutura organizacional.

Conforme referencia Morin (2007) o sistema aberto para realizar autopoise necessita se abrir para consumir novas informações, ele precisa passar por processo de revisão e manutenção energética de seu próprio sistema. Por esse motivo, ao realizar o procedimento, ele tende a receber e conduzir a troca de informações. Contudo, as forças que conduzem a materialidade e imaterialidade de sua composição caminham para estruturar os resultados coletados em informações assimétricas.

Por consequência dessa condição, entende-se que o percurso da informação acarretará processos complexos, ou seja, nem sempre o trajeto sistemático promoverá, na composição do sistema, respostas lineares, pois, ele tende a percorrer por etapas conforme as necessidades do sistema.

Em contrapartida ao sistema fechado, considera-se ele como um sistema concretizado, ou seja, que se autorregenerou por intermédio de várias trocas internas e externamente, uma vez que, sua natureza sistemática solidificou e estabilizou as forças energéticas almejadas.

Quando a estrutura corporal incorpora movimentos gestuais para garantir comunicação entre grupos culturais, é a prova de que o sistema se autorregenerou, ou seja, tornou-se fechado.

Um sistema fechado, como uma pedra, uma mesa, está em estado de equilíbrio, ou seja, as trocas de matérias/energia com o exterior são nulas. Por outro lado, a constância da chama de uma vela e a constância do meio interno de uma célula, ou de um organismo, não estão absolutamente ligadas a tal equilíbrio; ao contrário, há equilíbrio no fluxo energético que os alimenta, e, sem este fluxo, haveria desordem organizacional levando rapidamente ao definhamento. (MORIN, 2007, p. 21).

Conforme o autor há duas condições para o sistema tornar-se sistema. A primeira refere-se às regras que regem a sistematização organizacional constituída por ele mesmo. Enquanto que a segunda etapa acena às influências do ambiente. Isto é, as influências ocasionadas entre os sistemas promovem novas descobertas de sistemas desconhecidos. Portanto, segundo Morin:

A primeira é que as leis de organização da vida não são de equilíbrio, de desequilíbrio, recuperado ou compensado, de dinamismo estabilizado [...] A segunda consequência, talvez ainda maior, é que a inteligibilidade do sistema deve ser encontrada, não apenas no próprio sistema, mas também na sua relação com o meio ambiente, e que esta relação não é uma simples dependência, ela é constitutiva do sistema. (MORIN, 2007, p. 22).

Ainda na perspectiva de Morin (2007) o sistema aberto tende a coletar novas possibilidades de autossustentação para sua própria organização. Consoante a percepção do autor, os processos sistemáticos dependem de um olhar metassistemático para cooperar em sua evolução, sendo que a concepção genética desse processo parte de hipóteses teóricas, como também da experimentação. Tais ações e razões são resultadas da combinação de sistemas e ecossistemas.

O metassistema, sob a óptica do autor, significa a evolução da estrutura macro do sistema. “A partir desse momento, a porta está aberta para a teoria dos sistemas auto-eco-organizadores, eles próprios abertos, claro (porque longe de escapar à abertura, a evolução rumo à complexidade aumenta), isto é, dos sistemas vivos”. (MORIN, 2007, p. 22).

Portanto, compreende-se que o corpo biológico não é apenas parte integrante do grupo de organismos vivos de um ecossistema diversificado, mas devemos entendê-lo como um sistema idealizador de cultura.

Sodré (2002) entende que o termo informação vai muito além de um simples contato. Para ele, “a “informação”, são palavras de grande ambiguidade semântica, mas que vem designando modos operativos, baseados na transmissão de sinais, desde estruturas puramente matemáticas até as organizacionais e cognitivas”. (SODRÉ, 2002, p. 06).

Na visão de Morin (2007) a informação é entendida como um grande paradigma, de difícil alcance, conceito amplo, pois nem sempre a interpretação e explicação dos fenômenos da natureza mantêm os mesmos níveis de respostas, sendo muitos dos resultados arbitrários. Por isso, compreende-se que o corpo ainda permanece numa busca decodificadora tanto dos fenômenos da natureza quanto dos fenômenos de suas materialidades.

A ciência biológica, a matemática, a comunicação dentre outras áreas de conhecimentos, por exemplo, possuem respostas individuais sobre a ação dos

fenômenos, todavia, quando ocorre a intersecção de conhecimento entre áreas distintas novas informações apresentam-se, ampliando o conceito.

Assim, o conceito de informação apresenta grandes lacunas e grandes incertezas. Esta não é uma razão para rejeitá-lo, mas para aprofundá-lo. Há, sob esse conceito, uma riqueza enorme, subjacente, que gostaria de tomar forma e corpo. Isto está, evidentemente, nos antípodas da ideologia “informativa” que retifica a informação, a substancializa, faz dela uma entidade de mesma natureza que a matéria e a energia, em suma faz o conceito recuar a posições que ele tem como função ultrapassar. Significa dizer que a informação não é um conceito de chegada, é um conceito ponto de partida. Ele só nos revela um aspecto limitado e superficial de um fenômeno ao mesmo tempo radical e poliscópico, inseparável da organização. (MORIM, 2007, p. 27).

Não há dúvidas de que o conceito sobre a teoria da informação de Sodré e Morin exhibe meios de desencadear outros métodos comunicativos, principalmente em rela ao ao corpo, isto  , os métodos e estratégias que ele concebe para dar luz a outros sistemas que também medeiam como potencialidade autossustentável.

Logo, entende-se que o conceito de informa ao ou comunica ao tende a incluir novas representa oes fenomenológicas.

Os novos estudos sobre a desenvoltura sensorial cooperam para expor outros sistemas organizados, novas teias comunicativas que existem, mas raramente são distinguidos. Alguns dos desencadeamentos desconhecidos s o ocasionados, por exemplo, por pessoas surdas a partir de processos sensoriais, resultando na identifica ao de novos métodos informacionais que são realizados dentro da própria cultura surda.

Entende-se, portanto, que muitos métodos sensoriais incidem em vários sistemas comunicativos, ou seja, ocasionam uma comunica ao plural, sendo a habilidade uma potencialidade mediadora de informa oes. Entre os meios de comunica ao expostos pelo corpo, a comunica ao silenciosa parece comunicar muito mais do que a língua falada. Como assim?

Por mais espertos que sejamos, principalmente na maneira de transmitir informa oes, seja por intermédio da voz ou por expressões de sinais, a experiência sensorial tende a fornecer outros gestos provisórios, pois se acredita que ele contribui para assegurar o que está sendo dialogado entre emissores e receptores. Os movimentos provisórios incidem juntamente na hora da transmissão da fala ou da sinaliza ao corporal. Esses gestos improvisados contribuem para garantir o que está sendo mediado.

Portanto, não é difícil perceber as desenvolturas comunicativas em ambientes diversificados. Exemplifica-se a desenvoltura sensorial em ambientes das faculdades, escolas, hospitais, praças, parques, paradas de ônibus, em residências particulares, e em outros lugares. Visualiza-se a destreza corporal também por meio de aplicativos tecnológicos: imagens televisivas, computadores, celulares, tablets, e outros aplicativos digitais.

Pondera-se a postura, inclusive, quando estamos sozinhos, seja para estudar individualmente, seja para trabalhar, por exemplo. O corpo se movimenta constantemente, talvez para exprimir as inquietações sobre os fenômenos.

Em momento solitário, principalmente na hora das leituras silenciosas, o corpo pode reagir às indagações despertadas pela leitura. Por esse motivo, ele procura responder aos fenômenos pressentidos por meio de gestos voluntários ou involuntários, resultando em mensagens silenciosas.

Talvez as prerrogativas sejam ocasionadas porque o sistema corporal concebeu estratégias para decifrar códigos como produto de informação. Assim, percebe-se que o corpo busca desencadear, além dessa desenvoltura, outras especificidades sensoriais, como métodos artísticos concebidos por pessoa surda a partir da Língua de Sinais.

Em vista disso, entende-se que os movimentos sensoriais transmitem informações silenciosas por intermédio de gestos ou sinais. Por esse motivo, as desenvolturas corporais são as principais fontes mediadoras de mensagens, sendo elas realizadas livremente, isto é, por meio de linguagem não verbal ou no uso de sinais convencionais (Língua de Sinais).

Algumas pesquisas atuais apontam para o fato de que os estudos sobre a desenvoltura corporal levantam algumas teorias sobre os processos de comunicação. Ao pesquisar algumas delas, constataram que a experiência sensorial tem sido fator crucial para as concepções dos sistemas culturais.

As análises de Davis (1979), por exemplo, fornece algumas pistas sobre o desencadeamento das informações suscitadas pela experiência sensorial motora.

Para esboçar a investigação, a autora buscou conhecer o ponto de vista de pesquisadores de algumas áreas de conhecimento. Segundo ela, a teoria da comunicação corporal vem sendo estudada por algumas áreas: psicologia, psiquiatria, antropologia, etologia, dentre outras.

De acordo com essa autora, o psicólogo, por exemplo, prioriza analisar algumas especificidades do comportamento corporal, “escolhe, de modo geral, unidades do

comportamento para serem analisadas: o contato visual talvez, o sorriso, o tato ou alguma combinação entre esses elementos”. (DAVIS, 1979, p. 20).

Por isso, os psicólogos buscam promover atividades que façam o corpo do paciente distrair-se. Agindo dessa maneira, o profissional busca coletar analogias comportamentais.

Davis (1979) também compreende que os estudiosos da cinética corporal informam que corpo deve ser analisado sistematicamente. “Um de seus princípios básicos é a crença que a comunicação não pode ser estudada em unidades isoladas, mas sim enquanto sistemas integrados a ser analisados como um todo”. (DAVIS, 1979, p. 20).

Em relação aos estudos voltados pelo campo da psiquiatria, Davis (1979) acena que os profissionais dessa área entendem que a movimentação física proporciona sentimentos, que podem ser interpretados por dores, alegria, tristezas, fraternidade entre outras coisas, tanto no próprio indivíduo analisado, quanto das pessoas que o cercam, seja do grupo familiar ou pessoas próximas. A personalidade dos indivíduos pode ser incorporada por intermédio desse círculo.

Com relação aos estudos da antropologia, a autora explicita que os antropólogos perceberam por meios dos “idiomas culturais da língua” que o movimento corporal difere entre os indivíduos, independentemente se eles pertencerem à mesma região geográfica ou a outros lugares, “um árabe e um inglês, um preto americano ou um branco da mesma nacionalidade não se movimentam do mesmo jeito”. (DAVIS, 1979, p. 21).

Davis (1979) também elucida que os etologistas forneceram várias considerações sobre o comportamento animal, tendo em vista que muitas das escavações buscaram comparar o comportamento entre homem e os primatas. Nessa perspectiva, corpos opostos se confrontam com atitudes arbitrárias e realizáveis, percebendo inclusive linguagens.

Sabe-se que a área da etologia surgiu recente, induzindo estudiosos desse ramo a desvendar uma série de conhecimentos que os animais desenvolvem para a sua sobrevivência. Muitos pesquisadores dessa área buscam conhecer os efeitos da “etologia humana” e conhecer, por exemplo, “a maneira como as pessoas namoram, criam seus filhos, dominam os outros, demonstram submissão, brigam e se reconciliam”. (DAVIS, 1979, p. 21).

No percurso sobre as teorias que reportam ao corpo, especificamente no capítulo sobre “O corpo é a mensagem”, a autora explicita que Ray Birdwhistell¹⁶, garante que o corpo é a própria mensagem. Para ele, o desenvolvimento corporal não possui uma definição própria, mas necessita se espelhar em outros corpos para se firmar como mensagem.

Conforme Birdwhistell os procedimentos condicionam mensagens parciais da estrutura física como também das habilidades de outros indivíduos. O processo de espelhamento provoca mensagens em si mesmo. “A aparência não se aprende e não se nasce com ela”. (DAVIS, 1979, p. 45).

Davis (1979) analisou por meio dos estudos de Birdwhistell (1952) que a casualidade é consumada por intermédio da convivência dos indivíduos, independentemente se ambos pertencem ou não a um mesmo grupo familiar.

As mudanças corporais, segundo o autor, são contínuas, suscitando desde o nascimento e finalizando após a morte. Portanto, o método de imitação corresponde a uma metamorfose comunicativa corporal.

Os estudos desenvolvidos por Birdwhistell (1952) confirmam alguns casos de corpos com características verossímeis.

A ideia de que o marido e a mulher podem desenvolver certa semelhança entre si, coloca também algumas questões interessantes. Uma vez, estive numa festa com cinco casais, todos casados há mais de 15 anos. Quatro deles eram extremamente parecidos; o quinto não, e eu não conseguia descobrir o porquê. A semelhança acentuada é sinal de bom relacionamento, de caráter fraco ou de outra coisa inteiramente diferente? Isso não é o tipo de pergunta que os entendidos em cinéticas fazem com frequência. A verdade é que os seres humanos são verdadeiros imitativos e maravilhosamente sensíveis aos sinais corporais alheios e a pesquisa em comunicação tem comprovado isso a cada vez mais. (DAVIS, 1979, p. 46).

Por esse motivo, pensa-se a experiência sensorial como um sistema comunicativo em movimento, pois ela decifra os códigos do corpo, assim como decide se ela incorporará detalhes da materialidade de outros indivíduos. Entende-se, também, que o desenvolvimento corporal não depende de fatores genéticos, mas do contato visual para

¹⁶ Antropólogo americano. Nasceu em Cincinnati. O pesquisador desenvolveu estudos sobre os processos suscitados por intermédio dos gestos.

que ele resulte mensagens em sua estrutura física. Quanto a isso, Birdwhistell acredita que o corpo é um sistema “culturalmente programado”. (DAVIS, 1979, p. 47).

Outra percepção de Birdwhistell (1952) são as características estéticas, pois, segundo a óptica do autor, o padrão de beleza e feiura são condições que o corpo decide desde o nascimento, isto é, o corpo configura etapas. De acordo com ele, a estrutura corporal nos indivíduos pode ser definida desde a infância, “graça e deselegância”, da mesma maneira que ocorre na juventude, quanto na terceira idade. (DAVIS, 1979, p. 46).

Davis (1979) conclui que os estudos de Birdwhistell, desencadeiam ponderações sobre os padrões estéticos, pois são meios de pensar como o corpo promove reflexos de outros corpos. Contudo, ela crê que o corpo sofre influências de fatores genéticos, de maneira que “não se pode descartar a possibilidade de considerá-la como mera questão de hereditariedade ou de sorte, segundo a crença de muitos”. (DAVIS, 1979, p. 49).

Em outro capítulo cujo título é “Os ritmos do corpo”, a autora enfatiza que os pesquisadores buscaram esmiuçar uma série de percepções sobre os sistemas que a estrutura corporal concebe. Entre os pesquisadores que desenvolveram análises, destaca-se William S. Condon (1963). Davis (1979) afirma que as pesquisas de Condon (1963) têm sido utilizadas por profissionais de várias áreas, entre elas a psiquiatria, dança entre outras. As pesquisas desse autor vêm levantando outras investigações que ora buscam analisar os processos sistêmicos como produto de comunicação corporal.

Os sistemas, na visão de Condon (1963) são particulares pelo seguinte motivo: ocorrem movimentos rítmicos quando o corpo está promovendo comunicação. Davis aclara que Condon (1963) necessitou observar vários filmes, inclusive ele mesmo percebe no percurso diário os movimentos sortidos, quase difíceis de captá-los. O autor elucidou que tais movimentos são “sincronia interacional”, ou seja, movimentos sortidos, mas invisíveis aos olhos.

É difícil de acreditar em sincronia interacional até começarmos a vê-la em filmes, uma vez que, no dia-a-dia, ela normalmente acontece de um modo muito rápido e muito sutil para se perceber. Mas nas dezenas e dezenas de filmes que Condon analisou, lá está ela, quer sejam filmes sobre nortes americanos de classe média, quer sejam esquimós ou bosquímanos. Ela aparece sempre que as pessoas conversam. Mesmo quando um ouvinte aparece sentado, absolutamente quieto, a microanálise que seus olhos piscam ou que seu cachimbo solta baforadas em sincronia com palavras que está ouvindo. (DAVIS, 1979, p. 106, 107).

Na visão desse autor, a sincronia ocorre em todas as partes do corpo, da cabeça aos pés, por mais tranquilo que o corpo figure, nele suscitam desenvolturas involuntárias tanto no informante quanto no informado. Segundo o autor, parece que os corpos estão dançando. “É como se elas fossem levadas pela mesma corrente. Às vezes, mesmo em silêncio, as pessoas se movimentam junto, ao que parece, reagindo ante sugestões visuais na falta das verbais”. (DAVIS, 1979, p. 107).

De acordo com a pesquisadora a sincronia interacional, conforme a percepção de Condon, corresponde à estrutura da comunicação humana. A desenvoltura ocorre sincronizada, isto é, quando o indivíduo está falando, sinalizando ou gesticulando.

Entende-se, assim, que a desenvoltura corporal constitui uma peculiaridade dos gestos. Por essa razão, deve-se ponderar os fatores biológicos e culturais como condição determinante, sendo a sincronia uma das particularidades necessárias para ocorrer a comunicação.

A autora acredita que os estudos sobre a desenvoltura comunicativa são incipientes, porque as destrezas corpóreas são imperceptíveis. Ela alega também que a sincronia interacional busca ofertar uma série de sentimentos entre sujeitos, mas, devido ao desconhecimento de muitos sobre o assunto, a desenvoltura rítmica é rejeitada, resultando atraso de conhecimento sobre a importância desse meio comunicativo nas vivências entre grupos. “Parece, pois, que a sincronia interacional pode ser não apenas uma forma de expressar harmonia, mas também de incluir ou excluir os demais”. (DAVIS, 1979, p. 112).

Além disso, a autora elucida que a tentativa comunicacional entre pessoas de línguas opostas ocasiona a sincronia interacional, fornecendo apenas os mecanismos silenciosos, isto é, gestos involuntários. Portanto, os gestos em consonância com a sincronia buscam ocasionar equilíbrio de mediação. Como consequência do enlace entre as línguas contrapostas, a “sincronização é entrecortada e diluída. É que o esquema de discurso de um não é apenas estranho ao outro, mas também é possível que, num nível mais básico, mais biológico, o ritmo de ambos seja meio colidente”. (DAVIS, 1979, p. 114).

As ponderações são armazenadas no corpo e por meio delas se identificam as pessoas. Para a autora, a identificação não ocorre apenas pelo som ou sinais transmitidos dos emissores para os receptores, mas o reconhecimento é suscitado pela desenvoltura gestual. “O indivíduo sempre incorpora um gesto, um sorriso ou uma variante de entonação de alguém a quem ele admira”. (DAVIS, 1979, p. 116).

Compreende-se, desse modo, que a sincronia interacional, compõe-se de gestos assimétricos, ocasionados pelo resultado de conversas, sejam elas por intermédio de sinalizações, sejam pela fala, ou simplesmente quando o corpo aparenta estado de repouso. A autora explicita que basta observar ao nosso redor e perceber a desenvoltura, tanto entre os falantes quanto não falantes, que vivenciam as mesmas experiências.

Seguindo esse preceito, entende-se que do corpo emanam comunicações sensoriais interativas, ou seja, ocorre uma comunicação dinâmica quando ele mescla movimentos gestuais livres em consonância com a língua falada ou sinalizada. Compreende-se também que a experiência sensorial promove uma gama de autossustentação, isto é, sincronizam todas as informações, principalmente quando o corpo busca promover interação entre corpos distintos. Essa especificidade nos faz refletir que a comunicação corporal concebe inumeráveis composições sistemáticas.

Pierre Well e Roland Tompakow (2009) asseguram com toda convicção que o abecedário gestual ainda tem muito que revelar sobre as potencialidades corpóreas como meio de comunicação. Em outras palavras, a experiência sensorial concebe individualmente gestos livres combinados com línguas convencionais. Essa particularidade nos leva a acreditar que a comunicação é completamente assimétrica e potencialmente híbrida.

Depreende-se, nesta pesquisa, que o tato se resume ao motor determinante que expõe uma série de comunicações não-verbais como também por meio de sinais. Sendo assim, as novas teorias reabrem uma fenda para observar a experiência sensorial em diversos ângulos, servindo, principalmente, para compreender outros conceitos da teoria da comunicação.

Como foi explicitada anteriormente, a experiência sensorial compõe-se de vários sistemas desencadeados pelo contato do corpo com as culturas. Essas experiências táteis nos levam a acreditar que o corpo se compõe de um grande sistema comunicacional plural, isto é, os gestos em consonância com a Língua de Sinais, ou acompanhado com línguas oralizadas promovem o hibridismo. Nessa perspectiva, com base nos estudos de Condon, pode-se afirmar que os gestos livres combinados com outras línguas ocasionam a “sincronia interacional”, levantando a reflexão de que toda mensagem suscitada por corpos são mediadas por esse entrelaçamento.

Em outras palavras, o corpo medeia informações. A impressão que vem em mente é a de que ele internaliza métodos comunicativos, cooperando para ocasionar o entrelaçamento com as línguas, resultando, portanto, na comunicação propriamente dita.

Observa-se esse comportamento até mesmo no cotidiano, principalmente quando elas promovem a desenvoltura corporal para sinalizar.

Em meio à observação, a presente exposição nos faz ponderar que o corpo da pessoa surda expõe sistemas intrínsecos que cooperam para criar uma nova analogia sobre as performances como método de comunicação. Ressalva-se que o corpo das pessoas que não apresentam barreiras também desencadeia as mesmas especificidades corporais, no entanto, as experiências sensoriais idealizadas por pessoas surdas apresentam outras particularidades, principalmente na construção de sistemas não audíveis a partir de sinalizações corporais.

Outra teoria sobre a desenvoltura corporal parte das escavações teóricas realizadas por Greiner (2005). Para ela, o corpo fornece uma série de pistas sobre as teias comunicativas que ele realiza para idealizar mediação entre si mesmo, assim como na relação e concepções de sistemas.

De acordo com a autora supracitada, os estudos recentes sobre a experiência sensorial fornecem luz para as recentes pesquisas conhecerem alguns dos fundamentos da teoria da comunicação em relação ao corpo. As narrativas, conforme o entendimento dela são fontes mediadoras para levantar analogias sobre as desenvolturas corporais, isto é, as descrições, cooperam para compreender tanto os processos sistemáticos de evoluções, quanto os regressos corporais.

Antes de Greiner explicitar sobre o sensório-motor como agente de mediações, ela esclarece que o termo corpo recebeu várias nomenclaturas:

[...] o substantivo corpo vem do latim *corpus e corporis*, que são da mesma família de *corpulência* e *incorporar*. Dagognet (1992:5-10) explicita que *corpus* sempre designou o corpo morto, o cadáver em oposição à alma ou anima. No entanto, no antigo dicionário indo-iraniano teria uma raiz ainda em *kṛp* que indicaria *forma*, sem qualquer separação como aquela proposta pela nomeação grega que usou *soma* para o corpo morto e *demas* para o corpo vivo. É daí que parece nascer a divisão que atravessou séculos e culturas separando o material e o imaterial, corpo morto e corpo vivo. Neste sentido, a noção de corpo teria a ver também com sólido, tangível e com forma. Como o corpo se compõe de muitos elementos acabou designando ainda tudo que está reunido com uma “corporação”. (GREINER, 2005, p. 17).

Ainda de acordo com Greiner (2005) as analogias levantadas pelas culturas resultaram em divisões, persistindo até nossos dias. Em vista disto, a autora buscou apresentar um novo conceito que pudesse “estabilizar algo em torno de um objeto para

que este represente o que resiste ao que poderia ser desfeito – a solidez com espécie de solidariedade entre seus componentes, a coerência, a coesão e a figuralidade ou a face própria para cada de corpo”. (GREINER, 2005, p. 17).

A autora referencia que os estudos da etnologia cooperam para clarificar várias experiências absorvidas, sendo chaves importantes para compreender as potencialidades do sensório-motor. De acordo com ela, o biólogo Jakob von Uexküll (1864-1944) buscou desenvolver a Teoria da significação (1942). Segundo a visão desse autor, “*Umwelt* seria o universo, próprio a cada espécie, que permite uma análise do mundo sensorial. Para o pesquisador, entre o ambiente do carrapato e o ser humano, não há um salto qualitativo, mas uma progressão de complexidade”. (GREINER, 2005, p. 36).

Nesse sentido, Greiner considera que os métodos de adaptação do carrapato comparado aos métodos dos indivíduos são subjetivismo para suscitar a adaptação no ambiente, tendo em vista que o carrapato não possui visão. Mas, de acordo com os estudos do biólogo, o carrapato constituiu uma experiência sensorial a partir do cheiro, isto é, o inseto desenvolve suas potencialidades por meio do cheiro. Assim, “*Umwelt* é uma propriedade que diz respeito ao modo como uma referida espécie constrói o seu mundo na relação com o ambiente onde vive”. (GREINER, 2005, p. 36, 37).

Outro ponto fundamental que entrelaça o conceito do sensório-motor são as investigações do químico Prigogine (1917-2003). As análises desse autor corroboram para desvendar os laços entre “natureza e cultura, organização singular do mundo interior e a relação com o ambiente externo”. A autora referencia que Prigogine desenvolveu um conceito de estrutura dissipativa.

De acordo com essa teoria, “os conceitos de estrutura, função e história” entram em cheque, rompendo uma percepção sobre a teoria da relatividade e da física quântica de que o tempo era “reversível, passível de voltar ao começo”. Conforme referencia Prigogine, o fenômeno da irreversibilidade resultou como chave de “ordem e de organização”. (GREINER, 2005, p. 38).

Uma das mensagens como marco da nova visão termodinâmica é de que “nunca podemos prever o futuro de um sistema complexo. O futuro está aberto e esta abertura aplica-se tanto aos pequenos sistemas físicos como ao sistema global, o universo em que nos encontramos.” (GREINER, 2005, p. 39 apud PRIGOGINE 1988:23). Essa colocação do autor vem ao encontro da ciência da complexidade, assunto explanado por vários pesquisadores, dentre eles, Morin (2007). Nesse sentido, Greiner (2005) considera que os estudos de Prigogine exercita a teoria da complexidade.

Outros aspectos apontados por Prigogine, diz respeito “a irreversibilidade ou a produção de entropia”. Segundo ele a, “entropia é uma grandeza que, em termodinâmica, permite avaliar a degradação de energia de um sistema. Na teoria da comunicação, é habitualmente explicado como taxa que mede incerteza de uma mensagem a partir daquilo que a precede”. (GREINER, 2005, p. 39).

Greiner (2005) afirma que Prigogine entende que os seres vivos são dissipativos, pois segundo ele, as expressões que os indivíduos expõem no dia a dia, os aspectos intrínsecos e extrínsecos da natureza, assim como os valores que adquirimos por meio das convenções culturais, isso tudo é imutável, ou seja, é tudo durável. No entender desse autor, há a necessidade de coabitar-se com a desordem e a instabilidade. Greiner pontua com base nos tratados de Prigogine, que as pesquisas voltadas para o corpo devem ser desencadeadas com base na estabilidade e instabilidade, pois em determinadas situações, “têm uma configuração e em outras já são modificados”. (GREINER, 2005, p. 39).

A autora também esclarece que a desenvoltura corporal para suscitar mediações “depende sempre da estrutura do sistema, na relação com o ambiente (construção do *Umwelt*) e na forma como a memória se manifesta, já que a memória é também uma propriedade sistêmica e é fundamental para a sobrevivência do vivo”. (GREINER, 2005, p. 40, 41).

Uma das condições que fazem luz sobre o corpo diz respeito à pesquisa de Edelman, quando ele busca explicitar que o corpo concebe um processo analógico entre externo e interno e interno e externo da materialidade corpórea, resultando uma canalização de informações entre pele e neurônios e neurônios e pele. Esse processo comunicativo de elaboração da informação foi desencadeado no conceito de “reentrada”. Essa colocação do autor seria que:

[...] um processo através do qual sinais paralelos vão de um lado para o outro no cérebro, passando entre mapas. Estes mapas são feixes de neurônios com alguns pontos relacionados a células receptoras (na pele, retina e assim por diante). Por isso, a “reentrada” não é uma operação de feedback (uma simples relação de emissão-recepção). Existem muitas trilhas trabalhando similarmente. (GREINER, 2005, p. 43).

Como resultado das premissas levantadas, Greiner entende que o corpo é um sensorio motor. Na visão dela, ele é a fusão entre as duas partes: o corpo e a mente.

Ambos interagem coletivamente no deciframento dos eventos, assim como no fornecimento de informações internas e externas dos fenômenos. A autora entende que:

O reconhecimento de que o sistema sensório-motor e o sistema imunológico têm natureza cognitiva e não apenas o sistema nervoso central, reitera não apenas a evidência de que o corpo pensa, mas a de que o pensamento se organiza como ações possivelmente descentralizadas, nutridas pela “indeterminação da vida em todos os seus sentidos”. (GREINER, 2005, p.48).

Compreende-se que o sensório motor é um sistema amplo, de múltiplas compreensões, porque ele possui a capacidade de adaptar-se em qualquer ambiente, sendo o único no mundo que consegue, a partir das experimentações, instituir potencialidades por intermédio de uma comunicação entre a estrutura interna e externa de si mesmo, como também com o mundo, objetivando sanar suas inquietações.

Entende-se, com base nas fundamentações apresentadas pela autora, que o corpo externo comunica-se em primeiro plano, e a mente, em segundo. Em seguida, a mente busca informações internas, que são as experiências adquiridas no mundo. Caso haja informações dos fenômenos, o interno emite mensagens para o externo.

Pensa-se que as mensagens armazenadas nem sempre constituirão o nível dos fenômenos almejados. Esse efeito depende muito da experiência adquirida pelo corpo, Se os fenômenos armazenados na mente ocorrerem com precisão, o corpo projetará informações em vários níveis.

Greiner (2005) sinaliza que o corpo é classificado em dois: o “biológico e o cultural”. Para ela, ambos são arbitrários, todavia, desempenham funções em conjunto. O primeiro corresponde à estrutura corporal onde ocorrem os processos fisiológicos e psíquicos, a base fundamental para a realização do processo.

O segundo consiste nas representações simbólicas que o homem realiza a partir de crenças, lendas, mitos, etc., isto é, o corpo cultural são mensagens raríssimas e acontecem através de todos os sentidos, sendo registradas no cognitivo. As pinceladas impressionistas, expressionistas, pop artes, por exemplo, também correspondem ao segundo corpo explicitado pela autora.

Segundo o raciocínio de Greiner as abstrações são estágios de “co-evolução” que acontecem em níveis complexos, caracterizando o resultado da relação e interação do ambiente em consonância com o corpo biológico.

Em síntese, a autora elucida que o corpo cultural promove categorização, renovação das mensagens internas, identificadas como fluxo de recategorização. É importante esclarecer que as mensagens armazenadas no corpo cultural não se perdem, pelo contrário, elas somam.

A respeito das falas apresentadas, Greiner (2005) acredita que o corpo não pode ser analisado separadamente, de modo que os sistemas concebidos pelo corpo são agregados. Por esse motivo, ela compreende que o corpo é complexo devido à alta taxa de complexidade que o mesmo possui, sendo essa especificidade uma condição que difere de outros grupos do ecossistema.

Outra ponderação a que ela chama atenção acena às questões entre “corpo biológico e corpo cultural”. De acordo com ela, o corpo institui um sistema, daí entende-se que ele pode conceber outros subsistemas culturais, sendo que cada subsistema está incluído em áreas distintas, em culturas diversificadas.

Se levarmos em consideração o que a autora explicita, então, podemos observar que o corpo concebe outros subsistemas inseridos em diversas áreas de conhecimentos, seja na dança, nas artes visuais, música, entre outras.

Em cada grande ciência, a experiência sensorial procura organizar vários sistemas e subsistemas dentro de outros subsistemas formando, portanto, um grande sistema sensorial comunicativo altamente organizado. Dentro do campo das artes visuais, por exemplo, há o corpo artista que medeia a estrutura dos sistemas das Artes.

Embora se perceba que o corpo artista possui outra grande divisão de subsistemas, alguns deles são: o corpo do pintor, o corpo do escultor, o corpo do serigrafista, são vários corpos artísticos inseridos dentro do campo das artes visuais. O corpo artista também pode ser observado em outras áreas, como, por exemplo, na área de música.

Nesse contexto, percebe-se o corpo do músico, considerando-se que esse sistema fomenta outros corpos culturais, como o corpo do flautista, o corpo do pianista, o corpo do violinista, entre outros corpos. Ambos os sistemas são incorporados no sensorio motor.

Portanto, o corpo para a autora tece o “produto cultural” no corpo biológico, pois ele busca materializar uma realização sensorial separada, embora essas concepções culturais sejam apenas percebidas por intermédio de uma visão semiótica. (GREINER, 2005, p. 36).

De acordo com as reflexões de Greiner (2005) sobre o sensorio motor, chegamos a seguinte analogia: que o corpo possui capacidade de influenciar e ser influenciado

sobre os efeitos das culturas. Em vista disso, entendemos que ele tende a arquitetar inúmeros sistemas. Por esse motivo, observamos que o corpo ao experimentar a cultura do outro, agrega novos métodos comunicativos, pois cada cultura possui suas manifestações, isto é, organiza códigos representativos que diferenciam de outros corpos, entre outros valores culturais.

Pensamos ainda que os sistemas corporais cooperam de alguma maneira para a evolução motora, ou seja, provando que ele tenha grande habilidade de organizar inúmeros sistemas em si mesmo.

Talvez a cultura não determine por completo as mudanças no indivíduo, mas é ele quem decide se incorporar ou não às manifestações culturais de outros grupos.

Pensando nisso, descrevê-lo exigiria refleti-lo sobre sua ação sensorial sistemática, isso porque a experiência sensorial possui grande capacidade de absorver incalculáveis experiências motoras, resultando no entrelaçamento de culturas, ocasionando em um corpo autopoético.

Com base nessas inquietações, uma pergunta é suscitada: Quais são os fenômenos comunicativos que conduzem o corpo a realizar ou consumir sistemas intrínsecos e extrínsecos?

Greiner (2005) acredita que os procedimentos ocasionam complexas experimentações. De acordo com ela, os métodos são intrinsecamente armazenados no próprio corpo, pois a experiência sensorial externa absorve as informações corporais.

Em outras palavras, ela realiza possíveis codificações, novas maneiras de gerar canais informativos entre grupos que ainda não expandiram seus conhecimentos quanto aos métodos de comunicação.

A aquisição da Língua de Sinais por pessoas surdo cegas, por exemplo, constitui uma experiência sensorial pouco fomentada, sendo desconhecida por muitos, pois os processos comunicativos são absorvidos externamente, sendo todas as experiências sensoriais armazenadas internamente.

A partir dos discursos apresentados, evidencia-se que o sensório motor vivencia experiências contínuas, ciclos complexos de transformações históricas, recebendo conceitos complexos, às vezes contradizendo a estrutura, em outros casos, reforçando. Pelo motivo de haver inúmeras informações que qualificam o corpo em diferentes estados.

Greiner (2005) tem anseios de consolidar o corpo em estado sistemático por causa das possibilidades que ele fornece em si e entre o meio, principalmente nas inumeráveis

evoluções que ele a cada dia busca ou passa consciente e inconscientemente. Aliás, entende-se que a materialidade biológica corporal é única, mas as especificidades que o corpo condiciona são complexas, pois, por meio de uma visão semiótica, apreciam-se outras experiências sensoriais dentro do corpo cultural.

De acordo com Santaella (2004) o corpo compreende uma entidade biológica que consome informações para sua sobrevivência, assim como troca e entrelaça media mensagens em todos os níveis. Essas mensagens segundo a autora são sincronizadas com base na ação do próprio indivíduo, na relação de contato com outros indivíduos, além do contato ou da troca de dados entre o sujeito e o ambiente.

Logo, a matéria corporal, constitui bases receptoras e canalizadoras de fenômenos, sendo o receptáculo corporal a fonte fundamental onde são processados os dados recebidos, transformando as ações que nos movem em informações. Esses subsídios, segundo a autora, são ciclos em movimentos, isto é, são mensagens expelidas pela experiência sensorial resultando o entrelaçamento de lembranças vivenciadas. Imediatamente, deve-se levar em consideração que as mensagens evocadas pelo corpo contêm pontos em comum, talvez porque elas poderão fornecer subsídios falíveis ou verossímeis de uma realidade. O presente processo encerra apenas após a morte.

Nesse sentido, a experiência sensorial constitui a agregação dos fenômenos. Quando isso acontece será possível suscitar mensagens. Outro ponto importante sobre esse assunto. No entanto, para haver mensagens, o corpo necessita analisar os fenômenos intrínsecos armazenados em si mesmo.

Caso os fenômenos ocasionem reconhecimentos a mensagem entre indivíduos será sucedida, mas se ocorrer o inverso o corpo simplesmente armazena novas experiências. Assim que o corpo sofre uma reação fenomenológica novamente, suas experiências armazenadas serão acionadas, isto é, uma mensagem será encaminhada como resultado, por mais que o efeito da mesma seja apresentado como estratégia das reações dos fenômenos.

A autora exemplifica alguns dos movimentos, como consequência de uma comunicação em ciclo da seguinte maneira:

De certo modo, o corpo nos parece real e bem fundado. Cada um de nós é um corpo e fenomenologicamente experimentamos seus estados todos os dias, por exemplo, na dor, no prazer, na fome, na excitação sexual, na fadiga e na doença. Olhamos para nós mesmos no espelho e para os outros e vemos entidades com fronteiras definidas a que chamamos de corpos. Em oposição a todas essas certezas, todavia, os teóricos da cultura sugerem que esses

“dados” que, pelo menos conscientemente, não costumamos questionar, são, de certo modo, ilusórios. Muito do que percebemos e experienciamos é construído socialmente: nossa identidade psíquica e sexual, o que constitui o prazer e a dor, onde estão às fronteiras do eu. (SANTAELLA, 2004, p.10).

Ainda conforme a autora, entendemos que o corpo é um “eu”, isso porque ele busca deleitar-se pelas influências de nossas próprias vontades. Isso nos leva à seguinte análise: todo corpo corresponde a uma entidade plural, porque ele pode ou não consumir desejos. Esses desejos, segundo Santaella (2004) são meios que talvez possam afetar o corpo, ocasionando agregações de valores culturais de grupos distintos. Assim, entra em cena a negação ou aceitação dos fenômenos. De acordo com ela, os fenômenos são ilusórios.

Em vista disto, percebemos que os fenômenos armazenados pelo corpo tende a suscitar vários sistemas comunicacionais, pois o próprio “eu” decide se ele mergulha ou não mergulha no mundo de fantasias, uma vez que o sujeito é quem vai decidir se carrega ou não conhecimentos culturais, por mais que ocorra negação do mesmo em inserir objetos na matéria corporal, assim mesmo o corpo há de consumir experiências fenomenológicas. Ainda que o corpo apresente limitações sobre os eventos que o cercam, o mesmo promoverá estratégias comunicativas na ânsia de suprir suas necessidades.

Acredita-se que alguns dos canais receptores que despertam reações e ansiedades sobre os fenômenos do ambiente são: olfato, audição, visão, palato e tato. Pontua-se que ambos são apenas uma das partes sensoriais que recepcionam assim como medeiam dados esquadrihados pelo corpo. Esses canais não decidem a aceitação ou negação do “eu”, mas são porta de entrada que recepcionam ou rejeitam os eventos fenomenológicos.

Para que os sentidos possam interagir com os fenômenos, o “eu” necessita do contato com outros eventos do meio, como também, por intermédio de outros indivíduos. A partir do contato, o desejo corporal é acionado, cabendo a ele decidir se aceita a incorporação dos fenômenos.

Tais ponderações fenomenológicas segundo Santaella (2004) despertam desejos internos e externos em qualquer indivíduo.

A fome, por exemplo, constitui um desejo interno, mas para que o corpo possa saciar a vontade, ele necessita de contato externo com os alimentos. Assim que ocorre o a degustação dos alimentos o corpo sacia suas próprias vontades. Em síntese, ocorre

uma troca de mensagens, ou seja, alguns dos sentidos trabalham para que ocorra a mediação entre o interno e o externo, ou entre o externo e o interno. As trocas de informações somente avançam a partir das respostas do corpo juntamente com o cognitivo, pois os sentidos são apenas receptores que canalizam os fenômenos.

Desta feita, conforme Santaella (2004) baseada nos estudos de Ihde (2002: XI) o corpo estabelece três categorias. O primeiro diz respeito aos fatores fenomenológicos, ou seja, da relação do corpo com o mundo, pois as sensações emocionais e sensoriais são pontos fundamentais para a movimentação corporal.

Nesse caso, chama-se a atenção para uma ponderação a respeito dos sentidos (olfato, palato, audição, visão e tato): nem sempre eles realizam suas funções esperadas, isto é, há corpos que nascem com barreiras, pois alguns dos sentidos inibem as apreciações sensoriais dos fenômenos, limitando os eventos.

Entende-se, assim, que os episódios são simplesmente camuflados, e que a experiência sensorial e a cognitiva buscam substituir os sentidos inibidos por outros.

Visão e tato, por exemplo, são os sentidos sensoriais mais utilizados por grande parte da população mundial. Por meio deles, muitos corpos concebem leitura do universo. Inclui-se nesse grupo tanto ouvintes quanto surdos, embora os níveis de percepções sejam mais apurados entre ambos (ouvinte ou surdos são mais apurados?).

Os surdos utilizam movimentos corporais mediados pela visão, sendo essa especificidade classificada como “espacial-visual” (Quadros, 1997), procedimento comunicacional específico dos indivíduos não falantes. Imediatamente, a metodologia comunicativa desenvolvida por pessoa surdocega corresponde à leitura espacial-tátil, isto é, leitura mediada por movimentos táteis no corpo. Esse método ocorre quando dois ou mais indivíduos descrevem a informação por intermédio da Língua de Sinais em movimentos táteis. (QUADRO, 1997, p. 46).

Mediante esse exemplo, pode-se notar que há inibição das experiências sensoriais, mas ao mesmo tempo existe a compensação das limitações por outros sentidos, isso porque o corpo busca substituir os sentidos para que ocorra uma leitura dos fenômenos.

Quem nasce surdo e cego, por exemplo, poderá correr o risco de nunca vivenciar dos efeitos da sonorização e da visualização, pois o som e a visão para esse público é completamente nulo. (QUADRO, 1997).

Logo, o sentido audível e visual é substituído pelo tato juntamente com o olfato e palato. Esse evento ocorre apenas no caso das pessoas que nascem com problemas

audíveis ou visuais. Sendo assim, o tato será ferramenta mediadora de comunicação para o surdocego.

Leva-se em consideração que a experiência corporal abstrai e transmite informações sortidas tanto pela interferência do olfato, quanto pelo paladar. Os dois sentidos germinam mensagens opostas, todavia, são canais importantes para manter o contato das influências no ambiente e o próprio organismo.

Portanto, o sabor e o cheiro são pontos fundamentais para que se mantenha um controle das mensagens sintomáticas. Esses canais sensíveis ocasionam sensações agradáveis e desagradáveis. Dessa forma, entende-se que eles são também fundamentos que influenciam o corpo na recepção e saída de mensagens, criando assim uma esfera comunicativa.

Quadros (1997) acredita que a influência de todos os sentidos depende da reação do cognitivo como também da ação do corpo. Em seu entendimento ambos trabalham em conjunto, pois sem a comparação memorável do corpo com o ambiente os métodos comunicacionais tornam-se nulos.

Quanto ao segundo posicionamento apresentado por Santaella (2004), afirma-se que corpo é mediado pelos valores culturais. Segundo a autora, a reflexão de Ihde (2002: XI) diz respeito ao estado de experimentações do corpo como elementos de outros valores culturais. Para essa situação, pode-se fazer referência à aquisição do grafismo indígena por grupos não indígenas, resultando no cruzamento de valores distintos.

Segundo Santaella (2004) o grafismo indígena possui valores religiosos para os indígenas, enquanto que o indivíduo que o consome, insere-se na materialidade corporal apenas por desejos do próprio “eu”.

Da mesma maneira acontece com o público falante utilizador da Língua de Sinais, visto que existem públicos falantes que praticam a Língua de Sinais por desejos do próprio “eu”. Portanto, a relação resulta da integralização de culturas distintas, proporcionando reconhecimento do outro, como também o reconhecimento das potencialidades do próprio corpo. O “eu”, na concepção da autora, sempre há de decidir se o corpo consumirá a cultura do outro.

A terceira e última análise apresentada por Santaella (2004) acena sobre as influências das tecnologias inseridas no corpo. Nesse caso, exemplifica-se o celular, computador, brincos, anéis entre outros objetos concebidos por culturas de outras localidades.

Atualmente é comum observar pessoas surdas utilizando celulares, usando computadores na busca de manterem contatos pelas redes sociais com outros indivíduos do grupo cultural ou até mesmo de outras localidades. Por meio das redes sociais o público surdo desenvolve uma relação entre culturas opostas, ou seja, incidem diálogos entrelaçadores entre falantes e não falantes.

Assim, percebe-se o ecossistema comunicativo entre os grupos. Nesse sentido, a autora considera que o corpo biocibernético vivencia movimentos, projeções: “de dentro para fora”, “entre o fora e o dentro” e “vem de fora do corpo para dentro dele”. (SANTAELLA, 2004, p.54). A presente percepção é esclarecida parcialmente, dividida em três partes distintas:

[...] o primeiro vai de dentro do corpo para fora. Tem-se aqui as conexões permitidas por serviços informáticos telecomunicacionais, acessíveis por meio de um enxame de dispositivos que vão desde os computadores portáteis, telefones celulares, *paggers* etc., até a telepresença, realidade virtual etc. Tais dispositivos possibilitam ultrapassar os limites espaciais, transportando a mente sem a necessidade de se deslocar o corpo. O segundo é intersticial, quer dizer, exibe-se em sua aparência, localizando-se entre fora e dentro. São as técnicas de *bodybuilding* e *bodymodification*. O terceiro vem de fora do corpo para dentro dele. Trata-se dos implantes e próteses que pretendem corrigir funções orgânicas avariadas, ou ampliá-las, transformá-las e até mesmo criar novas funções. (SANTAELLA, 2004, p. 57).

O corpo quando entra em contato com as tecnologias sofre metamorfose, isto é, agrega outros valores culturais, habilitando-o a uma comunicação complexa. A nova anatomia máquina/corpo transfigura-se porque as imagens reproduzidas concebem outros “eus”, ou seja, o corpo é transfigurado por uma educação convincente, sedutora, ilusória das formas imagéticas.

As etapas podem ser assim explicadas: a primeira ocasiona no contato da máquina com o eu, o momento inicial analógico entre a forma anatômica em si (indivíduo) e a miragem tecnológica. A segunda, a desconstrução da configuração em si, percepção analisada no outro, a aparência em questionamento e ânsia de obter a ideologia, ou seja, modificação mental: necessidade ou vaidade. A terceira, a desconstrução corporal, introdução de tecnologias no corpo como propriedade anatômica. De acordo com Santaella (2004) são três etapas sistêmicas que canalizam a informação.

É importante esclarecer que o corpo não se solidifica totalmente a um pensamento fechado, ao contrário, pois a influência do corpo biocibernético configura uma nova vestimenta cultural ideológica, entrelaçando vários gostos em um único corpo. Santaella

(2004) entende que o gosto constitui a emancipação do gozo. De acordo com ela, há também três tipos de gozo: sintomas do corpo simbólico, do corpo imaginário e do corpo real.

Assim, o corpo simbólico seria o resultado da figuração de Édipo como desejo de consumo e serviços como de Narciso, “a paixão e não a razão, do prazer e não a lei”, resultando em desejo autônomo e consciente por interesses próprios, “que fazem do corpo um receptáculo de sensações tão progressivamente excitantes até encontrar seu limiar no insensível”. Isso nos leva a crer que as inquietações são suscitadas por mediação do contato com os meios midiáticos. (SANTAELLA, 2004, p. 149).

Enquanto que o corpo imaginário estabelece o vício adquirido, a desconstrução do pensamento reflexivo, o “corpo imaginário sucumbe à desmesura de seus imperativos, da qual resultam o autocentramento cegante, as metáforas do exibicionismo”, de que a mídia sabe tirar proveito, através da exibição de formas modificadas, tornando o corpo alvo de liberdade. (SANTAELLA, 2004, p. 150).

No real do corpo, ocorre a transfiguração, mutação do corpo natural para uma carenagem ideológica, fruto da domesticação midiática. Nesse estágio, o corpo modela uma mistura de cultura, ocasionando uma nova identidade.

Em Manaus, visualizam-se jovens de várias idades usando pintura corporal indígena, misturada aos alargadores de orelha, cabelos coloridos, etc. No entender de Santaella, “[...] os signos são trocados sob o regime de um equivalente geral e seu valor de troca advém de um sistema de abstração fálica e de saturação imaginária do sujeito”. (SANTAELLA, 2004, p. 151).

Conclui-se que o corpo biocibernético diz respeito ao corpo cultural. As especificidades dele resultam também de experiências sensoriais, seja por meio de gestos ou de habilidades corporais.

Entende-se, portanto, que as particularidades sensoriais motoras também são componentes sistêmicos do corpo cultural, isso porque ele também consome as tecnologias, assim como se exhibe nos ambientes virtuais a partir de performances corporais.

Pontuamos, pois, que o corpo cultural explicitado pela autora resume-se a um corpo que materializa experiências de outros corpos, aliás, aceita outras culturas, convencionando-se e materializando-se como corpo e máquina.

Chama-se a atenção ao fato de que o corpo biocibernético difere do corpo *ciborgs*, pois esse último sofre influências tecnológicas por completo das máquinas, diferente do

corpo biocibernético, pois ele realiza síntese cognitiva em consonância com o sensorio motor.

Ao observamos algumas das correntes da comunicação, procuramos apresentar algumas pesquisas que trabalham com a performance corporal na área da surdez na Língua de Sinais. Com base nelas assim como na área da comunicação, compreendemos que da pessoa surda tendem a revelar que o corpo vai muito além da fala, ou seja, o corpo na verdade expande-se, principalmente quando ele potencializa suas relações sensoriais como representações no meio.

As recentes pesquisas de Skliar (2001) e Quadros (1997), por exemplo, nos conduz perceber que a experiência sensorial realizada por pessoa surda demonstra grande capacidade de adquirir as mesmas experiências do público falante, assim como elas idealizam novos mecanismos comunicativos, ou seja, o público surdo desenvolve habilidades específicas. Aproveita-se para pontuar que no próximo capítulo será explicitada uma pequena trilha das atividades confeccionadas por esse público.

Em vista das observações levantadas no que diz respeito às concepções idealizadas pelas pessoas surdas, ressalta-se que muitas delas foram submetidas ao processo de oralização. Apesar das limitações sonoras, o público não falante possui grande facilidade para suscitar sonorização, isto sem nunca ter ouvido. A condição ocorre quando eles são sujeitados à oralização.

O método da oralização, segundo Skliar (2001) corresponde a um processo comunicativo de falantes, ou seja, o sujeito surdo aprende a falar por meio da leitura labial. O autor explicita que a metodologia oralizada “trata-se de um conjunto de representações dos ouvintes, a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e narrar-se como se fosse ouvinte”. (SKLIAR, 2001, p.15).

Na óptica dele, o presente procedimento submete a pessoa surda a uma comunicação ideológica dominante consumida por públicos falantes. Esse procedimento sensorial para o autor, assim como para outros pesquisadores da área da surdez, desconstrói toda a cultural surda, tendo em vista que o método comunicativo para o público surdo é rejeitado. Diferentemente do que ocorre com a Língua de Sinais, já que desenvoltura sensorial para eles constitui uma comunicação eficiente, pois é a partir dela que o coletivo desenvolve outros sistemas sensoriais não audíveis.

Quadros (1997), autora surda, acredita que a Língua de Sinais difere da fala pelo seguinte motivo:

Em primeiro lugar, as línguas de sinais apresentam-se numa modalidade diferente das línguas orais; são línguas espaço-visuais, ou seja, a realização dessas línguas não é estabelecida através dos canais oral-auditivos, mas através da visão e da utilização do espaço [...] são sistemas linguísticos independentes. (QUADROS, 1997, p. 46-47).

A presente percepção cristaliza-se quando há o reconhecimento de que o corpo não apenas transmite mensagens através da fala, ou seja, por meio de sons, mas também arquiteta canais informativos por meio das expressões corporais, como por exemplo, a Língua de Sinais. Essas experimentações sensoriais emergem, segundo Quadros, desde o nascimento. A criança recém-nascida, por exemplo, ao entrar em contato com o mundo, vivencia experiências táteis, isto é, o tato torna-se um dos primeiros recursos de comunicação.

Quadros (1997), baseada nas premissas de Petitto e Marantette (1991), esclarece que a aquisição da comunicação nos bebês corresponde a um sistema chamado balbucio. Esse sistema é despertado tanto na criança surda quanto na criança oralizada, sendo diferenciada nos dois casos:

Nos bebês surdos, foram detectados duas formas de balbucio manual: o balbucio silábico e a gesticulação. O balbucio silábico apresenta combinações que fazem parte do sistema fonético das línguas de sinais. Ao contrário, a gesticulação não apresenta organização interna. (QUADROS, 1997, p. 70).

Os estudos levantados pela autora chegaram à seguinte conclusão: tanto bebês surdos quanto bebês oralizados apresentam os mesmos sistemas comunicativos, ambos exploram a mesma natureza informacional. A etapa somente é escolhida conforme o avanço do estágio, ou seja, no contato com outras crianças ou familiares que desencadearam uma das línguas como processo de mediação entre outros indivíduos.

Dessa maneira, percebemos, perante as arguições levantada por Quadros (1997), que o corpo desde a infância vivencia uma busca sensorial inquietante, com o intuito de conceber estratégias de interações com o mundo. As etapas muitas das vezes suscitam por meio de experimentações sensórias. A autora conclui o seguinte: nas duas fases citadas o tato é o sentido mais utilizado por ambos. (QUADROS, 1997)

A prova mais evidente sobre a concepção é a de que há coletivos que expressam conhecimentos por intermédio do tato, isto é, exprimem a Língua de Sinais por meio de

códigos sensoriais que, inclusive, são desconhecidos por uma grande parcela da sociedade, exemplifica-se nesse contexto os surdoscegos.

Para haver interação informacional entre o surdoscegos, eles necessitam trabalhar a criação da mensagem em conjunto, isto é, através de conexões sensoriais táteis, pois os movimentos dos membros superiores (mãos, braços, cabeça, entre outras partes) são interligados com os membros de outros indivíduos que conhecem a língua do surdocego, assim, ocorre uma fusão de diálogos entre ambos. Portanto, o entrelaçamento de movimentos ocasiona a codificação e decodificação de pensamentos almejados.

A postura corporal dos surdocegos, no entanto, difere daqueles que nascem apenas cegos, pois os códigos suscitados por muitos deles são de alguma maneira mediados pela sonorização e do tato, enquanto que o sujeito surdo e cego necessita do tato para realizar a comunicação.

Em síntese, compreendemos que todos os exemplos citados tanto por Davis (1979), Greiner (2005) e Santaella (2004) são entendidos, conforme Morin (1977), como sistemas individualizados. Isto é, cada sistema materializa relações sensoriais, ou seja, movimentos corporais externos (gestos), interagindo com o interno (cognitivo). Neste caso o corpo pode ser considerado um grande campo de sistemas complexos, tanto interno quanto externamente, além do mesmo evocar a partir de ações cognitivas diversificados sistemas altamente complexos.

Portanto, o desembaraço não segue um padrão de ordem linear, pois, às vezes, o pensamento vem primeiro, noutras vezes, os gestos.

De acordo com as considerações expostas, notam-se, no cotidiano, alguns desses sistemas performáticos, alguns nascem silenciosamente, isto é, sem o corpo emitir sons, além disso, há possibilidades de ele suscitar reflexos corporais, ambos os processos servindo como elementos de conexão comunicativa, alguns dos sistemas que o corpo transmite são:

- Sistema de gestos improvisados: movimentos corporais livres.

Os mímicos, em casos específicos, condicionam essa postura improvisada, tendo em vista que o personagem nem sempre possui uma narrativa padronizada para obedecer, ocorrendo a liberdade de exprimir os gestos livremente. A desenvoltura ocorre, em alguns casos, na fuga da memória, incidindo a desenvoltura.

- Sistemas de gestos improvisados e pensamentos: movimentos corporais que são manifestados antes do cognitivo sem expor os sentimentos internamente.

Especificidades de atores de novelas, teatro, mímicos. A postura acontece quando o artista busca improvisar uma cena. Tal eventualidade ocorre justamente quando o personagem esquece a fala na hora da encenação. Em nosso cotidiano, também ocorrem alguns desses casos, muitos deles isolados. Quem nunca se deparou com algum amigo perguntando a si mesmo “o que eu vim fazer aqui?” ou “Eu iria fazer alguma coisa!?”. Aliás, tais desenvolturas ocasionam em qualquer indivíduo, sendo elas muito rápidas, movimentando o corpo espontaneamente. Suscitando um dos sistemas operadores, isto é, formando os elementos que compõem e geram determinadas informações.

- Sistemas de pensamentos e gestos improvisados: sentimentos manifestados juntamente com o movimento corporal.

Os mímicos, em casos específicos, condicionam essa postura improvisada, tendo em vista que o personagem nem sempre possui uma narrativa padronizada para obedecer, assim, ocorrem movimentos livres.

- Sistemas de pensamentos, voz e gestos improvisados: sentimentos manifestados combinados com a sonorização e movimento corporal.

Vislumbra-se, atualmente, a postura nos meios jornalísticos, nos programas de televisão, nas programações infantis, novelas, filmes entre outros. Também se observa essa comunicação entre públicos falantes e, até mesmo, com pessoas surdas, pois nem todo surdo pode ser considerado mudo. (PERLIN; STROBEL 2008).

- Sistemas de pensamentos, sinais convencionais (Língua de Sinais) e gestos improvisados: sentimentos manifestados juntamente com a sinalização e o movimento corporal livre.

As pessoas surdas utilizam essa desenvoltura, assim como os surdocegos. Também são incluídos nesse grupo ouvintes que se comunicam por intermédio da Língua de Sinais.

- Sistemas de pensamentos, voz, sinais convencionais (Língua de Sinais) e gestos improvisados: combinação de sentimentos, fala juntamente com a sinalização e o movimento corporal livre.

A desenvoltura pode ser apreciada na desenvoltura dos profissionais bilíngues que ensinam e traduzem a Língua de Sinais para ouvintes.

Tais especificidades corpóreas, citadas quando desempenhadas nos coletivos, suscitam uma esfera comunicacional híbrida.

Partindo dessa premissa, percebe-se que os sistemas rítmicos corporais aliados ou conectados em consonância ao sensorio-motor em conjunto com o corpo biocibernético

expelem uma comunicação exótica, sendo algumas delas exibidas por vários indivíduos, inclusive pessoas não falantes, surdocegos autistas, surdocegos, entre outros públicos.

Prontamente, deve-se levar em consideração que o corpo apresenta capacidade para desenvolver estratégias e métodos comunicativos altamente potenciais. Aliás, ele desenvolve procedimentos sistemáticos, pois o mesmo fomenta relações e interações entre indivíduos do mesmo grupo ou até mesmo de grupos dispersos.

Conclui-se, portanto, que a experiência sensorial é um corpo que absorve incalculáveis experiências comunicativas, no entanto, as performances são diversificadas quando o corpo possui barreiras opostas, isso nos leva a pensa-lo que nem sempre um deficiente possui meras informações, ao contrário, ele geralmente é, ou foi submetido a vários procedimentos comunicacionais, exemplifica-se os surdos bilíngues.

Logo, compreende-se que o corpo é um sistema híbrido, autopotencializado, uma vez que suas habilidades podem ser identificadas em todos os corpos, seja negro, pardo, branco ou indígena, porque, conforme Davis (1979.p. 46) os corpos “[...] carregam a marca de nossa cultura e funcionam também como nossa assinatura pessoal”.

3.4 NOVOS CORPOS, NOVAS PERSPECTIVAS DE COMUNICAÇÃO

“Para que preciso de pés quando tenho asas para voar?”

Frida Kahlo¹⁷

Cogita-se, com muita frequência, que a comunicação corporal é ciência enigmática, misteriosa, repleta de sistemas desconhecidos. O que conhecemos sobre ela é incipiente, tendo em vista que as capacidades desenvolvidas por ela ocasionam rupturas sobre suas reais potencialidades.

Frida Kahlo, artista mexicana, ilustra com sua experiência de vida um pequeno fio sobre a capacidade de romper barreiras. Nem mesmo a doença¹⁸ impediu-lhe de desenvolver outras habilidades corporais.

¹⁷ KETTENMANN, Ándrea. Frida Kahlo 1907 – 1954: Dor e Paixão. Kohn: Taschen, 2004, p84.

Acredita-se que o pensamento de Frida paira até hoje como motivação. Talvez uma das receitas para superar as barreiras tenha sido a autoconfiança em si mesma, sendo um dos pré-requisitos importantes para ela prosseguir na caminhada.

Ao levar em consideração essa atitude, a artista também buscou comunicar suas inquietações em várias obras artísticas, demonstrando que a cama, para ela, não seria um grande paradigma porque suas imaginações fluíram muito além das barreiras.

Portanto, voar sempre esteve alicerçado na vida dela. A referência a essa artista nos faz refletir sobre o fato de o corpo não ser apenas um emissor e receptor que processa mensagens simplificadas, mas que opera, medeia, codifica e constrói inúmeras teias sistêmicas desconhecidas.

Muitos desconhecem sobre as teias sistêmicas que o corpo produz para gerar representações por meio da estrutura corporal. O corpo fragmenta diversificadas informações, transformando os gestos e sinais em imagens. Sendo essa especificidade uma das potencialidades que ele concebe para possibilitar a comunicação.

Hohlfeldt (2001) entende que a comunicação não pode ser compreendida como uma simples ação entre emissor e receptor. Ela, na verdade, consiste numa cadeia de processos, ou seja, tudo que está inserido no universo produz informação, sendo que a concepções deles estão interligados a sistemas, subsistemas entre outras especificidades.

De acordo com o autor, o processo abrange uma série de ações evolutivas, internamente e externamente em cada campo, sendo necessário existir canais entre as organizações sistemáticas nos objetos.

Dessa maneira, as fronteiras se interligam através de códigos biológicos, linguísticos, gestual, etc. Os processos citados integram-se como mecanismo de troca com o meio, isto é, ambos dependem sucessivamente do entrelaçamento entre corpos. Em virtude desse contato poderão ocorrer ou a eficiência ou ineficiência das mensagens.

¹⁸ A Poliomielite Anterior Aguda, doença infecciosa da medula causada por enterovírus deixou a sua marca em todo o mundo. A doença caracterizada por atrofia e fraqueza muscular, às vezes generalizada, tem a sua história atrelada a muitos personagens que mudaram o seu curso natural, permitindo-se inclusive a sua erradicação em muitos países. Ver (ORSINI, Marco. **Frida Kahlo: A arte como desafio à deficiência e à dor**, com enfoque na poliomielite anterior aguda, Ver. Brasileira Neurológica, 44 (3): 5-12. 2008, p. 02).

Sem maiores problemas, aceitamos a ideia de que os animais se comunicam, bem como a comunicação realizada entre aparelhos técnicos (dois computadores ligados por modem, por exemplo); mas também outros sentidos são igualmente admitidos como legítimos, tais como a comunicação visual ou por gestos, e ainda a comunicação de massa. (HOHLFELDT, 2001, p.12).

Berlo (1997) entende que o efeito da comunicação é concebido por ciclos, começando desde o nascimento, quando os indivíduos iniciam as primeiras abstrações dos fenômenos, uma vez que os primeiros passos do desenvolvimento partem da relação educativa que os indivíduos aprendem no percurso da vida, pois a mediação sucede primordialmente por intermédio da família e de professores.

É importante esclarecer ainda que o presente processo, segundo a concepção do autor, depende muito da abstração de quem está sendo persuadido pela mensagem. Isso porque a decorrência da mensagem não parte de qualquer forma, pois há métodos para assim insurgir adaptação no ambiente. Mas, isso não é o suficiente para gerar mensagens. Nas palavras do autor:

É difícil olhar um conjunto de palavras e determinar se é informativo ou persuasivo, que efeito terá sobre o receptor, qual a intenção da fonte ao produzi-lo. Isto pode ser ilustrado pela presente confusão em matéria educativa, quando procuramos definir as “humanidades”, as “artes” ou as “ciências” em termos de conteúdo, ao invés de em termos de interações ou de efeito. (BERLO, 1997, p. 10).

Compreende-se que as informações são ocasionadas por efeito da experiência sensorial, ou seja, os indivíduos podem adquirir conhecimento continuamente em qualquer ambiente, seja na escola, trabalho, igreja, etc.

Weaver (1978) acredita que a mensagem depende de três sistemas: “técnico, semântico, de influência”. O técnico pela natureza da mediação dos códigos visuais encontrados no ambiente. Considera-se técnico os códigos, símbolos, escritos, gestos, som, imagem, etc. Essa unidade, segundo o autor, consiste na unidade identificadora das representações. Enquanto que a semântica corresponde à explanação do que está sendo persuadido.

O autor esclarece também que as palavras, símbolos, gestos entre outros meios simbólicos nem sempre resultarão em dados eficientes. A mediação ocorre quando os emissores e receptores possuem sólidos conhecimentos na significação do que está sendo dialogado entre ambos, seja uma conversa sobre futebol, apreciação de obras

artísticas, essas são apenas alguns dos exemplos sobre esse assunto. Da mesma maneira poderá acontecer entre pessoas surdas que tenha algum repertório sobre os assuntos dialogados entre ambos. (WEAVER, 1978, p. 26).

Entende-se que o efeito das potencialidades depende das três etapas apresentadas por Weaver, todavia, a mediação dos processos depende, em seu efeito, da maneira como eles são ensinados.

Mcluhan (1969) contribuiu a discussão quando afirmou que há uma grande carência de compreender as novas fronteiras de persuasão. Em sua visão:

[...] é tempo de romper barreiras, de suprimir velhas categorias – de fazer sondagens em todas as direções. Quando dois elementos, aparentemente disparatados, são equilibrados, justapostos de modo novo e único, frequentemente acontecem surpreendentes descobertas. (MCLUHAN, 1969, p. 38).

Thompson (1973) acredita que o processo de eficiência da comunicação atualmente consiste num grande desafio porque antigamente o método de passar a informação na sala de aula era apenas por presságio, assim, não havia tanta complexidade como acontece hoje. De fato, há vários desafios no ensino, principalmente na identificação das inumeráveis potencialidades exibidas em alunos que apresentam uma comunicação diferenciada da dos falantes.

Segundo o autor, o novo professor tem um papel fundamental na regência da comunicação, porque, através do domínio do método de persuasão, é possível criar pontes de conhecimento entre alunos. “A comunicação não é um processo linear; é circular ou cíclico”. (THOMPSON, 1973, p.11).

Nesse sentido, o processo de aprendizagem é um grande desafio, ainda mais quando novos procedimentos comunicacionais são revelados. A Língua de Sinais do surdocego, por exemplo, é considerada como uma nova potencialidade desconhecida nas escolas.

Os novos desafios nos deixam algumas inquietações: Como integralizar o coletivo através de uma comunicação eficiente? Como repassar o conhecimento entre grupos que se comunicam com gestos? Como compreender os processos desenvolvidos pelo grupo?

A missão não é tão fácil, sendo essas interrogações um paradigma complexo, necessitando, portanto, a integralização do coletivo. Em meio a tantas interrogações, uma delas chama a atenção: Como o corpo organiza tantos canais comunicativos?

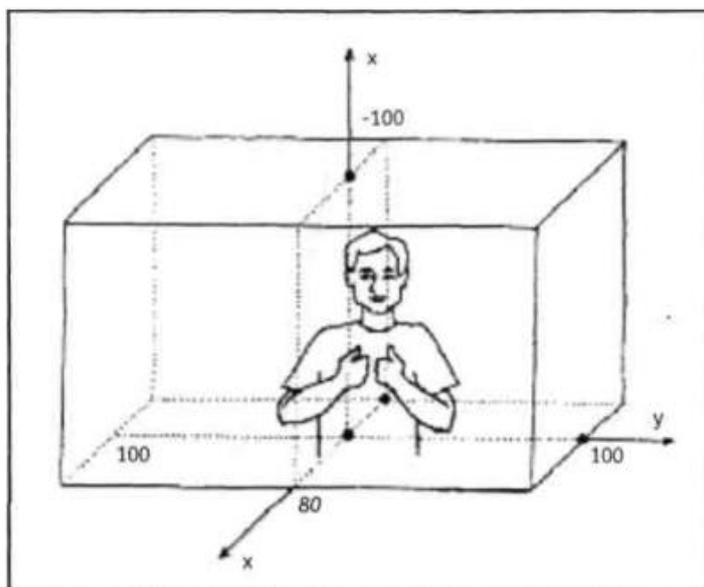
A construção da informação vai muito além da fala, compreendendo, às vezes, o contato do tato no tato para gerar informação. Como assim? No antigo modelo, comunicacional existia a crença de que a mensagem resultava apenas do espaço, limite entre emissores e receptores.

De acordo com esse pensamento, a persuasão entre indivíduos é conduzida por regras, isto é, a transmissão da mensagem entre dois corpos implica o distanciamento entre emissor e receptor porque, por vezes, emitir som ou gesto muito próximo, dificulta a codificação e a decodificação do que é argumentado.

Há casos, por exemplo, em que a mensagem muito próxima ainda é compreendida em alguns casos como desrespeito.

Quadros (1997, p.49) explicita que a transmissão da Língua de Sinais é realizada numa limitação espacial, quando os indivíduos são apenas surdos. “As sentenças ocorrem dentro de um espaço definido, na frente do corpo, em uma área limitada pelo topo da cabeça e que se estende até os quadris”.

Figura 16 - Espaço de realização dos sinais na LIBRAS



Fonte: Quadros, 1997, p.49, baseada em Langevin e Ferreira Brito.

A antiga tradição de certa forma é aceita porque, entre falantes, o evento exige distanciamento, a mesma coisa acontece entre indivíduos que utilizam a Língua de Sinais.

Acredita-se, pois, que a informação nem sempre é realizada por distanciamento, mas concretiza-se por meio de reações sensoriais como acontece com a pessoa

surdocega. A casualidade não significa incapacidade comunicativa, ela corresponde a outros mecanismos comunicacionais expelidos pelo corpo como potencialidade comunicativa.

Pontua-se que as condições interpretativas entre indivíduos nem sempre alcançam o resultado da significação do que está sendo transmitido, ainda que eles possuam uma visão nítida sobre o que está sendo apreciado, portanto, enxergar bem não significa compreender todas as condições dos fenômenos, a mesma condição acontece entre pessoas surdas, falantes, etc.

A experiência tátil corresponde à experiência primeira do corpo com o mundo, a porta de abstração sensorial. As pessoas cegas e as surdocegas ilustram claramente o domínio desse conhecimento, embora muitos observadores não consigam enxergar a comunicação suscitada pelo corpo a partir do tato.

Berlo (1997) descreve que Aristóteles “deixa nitidamente fixado que a meta principal da comunicação é a persuasão, a tentativa de levar outras pessoas a adotarem o ponto de vista de quem fala”. (BERLO, 1997, p18).

Se fôssemos seguir a antiga percepção tradicional de Aristóteles, conseqüentemente, os gestos não constituiriam persuasão, deixando tanto cegos quanto surdos fora das ações sistêmicas. Sob essa perspectiva, o processo comunicativo não se enquadraria ao antigo modelo tradicional de eficiência, revelando dessa forma a ineficiência comunicativa.

Isso nos faz pensarmos que se seguíssemos os o modelo tradicional de comunicação apenas pela fala, os outros sentidos do corpo serviriam apenas como recursos para sanar algumas das partes do corpo, e não como um sistema sensório que pode comunicar. Em vista disso, hoje, sabemos que os cinco sentidos são projeções sensórias arbitrárias, mas que comunicam.

Ver e ouvir são fenômenos importantes na vida do ser humano, no entanto, a relação dos dois sentidos nem sempre abstrai tanta potencialidade como a experiência tátil permite para a codificação e decodificar do ambiente, pois grande parte do que conhecemos está interligado ao tato, seja no modo de digitar, na maneira de acariciar alguém, em todos os casos o tato busca experimentar os eventos que nos cerca.

O processo de comunicação do surdocego, por exemplo, clarifica as misteriosas fronteiras comunicativas do tato. No passado, acreditava-se que a fala constituía a única maneira comunicacional.

Em nossos dias, esse paradigma é desconstruído, e potencialidades são abertas. Dessa feita, existem novas maneiras de integralizar o corpo ao ambiente, fato que nos faz refletir que o homem pode viver sem a visão e o som, podendo desenvolver sistemas altamente heterogêneos a partir das vivências sensoriais.

Em 2014, um jovem chamado Carlos Alberto Santana Júnior, de 27 anos, do estado de São Paulo, sentiu, por intermédio de dois intérpretes, o jogo da seleção brasileira contra o time da Croácia. A matéria com o tema: “Surdocego ganha chance de "assistir" à Copa” foi publicada no dia 18/06/2004 no *site* da UOL¹⁹. Tal notícia chamou atenção quanto ao processo de comunicação que o jovem adquiriu no decorrer de sua vida.

Assistindo ao vídeo se percebe que o jovem consegue “enxergar” e ter emoções por meio da experiência sensorial. Esse exemplo é uma das provas de que o processo de comunicação corporal vai muito além de nossas percepções. As emoções não são criadas apenas quando alguém enxerga ou ouve as coisas a seu redor, mas também por meio do tato, que também transmite fidelidade acerca de sentimentos.

Em meio a essas ponderações algumas perguntas suscitam sobre a performance comunicativa, algumas das perguntas levantadas são: Como suscitam os operadores iniciais que expandem esse conhecimento no corpo do surdocego como potencialidade comunicativa? Quais as estratégias o surdocego necessita desempenhar para gerar um canal comunicativo? Como eles conseguem armazenar a comunicação, seja ela sentimental? Em meio às inquietações, sabemos que o processo de comunicação por meio do tato fornece condições para os indivíduos se situarem no ambiente.

Cabe, pois, ponderar que as atividades desenvolvidas pelos surdocegos ocasionam também outras interrogações, principalmente no que diz respeito à internalização do efeito representativo dos sentimentos, tendo em vista que, eles nunca apreciaram imagens ou ouviram sonorização. Além disso, outra indagação pode ser realizada: como eles, os surdocegos, conseguem internalizar símbolos apreendidos se a experiência visual e sonora é nula?

Muitas dessas perguntas são respondidas a partir do contato visual com o vídeo citado anteriormente. Algo fundamental sobre a performance corporal do jovem Carlos é o de que o vídeo demonstra emoções pelo fato de que um intérprete frente a Carlos

¹⁹ Vídeo: <http://mais.uol.com.br/view/t2pjn3videvl/surdocego-ganha-chance-de-assistir-a-copa-04020E1A3162E0815326?types=A&>

guia suas mãos norteando os códigos icônicos e arbitrários dos nomes dos jogadores, enquanto que outro intérprete utiliza outros códigos gestuais na costa do jovem para indicar o campo de futebol e a posição dos jogadores da seleção do Brasil e da Croácia.

Destarte, por meio da experiência do jovem, pode-se concluir que o corpo realiza uma atmosfera informacional expansiva a partir da experiência sensorial.

As desenvolturas realizadas por ele em consonância com as agilidades dos intérpretes nos leva a pensar que o jovem não sentiu dificuldades na compreensão do que estava sendo informado. Isso porque cada representação sentida no corpo dele ocasionava respostas sobre o que estava sendo dialogado entre os intérpretes, os quais, conseqüentemente, narravam para ele, as mensagens televisivas.

Sabe-se que a experiência de vida do jovem não é apenas um dos casos isolados porque se acredita que há outros exemplos isolados. O assunto é digno de reconhecimento não apenas porque o moço alcançou conhecimento a partir do tato, mas porque a experiência sensorial fornece uma série de experiências sistêmicas comunicativas, entre elas a língua dos surdocegos.

A cada novo processo de comunicação identificado surge novas correntes de persuasão que expõem potencialidades. Isso nos faz pensar que os processos comunicativos são soltos, ilimitados, embora o corpo ocasione regras para manter contato entre indivíduos. Quando esses processos são entrelaçados com outras línguas, ocorre uma comunicação plural.

De acordo com Greiner (2005, p.10), os “métodos operadores” insurgem muitas das vezes a partir das observações do próprio corpo, principalmente quando sentimos necessidades de alcançar metas. Essa particularidade acontece quando o corpo passa por várias etapas do desenvolvimento intelectual e motor em contato com o meio. Entende-se, portanto, que os indivíduos ao entrarem em contato com o mundo, concebem métodos comunicacionais perceptíveis por meio de experiências sensoriais.

Os operadores conforme Greiner (2005) são, na verdade, os processos iniciais que são suscitados no contato exterior da matéria (corpo) com interior (mente).

Portanto, as duas combinações identificam os objetos no espaço. Segundo a autora, a informação transita por uma série de operações, pois quando o corpo necessita reconhecer algum dado externo, ele automaticamente confere em seu próprio organismo as inúmeras informações armazenadas, evidenciando que somos rodeados de fenômenos, ou seja, de elementos materiais (natureza) e imateriais (representações

cognitivas, signos arbitrários). Todos em conjunto formam uma esfera sistemática informacional dos objetos.

A influência mútua entre os objetos suscitam sentimentos diversificados, isto é inúmeros significados e significantes, o que torna a comunicação uma ciência viva pelo seguinte motivo: toda informação, para existir, necessita do entrecruzar de matérias vivas.

Esses fenômenos são perceptíveis em todos os cantos do globo terrestre. São vários os ecossistemas comunicativos particulares com suas peculiaridades. Portanto, a comunicação deveria ser entendida como ciências da vida, porque a mesma é a única que está presente em todas as outras ciências.

3.5 CORPO EM UMA PERSPECTIVA ECOSSISTÊMICA COMUNICATIVA

Que bom seria se houvesse um mundo onde ser surdo não importasse e no qual todos os surdos pudessem desfrutar uma total satisfação e integração! Um mundo no qual eles nem mesmo fossem vistos como "deficientes" ou "surdos".

(SACKS, 2010, p. 38).

Pereira (2012) nos proporciona um espectro teórico sobre os ecossistemas comunicacionais, como bússola dos sistemas autopoieticos. Diante dessa reflexão, a autora nos fornece pistas fundamentais para adentrar trilhas elementares que ajudam a desvendar os ecossistemas perdidos.

Tais ecossistemas submergidos não são mitos ou lendas antigas sobre “el dorado” ou cidades perdidas, mas universos de línguas “transpoiéticas²⁰” em lugares distantes ou próximo, muitas das vezes, camufladas de nossas percepções sensoriais motoras.

²⁰ O termo transpoiése nasceu por motivo das diversificadas informações que o corpo promove para comunicar mensagens por meio de movimentos de sincronias interacionais, seja por gestos, em língua de sinais, sonorização, entre outros recursos que potencializam a comunicação. Portanto o termo Trans- do (latim Trans, além de). Elemento que significa além de, para além de, em troca de, ao través, através. "trans-", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/trans-> [consultado em 12-10-2016]. Além da terminologia autopoietice, que Morin (1977) explicita concebe baseado nas desconstrução do antigo pensamento em que o homem era comparado a máquina, portanto, sendo considerado o corpo como um organismo que potencializa suas inquietações (Maturana, Varela, 1972). Em consequência das reflexões de Pereira (2012) sobre os sistemas de signos que o corpo ocasiona por meio da semiose, domos motivados compreender que o corpo possui várias níveis de comunicação que ao entrelaçarem ocasionam a expansão dos ecossistemas comunicacionais que o corpo anseia suscitar relações e interações do ambiente.

Essa reflexão nos orienta a refletir que o corpo quando percebe que o seu próprio organismo não medeia eventos no ambiente, constrói sistemas altamente estruturados com o propósito de construir relações e interações.

De acordo com a autora, todos os sistemas estruturam-se pela “interdependência entre os sistemas participantes da comunicação e seu ambiente, tendo como parâmetro ação inteligente dos signos”. (PEREIRA, p. 13, 2012).

A autora referencia ainda que o processo de semiose conduz à fonte fundamental para que os sistemas realizem mecanismos inteligíveis, tanto em sua relação potencial, quanto na troca de mensagens. Isso ocorre quando o mesmo necessita auto-organizar sua composição.

Na busca de encontrar caminhos para dar luz à perspectiva ecossistêmica, ela buscou compreender a comunicação da criança com as linguagens do entretenimento, procurando encontrar as chaves que conduzem a criança no desenvolvimento de habilidades. Em meio às observações, a autora desencadeou três sistemas altamente potenciais: “sistemas biológicos humanos (crianças), sistemas tecnológicos (mídias) e sistemas do entretenimento (videogames e desenhos animados)”. (PEREIRA, 2012, p. 14).

O sistema biológico constitui todos os seres que agem por intenções cognitivas, ou seja, crianças, adultos, jovens entre outros indivíduos que buscam se autossustentar por intermédio dos sistemas realizados pelo ambiente. Desse modo, o sistema biológico, ou seja, o corpo promove semioses, as quais são estratégias inteligíveis que o corpo desencadeia quando ele é atingido pelos fenômenos, transformando em representações sígnicas.

Com relação aos sistemas tecnológicos, pode-se afirmar que constituem a estrutura dos equipamentos que fornecem as informações. No que diz respeito aos sistemas de entretenimento, compreende-se que eles são processos comunicativos que “[...] subjazem a uma cadeia de signos formada pelos códigos das linguagens disponíveis no ambiente, pelos conhecimentos implementados nos sistemas tecnológicos das mídias e pelos conhecimentos que a criança possui”. (PEREIRA, 2012, p.16).

Retomando a ponderação sobre o sistema biológico, assevera-se que ele pode ser interpretado de várias maneiras quanto a sua ação e mediação, isso porque o corpo não pode ser generalizado como um produto que concebe mensagens ou discerne eventos a partir de uma língua ou de uma linguagem que concerne a diversos sistemas. Mas,

dialoga sobre as influências de outros corpos que interpretam os sistemas de maneiras particulares, como ocorre com pessoas surdas e surdocegas, que, conseqüentemente, buscam compartilhar seus conhecimentos específicos sobre os sistemas.

Por esse motivo, compreendemos que o signo, para cada indivíduo, tem natureza híbrida, ainda que o corpo seja mediado por regras culturais. Sendo assim, o signo é uma constante que muda conforme o corpo recebe influências de outros signos, daí a atmosfera do signo, para cada sujeito, tem natureza mestiça.

Em vista disso, a observação nos faz perceber que os sistemas biológicos compõem-se de indivíduos que apresentam interesses distintos, embora uma grande parte deles interaja apenas entre grupos distintos, talvez porque há uma carência cambiante entre sistemas que não foram ajustados para uma visão ecossistêmica.

Outra situação relevante e relacionada ao alicerce da percepção ecossistêmica diz respeito aos interpretantes intrínsecos em cada indivíduo, que correspondem à natureza projetadora norteadora dos caminhos para uma compreensão dos sistemas. De acordo com ela, “a experiência semiótica que a criança desenvolve ao fazer uso das linguagens do entretenimento pode ser estudada por meio dos interpretantes, devolvidos por ela para o mundo em sua produção de linguagem”. (PEREIRA, 2012, p.17).

Essa postura lógica nasce do envolvimento do sujeito e de influências dos fenômenos, seja pela atração da cor, forma, textura, das dificuldades que os sistemas promovem quanto a sua organização.

Conforme os fatos, considera-se que o corpo tem grande facilidade de arquitetar procedimentos facilitadores para sua compreensão, ainda que o sistema seja equivalente ou arbitrário a sua materialidade, ou a funções abstratas (pensamento).

Nos estudos de Sacks (2010), existe uma visão dinâmica dos ecossistemas como ação inteligente. O autor esclarece que seus interesses sobre a cultura surda impulsionaram-no a conhecer lugares onde a comunicação entre surdos e ouvintes ocasionasse eficácia, isto é, locais que promovessem dinâmicas entre conhecimentos, sem excluir as potencialidades de outros corpos. Por meio dos relatos dele, constata-se a resposta sobre o ecossistema perdido. Aliás, sistemas autopoieticos que integram potencialidades.

Mundos como esse existem, sim, e existiram no passado, e um mundo desse tipo foi descrito no belo e fascinante livro de Nora Ellen Groce, *Everyone here spoke Sign Language- hereditary deafness on Martha's Vineyard*. Devido a uma mutação, um gene recessivo posto em ação pela endogamia,

uma forma de surdez hereditária vingou por 250 anos na ilha de Martha's Vineyard, Massachusetts, a partir da chegada dos primeiros colonizadores surdos na década de 1690. Em meados do século XIX, quase não havia famílias na porção norte da ilha que não fossem afetadas e, em alguns povoados (Chilmark, West Tisbury), a incidência de surdez aumentara para uma em cada quatro pessoas. Em resposta a essa situação, toda a comunidade aprendeu a língua de sinais, havendo livre comunicação entre ouvintes e surdos. De fato, estes quase nunca eram vistos como "surdos", e certamente não eram considerados de modo algum "deficientes". (SACKS, 2010, p. 39, grifos do autor).

É incontestável que as narrativas do autor a respeito da ilha de Martha's Vineyard fornecem fragmentos dos ecossistemas perdidos. Sacks (2010) nos esclarece que, nas cidades dos surdos, Fremont e Rochester, residem pessoas surdas e ouvintes utilizando a Língua de Sinais como língua oficial do lugar.

Essa especificidade segundo ele, não interferia nas relações entre falantes e não falantes, ou seja, a comunicação ocorria com naturalidade, sem interferência de sons, apenas o corpo projetava as representações sógnicas, isto é, os sistemas não audíveis como produto de mediação.

Esses sistemas que ora explicita-se são, na verdade, os processos concebidos por sujeitos que não ouvem, mas que internalizaram valores sobre seus possíveis métodos de ensinar caminhos para realizar comunicação.

Portanto, percebe-se, baseando-se em Pereira (2012), que o corpo trama potencialidades a partir do processo de semiose, ou seja, o corpo constitui sistemas altamente potenciais.

Sendo assim, o conceito de comunicação vai muito além das fronteiras da fala, pois, de acordo com Sacks (2010), a Língua de Sinais, na ilha, era tida como sistema dinâmico em primeiro nível de mediação. Todavia, a fala não era um requisito que supria tantos interesses políticos, econômicos, religiosos, dentre outros. O que prevalecia na região era a sinalização, como potencialidade matriz.

Pereira buscou compreender os métodos como os sistemas se comportam a partir da aquisição de conhecimentos da criança em relação aos jogos e desenhos animados como produto de entretenimento.

Da mesma maneira, na presente pesquisa, sentiu-se necessidade de percebermos como organizam os procedimentos operadores para dar luz sobre como os surdos arquitetam as informações, isto é, como os ecossistemas comunicacionais potencializam-se como método comunicacional. Podemos mencionar, por exemplo,

como a criança surda adquire linguagem, ou como ela adquire conhecimentos a partir de jogos?

Para compreender os espectros que movem os ecossistemas comunicacionais, Pereira (2012) esclarece que se ancorou no conceito de cibernética²¹ para analisar os diferentes níveis de compreensão da criança em relação aos sistemas de entretenimento. Diante dessas hipóteses, ela entende, com base nos estudos de Gibbs, que a entropia nos fornece uma dimensão da organização dos sistemas complexos, seja no modo como os fenômenos se organizam intrinsicamente no ambiente (corpo e natureza), seja nas mediações que ambos tecem para alcançar relações e interações.

A autora explicita que Wiener (2000) esclarece com precisão o tratado de Gibbs da seguinte situação:

No universo de Gibbs, a ordem é o menos provável e o caos o mais provável. Todavia, enquanto o universo como um todo, se de fato existe um universo íntegro, tende a deteriorar-se, existem enclaves locais cuja direção parece ser o oposto à do universo em geral e nos quais há uma tendência limitada e temporária ao incremento da organização. A vida encontra seu *habitat* em alguns desses enclaves. (PEREIRA, 2012, p. 19 apud WIENER, 2000, p. 14).

De acordo com Pereira (2012) Nobert Wiener conduziu os fios que atam a comunicação como o centro de autossustentação do universo, pois ela entende baseada na exposição, que a comunicação é quem conduz os caminhos de equilíbrio. Ainda que a maneira comunicativa entre os indivíduos de grupos distintos seja oposta. Em outras palavras, os corpos buscam métodos linguísticos para programar domínio sobre o caos, sobre as desordens.

Pereira compreende, mediante as observações de Wiener, que “a entropia é uma medida de desorganização, a informação conduzida por um grupo de mensagens é uma

²¹ Derivado da palavra grega *kubernetes* (que originou as palavras “piloto” e “governador”), o termo cibernética foi cunhado pelo matemático norte-americano Norbert Wiener, em 1948, com seu livro *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Designava o campo de estudos da comunicação e do controle, tanto nos organismos vivos como nas máquinas. Com a colaboração do fisiologista mexicano Arturo Rosenblueth (1900-1970) e do engenheiro elétrico e matemático norte-americano Julian Bigelow (1913-2003), Norbert Wiener desenvolveu a ideia de que certas funções de controle e de processamento de informações em máquinas e seres vivos, e até mesmo no âmbito social, são equivalentes e redutíveis aos mesmos modelos e mesmas leis matemáticas. (PEREIRA, 2012, p. 19 apud KIM, 2004, p. 2000).

medida de organização. Daí que a cibernética apresentou-se como uma teoria da comunicação e do controle da entropia”. A autora também entende que a linguagem justapõe o controle da desorganização, isso nos faz refletirmos que a comunicação é processo que ajusta os sistemas. (PEREIRA, 2012, p. 20).

Diante dessas ponderações, cremos que o corpo pode também ser vislumbrado como um dos meios que buscam manter estabilização tanto nos seus interesses particulares, interesses intrínsecos, quanto nos modelos sistemáticos que a cultura realiza em outros corpos, concebendo com isso outras estruturas performáticas.

Isso não significa que todos os corpos projetam uma língua universal para administrar os elos entre sua materialidade a partir da semiose. Nem muito menos controlar os sistemas que integram os fenômenos do universo onde os indivíduos estão inseridos, isso porque ele mesmo se autossustenta por meio de uma comunicação de ciclos, e quando esses ciclos do corpo interagem com outros corpos, novas percepções representativas evocam.

Nesse caso, podemos exemplificar os movimentos de rotação e de translação da Terra, a rotação do Sol e da Lua. Isso não significa que a atuação performática dos corpos seja idêntica dos fenômenos da natureza por apresentar um ciclo contínuo, mas a natureza corporal procura promover uma série de habilidades com o propósito de sanar interesses, é por isso que o corpo busca conceber comunicação, ocasionando, por esse motivo, infinitos meios de mediação, sejam eles por meio de gestos, sinais, falas, etc.

Vale lembrar que por meio do corpo seja possível haver entrelaçamento de línguas, ou seja, a combinação de oralização, fala, gestos e sinais, originando transpoiése, que vem a ser combinações de línguas que futuramente pode resultar em mistura de processos comunicativos.

Nessa perspectiva, quando um interprete de LIBRAS procura passar uma mensagem com a mistura de fala e sinais, o interprete alcança a comunicação tanto entre falantes quanto não falantes resultando em comunicação em diferentes níveis.

Em nossa visão essa é uma das maneiras de identificar algumas das partes do ecossistema. Inclusive, quando uma pessoa surda oralizada fala e sinalizam ocorre também a transpoiése.

A comunicação do surdocego exemplifica outro sistema que fornece chaves e interrogações sobre outros possíveis códigos mediadores que o corpo concebe quando não consegue mediar informação.

Com base nesse exemplo, entende-se que o corpo é um sistema inteligível que busca conceber projeções comunicacionais quando se sente afetado pelos fenômenos. É por isso que, o corpo concebe a língua para, assim, promover troca de seus interesses entre indivíduos e o ambiente. E quando os indivíduos promovem interações por meio de línguas opostas, ocasionam a inserção de outras sistemas que estão submersos nos ecossistemas comunicacionais. Em outras palavras, o corpo biológico busca emancipar mediações por meio de línguas.

Pereira (2012) a partir dos estudos de Wiener (2000), chegou à conclusão de que os procedimentos linguísticos em consonância com os métodos materializadores que regem a língua são os pontos fundamentais para promover a mediação.

Levando-se em consideração esses aspectos, a autora esclarece que:

Em nosso exame, contudo, compreendemos a comunicação como semiose, uma vez que esta designa a ação que guia, conduz, interpreta, elabora, conhece. Por isso mesmo, nossa perspectiva teórica pode ser definida como uma ecologia semiótica da comunicação, uma vez que é a semiose que funda as relações nos ecossistemas comunicativos. (PEREIRA, 2012, p. 20).

Outra reflexão que serve como encaixe do pensamento semiose em relação à ecologia semiótica da comunicação proposta pela autora são as inferências, mutações e interferências. Isso porque, quando o corpo nasce ou passa por modificações linguísticas, resultadas por alguma barreira patológica, ele tende a passar por novas reformulações linguísticas, ou seja, concebe novas representações dos fenômenos.

Neste caso as potencialidades tende a ser acionadas, independentemente da barreira patológica: surdo, cegos, autista, surdocego, dentre outros.

Outra preocupação constante que a autora buscou tecer em relação aos ecossistemas comunicacionais, refere-se aos níveis macrossemiótico e microssemiótico, além da ecossemiótica. De acordo com ela, os dois níveis são alguns dos pilares da semiose, que desenham como as representações serviram como guias das ações do corpo.

Conforme nossa concepção, os níveis macro e microssemiótico de um ecossistema comunicativo compreendem um ao outro, não representando, de modo algum, camadas antagônicas ou repartidas. Esses níveis sugerem, isto sim, dois modos de observar o mesmo processo sógnico. Desse modo, a compreensão da interação dos sistemas no nível macro depende do exame de seus trabalhos internos, no nível micro. Destarte, os dois planos só podem ser examinados em separado através de um corte epistemológico que considere a

organização interna dos sistemas enquanto eles operam para estabelecer o diálogo entre si. (PEREIRA, 2012, p. 22).

A autora referencia que uma das matrizes potenciais constituidora da estrutura dos ecossistemas comunicacionais ocasiona da relação entre a macrossemiótica e a microsemiótica. De acordo com ela, o macro constitui as dimensões estruturantes que os sistemas possuem. Além disso, cada sistema possui capacidade de integrar-se dinamicamente com outros sistemas opostos, a dinâmica parte por meio da semiose.

A autora ilustra que a criança em relação às mídias e o entretenimento são alguns dos exemplos de sistemas potencializados que possuem intrinsecamente, em sua arquitetura, outros sistemas altamente potenciais. Assim, pensa-se que a integração entre eles atam fios condutores que cooperam para esclarecer o corpo dos sistemas. Decerto, a composição organizacional pode produzir possíveis ações inteligíveis de interpretantes.

Portanto, a troca de mensagens a partir do entrelaçamento da macrossemiótica e a microsemiótica exemplificam como os sistemas estruturantes são visualizados por uma percepção semiótica. A autora explicita que ambas são intersecções que são internalizados nas propriedades dos sistemas, por isso não são separadas.

Todavia, a visão semiótica permite o pesquisador em semiótica dissipá-los com o propósito de analisá-los, permitindo ao observador que desvende as camadas comunicativas que interagem e potencializa o sistema.

Isso nos leva a crer que a materialidade dos sistemas é de natureza lógica e com propriedades cristalizadas. Em nossa visão, acredita-se também que o sistema biológico conhece apenas o entorno dos sistemas, no entanto, desconhece as organizações funcionais internalizadas que suscitam integralização no sistema.

Percebe-se essa ponderação nas apreciações da autora, principalmente quando ela explicita que a criança sente ansiedade do que diz respeito à atração dela em relação aos jogos, desenhos animados, assim que ela envolvesse nesta relação, ocasionaria o entretenimento. Perante a ilustração, nota-se que a maioria dos corpos compreende apenas o entorno dos processos, mas não os elos que regem o sistema.

A visão ecossistêmica apresentada pela autora alcança não apenas a ação dos meios comunicativos como proposta de mostrar os eventos realizados pela sociedade, mas observa, mediante a experiência de campo, como a sociedade promove

comunicação a partir de sua experiência com o meio. A experiência equivale desde eventos tradicionais enraizados na cultura, passando por mutações culturais.

Desse modo, deve-se levar em consideração que as atividades promovidas pelos indivíduos não podem ser entendidas como acontecimentos separados, mas que fazem parte de um grande ecossistema.

Outro ponto que a autora explicita sobre a estrutura dos ecossistemas refere-se à ecossemiótica:

Nöth propõe que a ecossemiótica seja um campo em que a investigação dos processos sógnicos não se limite aos signos arbitrários e artificiais, mas também, e talvez até primeiramente, diga respeito às mediações sógnicas naturais entre o organismo e o seu ambiente, propondo que a ecossemiótica desenvolva uma abordagem da semiose fundada na suposição de um limiar semiótico muito baixo entre signos e não-signos, se este limiar não for completamente rejeitado (NÖTH *apud* PEREIRA, 2016, p.23)

Em síntese, as experiências sensoriais, quando idealizadas coletivamente, integralizam e cooperam para dar luz nas relações entre públicos distintos, pois compreender o outro corrobora para adentrar outros territórios desconhecidos.

A visão ecossistêmica abre possibilidades, pois desvenda ecossistemas camuflados, isso porque o corpo como sistema potencial tende a sistematizar tudo que ele idealiza a partir de experiências com os fenômenos, tendo em vista que o mesmo constitui uma única materialidade biológica que pode realizar ponderações, estratégias e métodos sobre o entorno.

Deve-se levar em considerações que as construções cognitivas em consonância com as sensoriais motoras no meio cultural demonstram que ele concebe em si mesmo diversificados sistemas comunicativos. Compreendidos, em nossa visão, como elementos que integram o complexo mosaico cultural da e na cultura surda, pois o corpo possui grande potencial de transmitir diversificadas performances, ainda que o mesmo tenha sofrido ou nascido com alguma deficiência cognitiva ou motora.

Em síntese, o corpo quando alcança a realização da construção de métodos e estratégias, ele realiza em si, e para o mundo recursos ecossistêmicos potencializados, suscitados pelo jogo da transpoiése. Por meio transpoiése nasce o desencadeamento e expansão dos ecossistemas micros para os macros, formando com isso os ecossistemas complexos, ambos gerados do entrelaçamento da ação do corpo no ambiente. O jogo transpoiético fortifica-se quando ocorre o entrelaçamento de estudos das ciências sociais

entre outras ciências, resultando ainda mais o fortalecimento da comunicação ecossistêmica.

Nas artes, por exemplo, esse potencial ecossistêmico comunicacional fortifica-se quando o jogo transpoiético suscita quando percepções de mundo cruzam, realizando o fortalecimento da informação, portanto, o corpo deixa de ser um mero emissor e receptor de mensagens, mas um agente que transforma tanto seu próprio corpo, quanto o ambiente a partir do ato de experimentar os fenômenos do mundo.

4. UNINDO OS PEDAÇOS DO MOSAICO: AS INSTITUIÇÕES COMO MEIO MEDIADOR ENTRE SURDOS E OUVINTES

Nesta sessão trataremos da comunicação entre a comunidade surda de Manaus com ouvintes geralmente acontece por meio de instituições filantrópicas e alguns projetos desenvolvidos do governo.

4.1 AS LIGAS QUE EMENDAM AS PEÇAS DO MOSAICO: AS INSTITUIÇÕES QUE EXPANDEM A CULTURA SURDA DE MANAUS.

A presente abordagem nos permite perguntarmos quais são os ambientes mediadores que a pessoa surda de Manaus utiliza para potencializar suas manifestações?

De acordo com Morin (1977):

Todos os objetos-chave da física, da biologia, da sociologia, da astronomia, átomos, moléculas, células, organismos, sociedades, astros e galáxias constituem sistemas. Fora dos sistemas só existe a dispersão particular. O nosso mundo organizado é um arquipélago de sistemas no oceano da desordem. Tudo o que era objeto tornou-se sistema. Tudo o que era unidade elementar, incluindo sobretudo o átomo, tornou-se sistema. (MORIN, p.96, 1977)

Dito isto, o autor, nos conduziu conhecermos algumas das pistas elementares sobre como é organizado a estrutura do sistema, além disso, nos move ponderarmos sobre como o mesmo é formado, bem como os pontos que interligam o conjunto de sistemas imerso no diversificado ecossistema.

Diante disso, a pesquisa de Lopes (2009) nos permitiu visualizar o entorno do espaço semiótico de nossa pesquisa. Segundo o autor, ao levantar um estudo sobre o “museu virtual” explicita que todo sistema é altamente organizado por estruturas sistemáticas a qual os “sistemas representativos” entrelaçam suscitando a mediação, controle, equilíbrio, sustentação, significado e outras mais. Além disso, ele também compreende que todo sistema tende a direcionar o pesquisador para um “olhar semiótico”. (LOPES, 2009, p.11).

As observações do autor nos permitiram compreender também que cada sistema fornece uma visão panorâmica das etapas de cada sistema. Em outras palavras, cada sistema se compõe de elementos operadores, e isto, vale para os subsistemas.

No entanto, para solidificá-los há necessidade da interação entre outros mais, com a finalidade de realizar a solidificação da, ou das estruturas, isto é, ela depende necessariamente de conexão para assim, mantê-la como unidade, ou seja, necessita de mecanismos operadores para unir a estrutura de sua diversificada arquitetura, mas cabe ponderar que toda estrutura tem sua especificidade, quer dizer, toda construção sistemática é polarizada por mediações de outros sistemas que cooperam para conectar as informações. Além disso, o autor também assegura outros pontos elementares que nos conduziu perceber como ocorre a comunicação no ambiente dos sistemas do museu virtual. (MORIN, 1997), (LOPES, 2009). De acordo com ele:

Dentro dessas abordagens sobre o museu virtual percebemos uma lacuna no que diz respeito às questões acerca da reconfiguração do museu virtual Mas quais são os sistemas de signos existentes no museu virtual, tomando este como um espaço semiótico imerso na semiosfera? Como ocorrem os processos comunicativos no interior desse ecossistema comunicativo? Partimos do pressuposto de que há vários sistemas semióticos em relação uns com os outros, os quais formam o espaço semiótico do museu virtual, entendendo esse espaço semiótico como um ecossistema comunicativo imerso da semiosfera. (LOPES, p.12, 2009).

Assim, o autor almejou visualizar como ocorreram os operadores que dão conexão ao sistema. Nossa pesquisa também procurou compreender como ocorrem os sistemas que potencializam a informação na comunidade surda, quer dizer que devem potencializar os conhecimentos da pessoa surda a partir da experiência sensorial, como meio de possibilidades, caminhos para a autosustentação do ecossistema.

Machado (2013) entende que o método semiótico coopera para perceber a complexidade dos sistemas, isto é, “compreensão das linguagens modelizadas em

sistemas de signos variados, o que propõe a sistematização da compreensão capaz de problematizar a noção de espaço semiótico como instância de interações culturais”. (MACHADO, 2013, p. 16, 17).

Dentro deste contexto sobre o olhar perceptivo da estrutura dos sistemas Machado (2013) nos forneceu algumas pistas elementares sobre como a estrutura do sistema se comporta com estudos baseado em Uspênski & Lótman (1973), onde os autores asseguram que o “funcionamento do sistema de signos como processo comunicativo” e, por outro, o “funcionamento dos sistemas semióticos face à atual delimitação da sincronia e diacronia e em geral o estudo da dinâmica do texto e do conjunto de sistema”. (MACHADO, 2013, p. 38).

Seguindo este raciocínio, entendemos que a argumentação levantada por nós sobre quais são os meios mediadores que a pessoa surda de Manaus utiliza para potencializar suas manifestações artísticas, encontramos algumas entidades que se constituem como fronteiras, objetivando ocasionar o entrelaçamento e expansão dos interesses do público surdo entre ouvintes: Associação de Surdos de Manaus (ASMAN), Central de Interpretes de LIBRAS (CILAM) e Centro de Atendimento ao Surdo (CAS), Universidade Federal do Amazonas (UFAM) entre outras mais que realizaram lutas pela causa surda.

Ponderamos que cada instituição possui um imenso sistema composto de vastos subsistemas, uma vez que, possuem papel social de suprir, assim como, ocasionar manutenção para a comunidade surda de Manaus.

De acordo com Arruda (2015, p. 25) “a igreja Tabernáculo Batista foi a primeira instituição religiosa que apoiou os trabalhos com o grupo de surdos, bem como o ensino da língua de sinais em Manaus”.

Em seguida, a Associação de Surdos do Amazonas (ASMAM), instituição onde suscitaram diversificadas atividades artístico-culturais entre outras, voltadas para saúde, educação, etc. Segundo Arruda (2015) as primeiras iniciativas de suscitar um local que fosse responsável pelos interesses da causa surda nasceu por volta do ano de 1986. Nesse ano “o grupo de surdo passou a organizar encontros em residências e nas praças de Manaus, com o intuito de compartilhar informações dos movimentos que vinham ocorrendo também em outros estados”, sendo consolidada pela FENEIS. (ARRUDA, 2015, p.26).

A fundação vem buscando expandir suas atividades por meio de várias atividades sistemáticas, entre elas, o aperfeiçoamento profissional dos surdos, balcão de emprego,

apoio de interpretes para consulta médica, jurídica, programas sociais, curso básico e avançado de LIBRAS, apoio familiar e outras coisas mais. (ASMAM, 2004), (ARRUDA, 2015).

Figura 17 – Atividade Cultural na associação



Fonte: ASMAN, 2014.

A ASMAN também conta com páginas nas redes sociais onde são divulgadas as atividades recreativas. No perfil das redes sociais estão disponíveis vários assuntos, entre eles: campeonato esportivo de surdos, mensagens sobre as datas comemorativas, entre eles, o dia nacional dos direitos da pessoa surda, e outras mais. (ASMAM, 2004)

Além da associação citada, há atualmente o Centro de interpretes de LIBRAS do Amazonas (CILAM), que se constitui por um projeto idealizado pelo Governo Federal e tem como prioridade promover acesso comunicacional a pessoa surda da cidade de Manaus. A estrutura sistemática se constitui de dois grandes sistemas, localizados, nos seguintes endereços: Pronto atendimento ao cidadão (PAC) no bairro de Compensa e na Sede da secretaria estadual do direito da pessoa com deficiência (SEPED). Fabiana Ferreira foi à primeira coordenadora e Caroline Ribeiro a supervisora. O CILAM foi inaugurado no dia 20 de março de 2014 e conta com 12 tradutores-interpretes. O projeto tem por objetivo ocasionar o acesso informativo e mediador por meio de interpretes entre as grandes organizações públicas ou particulares. (CORREIO DA AMAZÔNIA, 2014).

Figura 18 – Pagina do CILAM



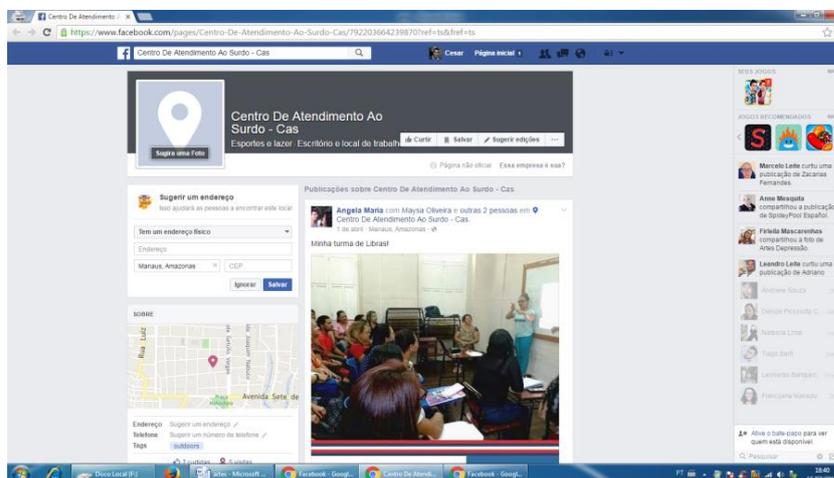
Fonte: CILAM – Rede social, 2016.

O projeto também possui uma página nas redes sociais onde a pessoa surda pode acessar vários assuntos, entre eles: concursos públicos, cursos de LIBRAS, artesanato, saúde, educação, leis, atividades de entretenimento. No *site* há vários vídeos que cooperam para norteá-los como também ouvintes interessados na comunicação realizada por eles.

No que diz respeito ao outro grande sistema, denominado por Centro de Capacitação de Profissionais de educação e de Atendimento às Pessoas com Surdez (CAS), a instituição iniciou suas atividades em 2003. A entidade realizou várias, entre elas, qualificar a pessoa surda para o mercado de trabalho.

Além disso, promove ações entre pessoas surdas e ouvintes. O CAS funciona na Escola Estadual de Atendimento Específico Mayara Redman Abdel Aziz. O centro também possui uma página nas redes sociais. (ARRUDA, 2015, p.27; ALVES, 2004).

Figura 19 – Pagina do CAS



Fonte: CAS – Rede social, 2016.

De acordo com Alves (2004) a instituição é dividida em quatro núcleos de apoio. A primeira busca desenvolver as habilidades dos professores, interpretes de LIBRAS, familiares sobre o imaginário da cultura surda de Manaus para, etc. O segundo promove a realização de recursos didáticos para surdos, isto é, cartilhas, folder, panfletos informativos, revistas, livros etc. O terceiro a fomentação e elaboração de projetos em relação a divulgação de imagens a partir da captação de vídeos. O quarto núcleo exclusivo para atender os processos culturais da comunidade surda da cidade.

Em suma, há também outros sistemas que integram a cultura surda, por esse motivo as estruturas sistemáticas não se fecham apenas as instituições citadas. Na Universidade Federal do Amazonas, por exemplo, houve um grande avanço sobre a causa surda com a criação do Curso Letras LIBRAS, além de a instituição inserir por volta de 2011 à disciplina LIBRAS em grande parte dos cursos na instituição, como também possui professores surdos. Ambos os docentes buscam desenvolver pesquisas pensando não apenas na inclusão da pessoa surda no mercado de trabalho, mas expandir os conhecimentos sob a óptica da pessoa surda nos diversificados ambientes, visando com isso, reconstruir a identidade do grupo. Pontuamos que as escolas de surdos da cidade de Manaus também estão imersas neste grande ecossistema, uma vez que, elas também são responsáveis pelo desenvolvimento intelectual e social na sociedade.

Outro grande órgão que promove pesquisas sobre a cultura surda é a Universidade Federal do Amazonas (UFAM), que criou um núcleo inclusivo, no qual ocorrem iniciativas para a expansão dos direitos da pessoa deficiente. A instituição é composta pelo Curso Letras LIBRAS, fundado no ano de 2014, contudo, antes de oficializar o curso, a universidade já desenvolvia a disciplina Libras em grande parte dos cursos de humanas, exatas e biológicas.

Por esse motivo, resultando no alargamento de pesquisas que visam potencializar os direitos da pessoa surda no Estado do Amazonas, o departamento de LIBRAS é formado por uma equipe de docentes surdos e ouvintes, além de uma equipe técnica de intérpretes/tradutores.

Como podemos observar, a estrutura do macro ecossistema que se estabelece, é formado pelas organizações citadas, além de outros sistemas, como escolas públicas, setores privados, empresas locais, que busquem compreender, fomentar, intermediar, fornecer subsídios para a expansão. Ressalta-se que cada grande sistema possui estratégias e métodos opostos para suprir mecanismos mediadores.

4.2 UMA LIGA FUNDAMENTAL DA ESTRUTURA DO MOSAICO: O TRADUTOR/INTÉRPRETE.

Essa abordagem nos permitiu identificar outros sistemas operadores que potencializam o grande ecossistema comunicacional estruturante, quer dizer, o meio que contribui para mediar, informar, além de perceber e fornecer estratégias camufladas de vistas por parte de pesquisadores, e de suas próprias percepções. (MORIN, 1977; PEREIRA, 2012).

Diante deste inquérito, por meio de pesquisas de autores da área da educação que abordam sobre a importância deste interlocutor operante comunicacional entre surdos e ouvintes. As pesquisas na área da educação nos permitiram identificar como a complexa estrutura sistemática se comporta, organiza, planeja, bem como, se estrutura para fornecer mensagens, sejam elas realizadas por intermédio de seus próprios métodos e estratégias.

Em vista disto, confia-se que o sistema tradutor/interprete é mediado por dois grandes sistemas potenciais, pelo menos é o que identificamos até o presente momento, outros poderão emergir, assim os dois sistemas busca auto sustentar suas inquietações, como também, se constitui de ramificados subsistemas de conhecimentos internalizados em si, além de concentrar sortidas visões de mundo suscitada do contato entre culturas opostas a seus interesses. (PERLIN & STROBEL, 2008; ARRUDA, 2015; SCANTBELRUY, 2010).

Por essa razão, ambos os sistemas poderão ou não ser incorporados em um ou mais indivíduo que desempenha a profissão, uma vez que, pode acarretar desenvolvimentos performáticas ou leituras de escritas opostas das utilizadas por pessoas ouvintes.

Além disso, acreditamos que os sistemas são estruturados por outros sistemas que cooperam para intermediar e expandir a mensagem entre grupos. Pois, há intérpretes/tradutores que mediam muito bem o diálogo entre receptores e emissores, assim como não compreendem os sistemas de escrita de sinais (*SignWriting*).

Isso nos permite compreendermos que os sistemas de signos em cada sistema são complexos, bem com, arbitrários, colocando o interlocutor das duas línguas em territórios desconhecidos.

Scantbelruy (2010) baseado em Quadros (2004) clarifica que os tradutores e intérpretes tem um papel fundamental para a expansão dos direitos e deveres da pessoa

surda na sociedade. Por esse motivo, o autor confia que eles possuem a missão e o dever de interpretar e traduzir com clareza as mensagens entre os grupos, evitando ocasionar equívocos na mediação dos diálogos entre surdos e ouvintes.

De acordo com o autor, “em vários países, a constituição profissional de tradutores e intérpretes deu-se a partir de atividades voluntárias que foram sendo valorizadas enquanto atividade laboral, na medida em que os surdos foram conquistando o seu exercício de cidadania”. Além disso, o autor elucida que a atividade foi muito rejeitada por interpretes, mas aceita como subsidio altamente potencial pela comunidade surda. (SCANTBELRUY, 2010, p. 12).

Conforme Arruda (2015) a figura do interprete/tradutor fortalece a causa surda, ampliando os conhecimentos entre os grupos, resultando com isso novas fendas a partir do contato entre as pessoas surdas e intérpretes, isto é, o círculo entre ambos, acarretando a integração no ambiente, seja na área da educação, saúde e demais rodas. Na fala da autora “o agendamento de novos atores para um aprofundamento da língua de sinais bem como a fluência dos mesmos tiveram como objetivo melhor qualidade na comunicação atingindo diretamente as pessoas surdas, inserindo-as no contexto social”. (ARRUDA, 2015, p.18).

Compreende-se, portanto, que o intérprete/tradutor constitui o canal mediador da transmissão de diálogos, quer dizer, o fio da complexa rede que integra o diversificado ecossistema, além de que ele alimenta informações aos nos, ocasionando com isso o alargamento potencial da comunidade surda. (PEREIRA, 2012)

Por esse motivo, o interprete/tradutor tem a responsabilidade de ser fiel nos detalhes da informação, ainda que a narrativa interpretada seja constrangedora ou de valor potencial. Assim, a profissão necessita por natureza desincorporar os juízos de valores que o mesmo possui, independentemente de religião, política, conflitos e outras coisas a mais. Ao desenvolver essa postura, ele simplesmente realiza a comunicação. Em função disso, ele se torna o sistema do meio, isto é, a conexão que pode potencializa os dois sistemas, surdo e ouvinte, assim como o mesmo alimenta seus conhecimentos. (PERLIN & STROBEL, 2008; ARRUDA, 2015; SCANTBELRUY, 2010)

Vale ressaltar que é por intermédio do intérprete/tradutor que ocorre a ligação das teias para os nos. Isso significa que se ele tiver bastante domínio da Língua de Sinais Brasileira e a Língua Portuguesa ou demais línguas, a mensagem poderá ser bem-sucedida, ou próxima das ansiedades de emissores e receptores, neste caso a comunicação não se realiza entre dois corpos mais três: (interprete, surdo e ouvinte).

Portanto, está nas mãos deste sistema mediador, intérprete/tradutor, o poder de ligar ou desligar uma mensagem, ou, ocasionar ou não decisões sobre a ligação dos nós. Ele pode unir, dificultar ou não realizar a mensagem. Isto levou a compreensão de que sem a atuação do intérprete/tradutor ocorre o risco de suscitar a impotencialidade comunicacional, os chamados ruídos.

Morin (1977) nos esclarece que “tudo aquilo que suscita desvios e antagonismos é «ruído» que o sistema tem de eliminar, mesmo quando se trata também da sua necessária parte negativa”. (MORIN, 1977, p.141, grifo do autor).

Pondera-se que a missão do intérprete/tradutor como sistema modernizante não se fecha a essas características, mas vai muito além do que imaginamos. Atuando em vários campos, seja na educação do ensino superior, nas escolas públicas e particulares, em áreas da saúde, no teatro, nas artes visuais, em repartições públicas, além de outras mais. Isso nos permite compreender que o sistema do intérprete/tradutor pode ser dividido por área, fornecendo desta maneira uma diversificada arquitetura por área de conhecimento, em vista disso, ela pode ou não ser mentalizada ou não, por um ou mais indivíduos, que desenvolvem habilidades de interpretação. Por esse viés, compreende-se que há vários sistemas de interpretação/tradução que o profissional pode assumir revelando com isto, um sistema altamente híbrido.

Além disso, o intérprete/tradutor acaba incorporando profissões que ele nunca imaginou atuar, nem muito menos almejaria vivenciar. Scantbelruy (2010) nos possibilita percebermos que:

Ainda há estados em que o serviço de intérpretes de língua de sinais está presente desde o início da escolarização. Nesse contexto, nas séries iniciais, os intérpretes acabam assumindo a função de professores, utilizando a língua de sinais como língua de instrução. (SCANTBELRUY, 2010, p. 29).

Percebemos pela fala do autor que o interprete pode assumir vários papéis, uma vez que, exige formação em áreas divergentes a seu repertório de conhecimento, ocasionando riscos de receptores não receberem a informação dos contextos de disciplinas que exigem profissionais com conhecimento, por outro lado, a função abre fendas, permitindo dessa maneira, a realização de uma nova percepção de seu papel em oposição a outras ocupações, resultando dessa forma um sistema falho, mas ao mesmo tempo um sistema improvisado que pode ou não fornecer subsídios potenciais aos receptores.

Em uma entrevista realizada por Scantbelruy (2010) a um surdo, em relação as dificuldades enfrentadas ao ingressar em um curso de nível superior a distância pela UFAM, o discente surdo revela o seguinte.

No começo foi muito difícil, me sentia até agoniado, pois não tinha experiência em estudar à distância, tentei interagir com os outros colegas do curso, mas eles não tinham experiência também [...]. Também outra dificuldade que tive foi em entender a variação da língua de sinais usada pelos professores surdos e intérpretes do curso (SCANTBELRUY, 2010, p. 93)

Além das condições citadas, outros sistemas suscitam: as interpretações. Ambas podem ser das mais simples até as mais complexas, às vezes, alicerçadas no campo da subjetividade, isto é, se o intérprete/tradutor não possui conhecimentos sobre áreas desconhecidas, possivelmente será conduzido a interpretações e traduções simplificadas. Por exemplo, se ele não possui conhecimentos sobre o que significa processo de criação do campo das Artes, certamente ocasionará mensagens equivocadas, comprometendo com isso a estrutura da informação, aliás, o ruído. (MORIN, 1977).

Se formos identificar quantos sistemas de interpretações e traduções uma simples mensagem pode ocasionar, imaginem um diálogo, texto, ou simplesmente quando os emissores e receptores não possui níveis de conhecimento da língua de sinais, além disso, há culturas que não utilizam dos mesmos sinais.

Isto é apenas um pequeno detalhe do que descrevemos, imaginem a responsabilidade que o intérprete/tradutor deve possuir. Acreditamos que a interpretação e tradução está imersa a um sistema diversificado, portanto, fornecendo estruturas diversificadas, isto é, sem limite, mas finita. (PERLIN & STROBEL, 2008; SCANTBELRUY, 2010).

Em síntese o intérprete/tradutor pode dominar dois sistemas potenciais que realizam a transmissão de informações entre emissores e receptores, assim como o mesmo interage como a mesma natureza dos interlocutores, sendo neste sentido, um organismo ecossistêmico complexo, uma vez que, constitui-se, inclusive, o fio central que ata os nós, buscando com isso, canalizar mensagens diversificadas, assim como, assumir profissões opostas a seus conhecimentos, cooperar ou até mesmo confundir, na mediação entre surdos e ouvintes.

Cabe ressaltar também que as ponderações explicitadas neste subtópico são apenas uma breve reflexão desta ampla profissão que potencializam a cidadania da comunidade surda.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conhecer o que o artista surdo pretende comunicar a partir do seu imaginário por intermédio da exibição de quadros, livros didáticos, anfiteatros, nos permitiu visualizar um breve trecho sobre a expansão do panorama da Arte Surda, especificamente em algumas capitais brasileiras.

Por esse motivo, fomos motivados a conhecer alguns dos meios operadores que os artistas surdos utilizam para a realização de suas inquietações criativas. Em outras palavras, os métodos e estratégias para a elaboração, planejamento e organização de sua desenvoltura na atuação das linguagens artísticas.

Diante das manifestações artísticas o corpo aparece como o centro operatório de mediação, pois o mesmo busca alargar as concepções artísticas por intermédio de diversificadas performances, seja ao dançar, na construção de artefatos, na atuação cênica, na concepção de materiais didáticos, entre outras mais. Por essa razão, o corpo promove meios alternativos para suscitar entretenimento, seja na elaboração, planejamento e organização, ambas as concepções abrolhadas por meio de suas inquietações imaginária.

Em vista disso, o corpo ocasiona performances altamente potencializadas, buscando transferir para o papel ou pelas dramaturgia os eventos. Dessa maneira ele esquadrinha alternativas corporais como proposta das abstrações fenomenológicas do contato com a natureza, da experiência de vida sejam elas realizadas no trabalho, escolas, etc.

Vale refletir que muitas das convenções corpóreas adquiridas pela experiência de vida suscitam também por meio das experiências sentimentais, sejam por conquistar uma pessoa amada, relacionamentos rompidos entre outras virtudes, ou seja, é de nosso interior que expelle o que vivenciamos um dia. Aliás, são várias experiências absorvidas, todas guardadas em nossa memória, sendo essas experimentações uma das armas artísticas que o artista muitas das vezes segrega na obra de arte, pelo menos é o que Santaella (2004) nos possibilita compreender sobre as potencialidades sensoriais na área das artes.

Além disso, pensa-se o corpo como recurso elementar para a concepção de mediação, uma vez que o mesmo consome experiências diárias ocasionadas pelas atividades complexas, envolvendo deste modo diversificadas percepções, isto é, novas

formulações sensoriais do dia-dia, visto que as concepções gestuais são provas concretas da atuação corporal no ambiente, quer dizer, influenciadas pelo contato com o ambiente.

Tal relação entre o corpo em consonância com o ambiente promove diversificados entrelaçamentos perceptivos tanto da estrutura corporal externa para seu interior, do interno para seu externo resultando numa grande troca de informações para assim gerar mediação sensorial. Algumas das novas mediações suscita alguma das vezes por intermédio da leitura de autores desconhecidos de nosso convívio acadêmico, na relação com pessoas que se comunicam por meio da língua de sinais, poderíamos citar vários exemplos sobre esse processo de construção comunicacional que são decodificados pelos cinco sentidos, quer dizer, o corpo aprende a desencadear comunicação, trocar relações, este posicionamento conceitual abrolha por meio das reflexões sensoriais de Greiner (2005).

Outro ponto em comum sobre as potencialidades corporais são as “sincronia interacional” assunto muito explorado por Davis (1979). Na visão deste autor são movimentos entrelaçados a partir da emissão do som emitido pelo corpo, sinalização corporal, ou até mesmo da atuação sonora sinais e gestos. Isto para Davis são conexões elementares para a eficiência da comunicação, independentemente se o corpo estiver mediando sonorização, sinalização corporal, gestos. Tais desenvolturas atuam em conjunto para a potência da informação. Em nosso cotidiano as desenvolturas são perceptíveis, seja no momento de carinho, raiva, ou até mesmo quando estamos em busca de uma informação sobre pesquisas, desvendar um sinal em LIBRAS, na concepção e elaboração do processo de criação, na maneira que os apreciadores buscam interpretar a obra artística, na improvisação da mímica, na maneira que o pianista executa os movimentos de mãos entre outras mais. Essas reações ocorrem tanto quando estamos solitários fazendo uma leitura ou simplesmente quando estamos dialogando entre amigos.

Portanto, o corpo busca potencializar comunicação tanto, do interno para o externo, como também do externo para o interno, ambas movimentações acompanhadas das sincronias interacionais, portanto a relação delas promovem a eficácia da mediação. Ponderamos que o conjunto de movimentos citados ocasiona uma sintonia necessária para transferir a inquietação imaginada ou de processos comunicativos armazenados no corpo. Sendo a desenvoltura recurso potencial inclusive para mediar qualquer informação. Além dessa observação sobre o potencial comunicativo corporal, cremos

que ele se faz o próprio emissor e receptor de suas inquietações, um exemplo simplificado e direto, se refere quando estamos ansiosos, perguntamos algo para si mesmo, vivendo um conflito (interno para o externo, externo para o interno) em que os movimentos de sincronias combinados a pensamentos, falas, sinalizações da LIBRAS entre outras línguas que desconhecemos evocam essa postura comunicativa.

Tais sincronias nos permitem pensar que o corpo evoca a ação transpoiética de línguas, isso ocorre quando há mesclagem de língua, sinais, gestos, sincronias entre outras desenvolvuras que fazem o corpo evocar sintonia em si mesmo e com a relação ao ambiente. Isso tudo nos impulsiona perceber que o corpo é um complexo ecossistema comunicacional que Pereira (2012) compreender ser o meio que se fundam as ações entre corpo/ambiente partindo da relação e interação de sistemas altamente potencializados. Portanto, saindo de uma zona antiga que pensava apenas que o corpo constituía como um mero receptor e emissor de mensagem, mas de um corpo híbrido, que se transforma.

Nas artes, por exemplo, o corpo busca consolidar suas inquietações, brotando combinações de linguagens, dado que, ele se torna o alvo das reflexões subjetivas do apreciador, o qual busca compreender o universo fantasmagórico que o artista almejou transmitir. Se isso causa diversificadas indagações, imaginem o mundo de informações que os artistas surdos poderão mediar a partir das elocuições artísticas.

Ao buscarmos conhecer um breve panorama das Artes Visuais no Brasil ficamos fascinados pela história da Arte Surda que estão aos poucos consolidando seu conceito sobre as percepções do artista surdo no processo de criação, assim como nas pinceladas utilizadas por eles para reportar a natureza, as manifestações culturais de sua região e do país, além de exibir a partir de suas concepções do seu imaginário, como também da atuação da mulher, das lutas por direitos entre outras mais.

Portanto, a Arte Surda não pode ser compreendida como uma arte que não tem um valor potencial, ao contrário, ela, promove uma nova ponderação sobre nossas percepções comunicativas no que diz respeito ao poder que nossos próprios corpos têm ou pode adquirir conforme nossas ansiedades. Vale considerar que não é somente isso, mas a Arte Surda nos permite compreender como são ramificados os sistemas que operam para a obra final, assim como para sua organização.

Nas Artes Visuais, por exemplo, o artista surdo que possui formação em artes ou que buscou ampliar seus conhecimentos, modificando-os para sua maneira perceptiva a

partir da LIBRAS. Essa atuação lhe permite reordenar o que aprendeu dentro de seu campo de percepção, ou seja, a partir de seu olhar visual.

Assim sendo, resulta de sistemas não audíveis, mas que possui valor potencial que informa com clareza a desenvoltura nos desenhos, pinturas e outros artefatos. Nas obras dos artistas Fernanda Machado, Julie Stromme e Clóvis Albuquerque, por exemplo, demonstram que está estrutura tem ligamento com os seguintes sistemas: domínio da língua de sinais (LIBRAS); percepção de mundo que os artistas surdos adquirem pelos conhecimentos da cultura; conhecimentos no que se refere a História da Arte Surda como também das artes realizadas por ouvintes; leitura visual artística, das técnicas, maneiras, estilos concebidos tanto por artistas ouvintes, quanto por artistas surdos. Como explicitamos no capítulo inicial, acreditamos que há diversificados processos sistemáticos que ramificam esta estrutura, além de outras mais que potencializam o método e a estratégia na obra acabada do artista surdo. (PERLIN & STROBEL, 2008; QUADROS, 1997).

Nas concepções dos artistas da área literária ocorre esse entrelaçamento, todavia há regras para leitura e percepção tanto das performances corporais, quanto na leitura de desenhos, assim como na escrita de sinais, o que nos impulsiona compreender que o corpo do artista surdo vivencia uma cadência comunicacional repleta de peculiaridade, nos levando a refletir que não conhecemos quase nada de nossas próprias potencialidades. Portanto, dentro deste campo literário os métodos e estratégias assumem oposição às questões oralistas. Entrelaçando outros sistemas e redes, algumas delas já foram explicitadas na sessão 2, mas buscamos retomá-las para esclarecer que os sistemas concebidos por pessoas surdas não poderão ser aplicados de qualquer maneira, mas com cuidado e cautela.

Algumas projeções sistemáticas não audíveis conforme Quadros (1997) são as seguintes: acompanhamento da leitura com a criança, em nossa percepção isso vale até mesmo para adulto; associar o sinal com imagens ilustrativas, como também acompanhado com a escrita de sinais; relação do alfabeto sinalizado com o português, mas dentro do campo artístico cremos nos sinais literários em consonância com os sinais concebidos por pessoas surdas. Esses são alguns dos sistemas não audíveis que potencializam a informação no campo literário, como também, em outras áreas das Artes e demais campos. O que podemos perceber somente neste intervalo de análises é que o corpo está mergulhado em um emerso ecossistema comunicacional.

No que se refere ao tetro surdo, percebemos que há vários métodos plausíveis, realizados por ouvintes que não possuem formação no campo artístico. Cremos que muitos métodos são de grande importância para suscitar entretenimento, meios de ampliar o conhecimento científico, assim como promover uma nova maneira de criar arte, no entanto, percebemos que a pessoa surda não está atuando no espaço cênico como deveria, sendo submissa a várias experiências sensoriais, sem utilizar os processos operadores que elas desencadeiam como estratégia e métodos para mostrar os sistemas não audíveis no campo cênico.

Em relação ao interprete de LIBRAS e a pessoa surda buscamos clarificar ser fundamental a ética profissional em relação as interpretações sobre os conteúdos como foi ilustrado sobre as Artes Surdas e as Artes realizadas por ouvintes, uma vez que os processos em alguns casos entrecruzam, ocasionando sinais complexos, além disso o potencial comunicacional, permitindo com isso eficiência e expansão dos processos comunicacionais por intermédio do jogo transpoiético. Em vista disso, sabe-se que nas Artes há conceitos, características, maneiras, estilos para cada linguagem artística. Ocasionalmente erros de interpretações sobre algumas das linguagens artísticas ou até mesmo entre outras ciências poderá comprometer toda a comunicação, perpetuando o erro. Comprometendo o avanço cultural.

Aproveitamos para esclarecer que não somos nós que estamos falando sobre os equívocos de interpretações, mas de reflexões de surdos e profissionais competentes sobre o assunto que buscam ramificar os conhecimentos da e na cultura, assim como para o alargamento dos processos informacionais.

Portanto, entende-se que a comunicação artística na comunidade surda é totalmente diferente em sua realização, uma vez que, só poderemos compreendê-los quando houver intervenções de políticas públicas voltadas para inserir o artista surdo nos espaços artísticos, assim como promover e fomentar os costumes e valores que o grupo concebe, pois isso coopera para potencializar os processos de ensino e aprendizagem entre o público surdo e os ouvintes resultado em laços ecossistêmicos.

Portanto, investigações acerca da comunicação sensorial na experiência artística proporcionam um olhar sensível, ocasionando acessibilidade entre surdos e ouvintes, em razão do processo suscitar avanços em todas as áreas.

Em suma, deve-se refletir que não é de responsabilidade da pessoa surda ser incluída nos processos comunicativos, mas nós ouvintes precisamos também nos incluir sobre os procedimentos que as pessoas surdas realizam, haja vista, que temos muito que

aprender sobre nossas habilidades sensoriais, e mesmo, não há dúvidas que grande parcela da sociedade desconhece sobre suas potencialidades corporais.

Refletindo e aprofundando esse estudo, se formos colocar em discussão quem seria o verdadeiro deficiente, entraríamos numa zona de conflitos entre surdos e ouvintes, e isso não é de nosso interesse.

No percurso final deste trabalho, reconhecemos que na experiência da pessoa surda revelam-se “barreiras” ou comportamentos que limitam ou impedem a sua participação social. Bem como o gozo, a fruição e o exercício de seus direitos à acessibilidade, à liberdade de movimento, expressão, comunicação, informação, entre outros, impostas pela sociedade e pelo corpo que possui, porém, tais mecanismos são condicionantes que ativam seus sistemas, impulsionando-os a ultrapassar essas fronteiras. E nesse campo, chamado corpo, apresenta-se como um vasto território híbrido de um ecossistema comunicacional em expansão, potencial também para outros estudos.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Débora, Teixeira. **O uso de ambiente virtual de ensino aprendizagem na mediação das práticas pedagógicas inclusivas:** contribuições para a disciplina Língua Brasileira de Sinais – Libras. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Amazonas, 2015

BALLARIN, O. **Tropeços na boa comunicação:** breve ensaio. São Paulo: Spectro, 1986.

BECKER, Lúcia. **Surdez e teatro:** a encenação está em jogo. Uma experiência transdisciplinar no cenário da surdez. [Tese] Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Doutorado em Artes Cênicas, UNIRIO, 2011.

BELTRÃO, Luiz; QUIRINO, Newton de Oliveira. **Subsídios para uma teoria de comunicação de massa.** 2.ed. São Paulo: Summus, 1986.

CALDAS, Ana Luiza Paganelli. **O filosofar na arte da criança surda:** construções e saberes. 2006, 123 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul Santa. 2006.

CAPARELLI, Sergio. **Comunicação de massa sem massa.** 4.ed. São Paulo: SUMMUS, 1986. 124P.

CAPRA, Fritjof. **A teia da Vida: Uma nova compreensão científica dos sistemas vivos.** 11 ed. SP: Editora Cultrix, 1996.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **Relâmpagos com claror: Lygia e Héli Oiticica, vida como arte.** São Paulo:Imaginário: FAPESP, 2004.

COHN, Gabriel. **Comunicação e indústria cultural.** São Paulo: Nacional, 1971.

ECO, Umberto. **A definição da arte.** Lisboa, PO: Edições 70, 1968.

FARIAS, Rosejane da Mota. Teatro Surdo: uma construção identitária no fazer educativo. Manaus: UFAM, 2005.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** 9. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, c1983.

GAMA, F. J. da. **Iconographia dos signaes dos surdos-mudos.** Rio de Janeiro: Tipografia Universal de E. & H. Laemmert, 1875.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

HAUSER, Arnold. **TEORIAS DA ARTE.** 2.ED. LISBOA: Presença, 1988.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 6 ed. Campinas: Papyrus, 2003.

LOTMAN, Iurí. Sobre o problema da tipologia da cultura. (trad. Lucy Seki), **In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). Semiótica Russa.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera.** São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

MCLUHAN, Herbert Marshall. **Os meios são as mensagens:** um inventário de efeitos. Record, Rio de Janeiro, 1969.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** 18. ed. São Paulo, SP: Cultrix, 2012.

MALCHER, Maria Ataíde, SEIXAS, Netília Silva dos Anjos, LIMA, Regina Lúcia Alves de Lima, AMARAL FILHO, Otacílio. **Comunicação midiaticizada na e da Amazônia.** Belém: Fadesp, 2011.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens:** uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 358 p.

MATURANA, H.R. & VARELA, F.J. **A Árvore do Conhecimento:** as bases biológicas da compreensão humana. Tradução; Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo, Pala Athenas, 2001.

MONTEIRO, Gilson Vieira, ABBUD, Maria Emília de Oliveira Pereira, PEREIRA, Mirna Feitoza (orgs.). **Estudos e perspectivas dos ecossistemas na comunicação.** Manaus: Edua, 2011.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência.** Tradução: Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Ed. Revista e modificada pelo autor. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Introdução ao pensamento complexo.** Tradução: Eliane Lisboa. 3 ed., Porto Alegre: Suliana, 2007.

OLEQUES, Liane Carvalho. **Imagem e palavras:** Um estudo do desenho infantil em um caso de surdez profunda. Florianópolis, SC: 2010.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

_____. **Criatividade e processos de criação.** 25. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **The collected papers of Charles Sandres Peirce.** CR-ROM DataBases, InteLex, Corporation, 1977.

PEREIRA, Janaí de Abreu. **Ações educativas em artes visuais e surdez:** diálogos possíveis. 2013, 152 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina: 2013.

QUADROS, Ronice Muller de. **Educação de surdos a aquisição da linguagem**. Porto alegre: Editora Artes Médicas Sul, 1997.

REIS, Joab Grana. **O surdo e o mercado de trabalho na cidade de Manaus**. 2006. 127 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2006.

RODRIGUES, Airton. **As artes cênicas na formação educacional da criança surda**. 2011, 82 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Metodista de São Paulo São Paulo: UMSP, 2011.

SÁ, Nídia R. L. **Educação de Surdos: a caminho do bilingüismo**. Niterói: EduFF, 1999.

_____. **Surdos qual escola?** Manaus: Editora Valer e Edua, 2011.

_____. **Cultura, poder e educação de surdos**. Manaus: Editora da universidade federal do amazonas, 2002.

SACKS, Oliver. **Vendo vozes**. Uma viagem ao mundo dos surdos. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

SALLES, Cecília. **Crítica Genética**. Uma (nova) introdução. São Paulo: 2000.

_____. **Gesto Inacabado: Processo de criação artística**. São Paulo: 1998.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004. 161 p.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Teoria geral dos Signos**. São Paulo: Ática, 1995.

_____. **Teoria geral dos Signos: Como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2004.

SANTOS, Mariana Moraes dos. **Letramento, surdez e identidade**. 2006. 133 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2006.

SCANTBELRUY, Iran Cavalcante. **Educação de Surdos: um estudo sobre as implicações da utilização de mediadores tecnológicos na formação de professores**. 2010. 122 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade federal do Amazonas, Manaus: UFAM, 2010.

SILVA, Alexandre Rocha da e NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira (org.). **Semiótica da comunicação**. São Paulo: Intercom, 2013.

SILVA, Graça Maria Dias da. **Lygia Clark no Instituto Nacional de Educação de Surdos: arte e histórias de cumplicidade**, 2011. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Ciências Humanas) - Universidade do Grande Rio "Prof. José de Souza Herdy". Rio de Janeiro: UGR, 2011.

SIQUEIRA, Ariela Soraya do Nascimento. **Surdez, linguagem e educação: quem ouve o sujeito surdo?** 2015. 137f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade federal do Amazonas, Manaus: UFAM, 2015.

SKLIAR, Carlos. **A surdez: Um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Dimensão, 1998.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. 2. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

_____. **História da cultura surda**. 2. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

Disponível no *site*:

<http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificahistoriaDaEducacaoDeSurdos/assets/258/TextoBase_HistoriaEducacaoSurdos.pdf> Acesso: 22/05/2015.

THOMPSON, James J. **Anatomia da comunicação**. Rio de Janeiro: Bloch, c1973.

WHITE, Leslie A. **O Conceito de Sistemas Culturais: Como Compreender Tribos e Nacoes**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1975.

ZANINI, Walter.(Org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

SITES DA INTERNET

AMAZONAS, Governo do Estado; **Projeto de Implantação da Central de Intérprete de Libras do Amazonas** (Seped). Agencia de desenvolvimento econômico e social. Disponível em: < <http://www.aades.am.gov.br/projeto/projeto-de-implantacao-da-central-de-interprete-de-libras-do-amazonas-seped/> >. Acesso em: 02/04/2016.

ALVES, Edilson. 2004. **O trabalho do CAS na cidade de Manaus**. Disponível em: < <https://www.facebook.com/pages/Centro-De-Atendimento-Ao-Surdo-Cas/792203664239870?ref=ts&fref=ts> > Acesso em:02/04/2016.

ASMAN. **Asman surdos Manaus**. FACEBOOK. Disponível em: < <https://www.facebook.com/asman.surdos?fref=ts> > acesso em:02/04/2016.

BATAGLIN, Maiara. **Experiência visual e arte: elementos constituidores de**

subjetividades surdas. Disponível em:

<http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2012/Educacao_e_Arte/Trabalho/07_04_16_919-7401-1-PB.pdf> acesso em: 22/04/2016.

CILAM. Central de Interpretação de Libras do Amazonas. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/cilam.seped/>> acesso em: 02/04/2016.

CORREIO DA AMAZÔNIA. Central de Intérpretes de Libras será inaugurada em Manaus. Disponível em: < <http://www.correiodaamazonia.com.br/central-de-interpretres-de-libras-sera-inaugurada-em-manaus> acesso em: 02/04/2016.

CULTURA SURDA. Repositório on-line de produções culturais das comunidades surdas. Disponível em: <<https://culturasurda.net/cultura-surda>> acesso: 20/01/2016.

DOC SLIDE. O trabalho do SAS na cidade de Manaus. Disponível em: <

<http://docslide.com.br/documents/o-trabalho-do-cas-na-cidade-de-manaus.html> >acesso em: 02/04/2016.

IX ANPEDSUL – Seminário de pesquisa em educação da região sul. BATAGLIN, Mayara. Experiência Visual e Arte: Elementos constituidores de subjetividades surdas. UFSM: 2012. Disponível em: <

http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2012/Educacao_e_Arte/Trabalho/07_04_16_919-7401-1-PB.pdf>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

KARNOPP, Lodenir. Literatura Surda. Florianópolis: 2008. Disponível no *site*:

<http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificica/literaturaVisua/assets/369/Literatura_Surda_Texto-Base.pdf> acessado em: 20/05/2016.

LIBRAS a poesia com as mãos. Disponível no *site*: <

<http://enflibras.blogspot.com.br/2009/03/surdo-cego.html> > acesso em: 11/02/2016.

PEREIRA, Daniane. Blog Libras. Disponível em: <

http://daniangepereira.blogspot.com.br/2015_07_01_archive.html > acesso em: 21/11/2015.

PERLIN, Gladis; STROBEL, Karin. Fundamentos da educação de surdos.

Florianópolis: UFSC, 2008. Disponível em:

<http://www.libras.ufsc.br/colecaoLetrasLibras/eixoFormacaoEspecificica/fundamentosDaEducacaoDeSurdos/assets/279/TEXTO_BASE-Fundamentos_Educ_Surdos.pdf>

Acesso: 22/06/2016.

REDE AMAZÔNICA. Começou a funcionar a Central de Intérpretes de Libras do AM. Disponível em: < <http://g1.globo.com/am/amazonas/amazonas-tv/videos/v/comecou-a-funcionar-a-central-de-interpretres-de-libras-do-am/3221978/> >

acesso em: 02/04/2016.

Revista Brasileira de Educação. GECIAUSKAS Cássia; REILY Lucia Helena.

Companheiros de infortúnio: a educação de “surdos-mudos” e o repetidor Flausino Gama, 2011. Disponível em: <

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782011000300006>.
Acesso em: 20 de junho de 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. **Portal de periódicos científicos eletrônicos**. Disponível no *site*: < <http://periodicos.ufpb.br/> > acesso em: 20/02/2015.