

Espaços integrados e corpos partidos: vozes e perspectivas narrativas em línguas sinalizadas

Leland McCleary*

Evani Viotti**

Resumo

A partir da análise de trechos de uma narrativa sinalizada, discutimos duas questões. A primeira diz respeito à necessidade de os estudos da narrativa darem mais importância à investigação de narrativas face a face. A segunda refere-se à necessidade de, em investigações de narrativas face a face, levar em consideração a atuação dos corpos dos participantes da interação em que a narrativa é contada como fator de construção de significação e estruturação narrativa. Mesmo teorias de construção dinâmica de discursos, como a teoria de integração conceitual de espaços mentais, são lacônicas a esse respeito. Procuramos, aqui, nos juntar àqueles que têm buscado reverter esse quadro.

Palavras-chave: Narrativas face a face. Línguas de sinais. Teoria de integração de espaços mentais. Partição do corpo.

Introdução

Tradicionalmente dedicados à análise de produções em língua escrita – e prioritariamente de cunho literário – os estudos da narrativa vêm apresentando avanços significativos no sentido de explorar narrativas construídas em outras modalidades e de outras naturezas, em satisfação à caracterização de narrativa

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas.

** Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Linguística.

proposta pela Sociedade Internacional para o Estudo da Narrativa:¹ “uma categoria que pode incluir o romance, a poesia épica, a história, a biografia, a autobiografia, o cinema, as artes gráficas, a música, a *performance*, os escritos judiciais, as histórias de casos médicos, e mais”.

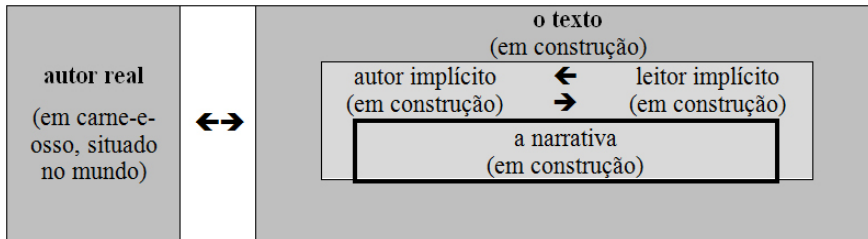
Apesar de essa caracterização ser bastante ampla, é estranho que a contação de histórias face a face, uma forma ancestral de narrativa, não faça explicitamente parte dela. Essa falta indica que a contação de histórias face a face ainda não recebeu a atenção que merece dos pesquisadores dos estudos tradicionais da narrativa. De fato, o interesse pelas diferentes formas de interação face a face tem sido mais presente no âmbito da antropologia e da sociologia (GOFFMAN, 1974; GOODWIN, 1981; SACKS, 1992), da psicologia (CLARK, 1996), da sociolinguística (LABOV; WALETZKY, 1967; TANNEN, 1978), e, mais recentemente, dos estudos da gestualidade, uma área de pesquisa interdisciplinar relativamente nova, que trabalha com a descrição e análise das intrincadas relações entre língua e gesto (KENDON, 2004; McNEILL, 1992).

Dada a preocupação histórica com narrativas escritas e a relativa marginalidade de análises de contações de história face a face, não é surpreendente que os estudos contemporâneos venham dando pouca atenção ao contexto enunciativo da produção narrativa. De fato, apesar de eles reconhecerem a existência de um autor em carne e osso que escreve, e de um leitor em carne e osso que lê, as características específicas do contexto enunciativo da narrativa escrita colaboram para colocar a análise da produção do texto em segundo plano, com o texto em si em primeiro. O fato de o autor e de o leitor exercerem suas atividades separados um do outro, no tempo e no espaço, revela o desdobramento da ‘enunciação’ em dois atos independentes, cada um envolvendo uma interação imaginada com uma figura virtual. O escritor interage com um ‘leitor implícito’ e o leitor, em outro tempo e espaço, interage com um ‘autor implícito’ (BOOTH, 1983). Diferentes do autor e do leitor ‘reais’, de carne e osso, autor e leitor implícitos são inferidos a partir das marcas, deixadas no texto, do conjunto de decisões feitas pelo autor real no processo de construir o texto. São figuras imaginadas, tanto em seu papel como participantes dos eventos de enunciação, quanto como inferências feitas a partir do texto. Nesse quadro, é compreensível que o interesse maior recaia sobre o texto, o mediador de toda a interação entre autor e leitor. Como ilustração do papel central

¹ International Society for the Study of Narrative. O *site* dessa sociedade, em que aparece a definição de narrativa usada aqui, pode ser acessado por este endereço: <<http://narrative.georgetown.edu>>.

e mediador do texto nos contextos enunciativos, podemos imaginar um modelo de organização como o da Figura 1.

a) O âmbito enunciativo 1



b) O âmbito enunciativo 2 (em outro espaço, outro tempo)

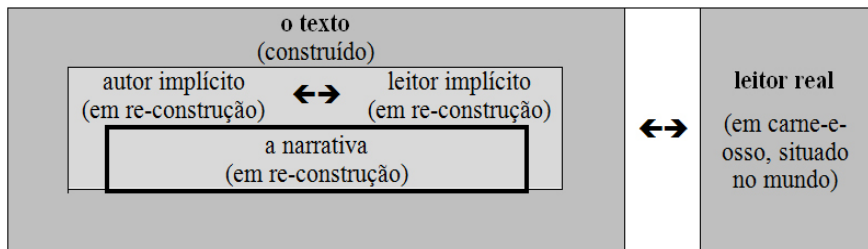


Figura 1 – Os âmbitos enunciativos de uma narrativa escrita

Em consequência dessa situação, o fato de o autor e o leitor reais serem de carne e osso perde qualquer relevância. No máximo, o interesse sobre essas figuras acaba sendo apenas biográfico. Mas para todos os fins práticos de análise, essas figuras não precisam ter corpos e presença física; é suficiente que tenham mentes que saibam ler, escrever e fazer inferências, não sendo necessário que estejam situadas em algum espaço físico particular no ato da enunciação. O que interessa à narratologia são as demais subjetividades: autor e leitor implícitos, narrador e narratário, e personagens.

As figuras do autor e leitor implícitos são inferíveis a partir *do texto* como um todo, mas não têm uma presença (ou uma ‘voz’) explícita *no texto*, e não fazem parte da *narrativa* propriamente dita. Diferentemente, as primeiras subjetividades internas à narrativa – o narrador e o narratário – podem ser identificadas por

marcas explícitas no texto (o ‘eu’, que identifica o narrador; o ‘caro leitor’, que identifica o narratário). Além desses, o domínio narrativo inclui outros níveis de intersubjetividade, que são aqueles em que as personagens interagem, e contam outras narrativas umas para as outras. Podemos modelar as intersubjetividades da narrativa como na Figura 2:

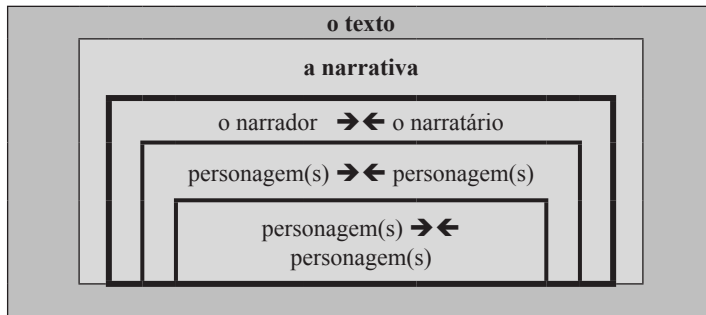


Figura 2 – O âmbito narrativo de uma narrativa escrita

A relevância da diferenciação entre as subjetividades do mundo real e as demais é indiscutível. Entretanto, de uma perspectiva da contação de histórias face a face, o apagamento do autor real pode prejudicar a análise, na medida em que ele, assim como seu interlocutor, estão fisicamente presentes no ato enunciativo em que a história é contada, e essa presença certamente causa um impacto na maneira como a narrativa é concebida, expressa e interpretada (DANCYGIER, 2012). Em interações face a face, o corporeamento do nível de intersubjetividade enunciativo – ou seja a presença física simultânea do autor e seu interlocutor no espaço de enunciação – coloca, para os estudos da narrativa, questões diferentes daquelas levantadas pela dissociação espaçotemporal dos contextos enunciativos que caracteriza as narrativas escritas. A postura corporal do contador da história, suas expressões faciais, o tom de sua voz (no caso das comunicações orais), a tensão e rapidez de sua sinalização (no caso das comunicações sinalizadas), vão ser diretamente percebidos por seu interlocutor com o desenrolar da narração. Do mesmo modo, as impressões do interlocutor e suas reações à história que está sendo contada, e à maneira como ela está sendo contada, vão ter influência imediata em todo o processo narrativo (McCLEARY, 2011).

Mesmo em estudos sobre contações de história face a face feitas pela modalidade oral, apesar da indiscutível presença física dos interlocutores, nem sempre o corpo do autor, o de seu interlocutor, o espaço de enunciação, e a ação desses corpos no espaço recebem a devida atenção dos pesquisadores, sendo muitas vezes tomados apenas como elementos incidentais do processo narrativo. Isso se deve ao fato de que a história narrada é fundamentalmente construída por meio da língua propriamente dita; a situação enunciativa, de maneira geral, é exclusivamente usada como um ponto de partida para a construção referencial de pessoa, tempo e espaço, mas não é substancialmente explorada para fins da organização do conteúdo da narrativa a ser contada. É pelo uso de unidades linguísticas que a voz do narrador constrói cenários virtuais em que a história narrada é conceitualizada e processada; por meio de estratégias sintáticas, o narrador dá voz aos personagens que animam esses cenários e vivem essa história. Em narrativas sinalizadas, diferentemente, a correlação de forças parece se inverter: as funções de criação do cenário da história e de dar vida às interações da narrativa são apenas parcialmente desempenhadas por meios propriamente linguísticos; elas são substancialmente criadas pelas ações e movimentos do mesmo corpo fisicamente presente no mesmo espaço físico em que o primeiro nível de intersubjetividade se instaura. A organização da narrativa depende diretamente da organização do espaço de enunciação: a narrativa é *atuada* no espaço de enunciação.

Neste artigo, ao descrever e analisar uma narrativa sinalizada em língua brasileira de sinais (libras), nós nos juntamos tanto àqueles que têm buscado a construção de um diálogo entre os estudos da narrativa e a investigação da interação face a face (FLUDERNIK, 1996; HERMAN, 1999, 2009), quanto àqueles que têm ressaltado a importância do contexto enunciativo para a produção narrativa (HERMAN, 2009; DANCYGIER, 2012; BRANDT; BRANDT, 2005). Tomando por base a teoria de integração conceitual proposta por Fauconnier e Turner (2002), e sua aplicação à análise da língua de sinais americana – ASL – feita por Liddell (2003), vamos descrever como a presença física do autor e seu interlocutor no espaço intersubjetivo da enunciação é explorada para fins de estruturação narrativa. As diferentes integrações conceituais feitas a partir do espaço real da enunciação em que se encontra o corpo físico do autor e seu interlocutor permitem a visualização e o reconhecimento dos diferentes níveis de intersubjetividade narrativa: o do autor real e seu interlocutor; o do narrador e seu narratário, quando pertinente; e os das diferentes personagens interagindo entre si. A possibilidade de partição

do corpo do sinalizador durante a sinalização (LIDDELL, 2003; DUDIS, 2004) permite que vozes e pontos de vista estabelecidos a partir de diferentes níveis de intersubjetividade se realizem simultaneamente: enquanto as mãos do autor sinalizam como narrador, seu corpo age, concomitantemente, como personagem; sua face pode simultaneamente expressar atitudes, pensamentos, sensações tanto do narrador quanto dos personagens, enquanto a direção do olhar desempenha um papel crucial para a compreensão da mudança de voz e ponto de vista narrativos.

Integração de espaços mentais em narrativas face a face

Para resolver problemas da gramática da língua de sinais americana que resistiam a análises feitas dentro das teorias linguísticas já consolidadas, o linguista Scott Liddell valeu-se de duas novas teorias que haviam se desenvolvido no âmbito da linguística cognitiva: a de espaços mentais, proposta por Fauconnier (1994; 1997) e seu desdobramento, a teoria de integração conceitual, ou *blending*, fruto da intensa colaboração entre Fauconnier e Turner.

A teoria de espaços mentais originalmente surgiu como uma alternativa para explicar fenômenos semânticos, especialmente aqueles relacionados a questões de referência. Nesse primeiro momento, espaços mentais são definidos como construtos cognitivos distintos das estruturas linguísticas, que, no entanto, são ativados a partir de itens linguísticos. São representados como conjuntos estruturados internamente por *frames*, que compreendem elementos e relações que se estabelecem entre eles, sendo possível, à medida que o discurso se desenrola, a adição de novos elementos aos conjuntos e o estabelecimento de novas relações entre os elementos (FAUCONNIER, 1994, p. 16). A partir desses construtos cognitivos, concebidos como ‘espaços mentais’, elementos de um espaço (representando, por exemplo, um tempo no passado) podem facilmente ser identificados a elementos de outro espaço (representando o tempo presente), solucionando, desse modo, problemas que vinham desafiando outras teorias semânticas.

Essa ideia de mapeamentos entre espaços mentais ganhou força, vindo a ser considerada uma capacidade cognitiva humana singular, relacionada à produção, transferência e processamento de significado que se aplica amplamente quando pensamos, agimos ou nos comunicamos (FAUCONNIER, 1997, p. 1). Potencialmente, isso dá à teoria de espaços mentais uma natureza eminentemente

situada; ou seja, o significado é concebido não como algo estático, mas como uma construção que acontece *online*, em um contexto específico, à medida que discursos, pensamentos ou ações se desenrolam. A teoria de espaços mentais se diferenciaria, então, de outras teorias semânticas contemporâneas, que preferem estudar os significados das expressões linguísticas de maneira desvinculada das funções que elas exercem na construção do discurso, e de seu uso para o raciocínio e a comunicação (FAUCONNIER, 1997, p. 5). O mesmo vale para a teoria de integração conceitual, segundo a qual, por meio de uma criatividade imaginativa que opera enquanto pensamos, agimos ou falamos, constroem-se novos espaços mentais a partir da integração de dois espaços mentais de entrada (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

A teoria de integração conceitual nasceu para dar conta de uma habilidade cognitiva, cujo protótipo, segundo Turner (1996, p. 7) vinha sendo considerado um fenômeno eminentemente literário: a parábola, uma história contada por meio de outra história. O que Turner deixa claro é que, longe de ser apenas literário, esse fenômeno se aplica a uma vasta gama de atividades cognitivas humanas, entre elas a aprendizagem, a solução de problemas, a argumentação, o humor e a metáfora.

Para os fins deste trabalho, interessam-nos especificamente as aplicações da teoria de integração de espaços mentais à análise de narrativas sinalizadas. Mas, já de início, é necessário apontar uma questão problemática tanto da teoria de espaços mentais, quanto da teoria de integração conceitual: o ato de enunciação é praticamente desconsiderado nas análises que buscam descrever o que as próprias teorias afirmam ser a construção dinâmica e *online* da significação dos enunciados linguísticos. É bem verdade que alguns discursos são entendidos como tendo origem a partir de um espaço mental denominado inicialmente R (de realidade), que é a representação mental que o falante faz da realidade (FAUCONNIER, 1994, p. 15-16). Mas não há qualquer menção à presença de um falante e de seu interlocutor nesse espaço. Portanto, a ideia de ‘realidade’ que está por trás da noção de espaço R não pode corresponder à realidade do ato de fala.²

Essa lacuna da teoria de espaços mentais e da teoria de integração conceitual tem sido observada em vários trabalhos, dentre os quais destacam-se os de Line

² Em versões subsequentes da teoria, a noção de espaço R dá lugar ao chamado *espaço base de discurso*. Esse espaço é considerado o ponto de partida para a construção do significado de um dado discurso. Ele é agora entendido como a realidade, ou como a “realidade” dentro da ficção (FAUCONNIER, 1997, p. 50). Essa segunda cláusula deixa claro que o espaço base não pode ser considerado como o espaço correspondente à situação de enunciação.

Brandt e Per Aage Brandt (2005), e de Oakley (2009), que propõem a introdução de um espaço semiótico de comunicação nas análises de integração conceitual como um processo de construção de significado. Esse espaço semiótico de comunicação é aquela parte da realidade conceitualizada em que se encontram os participantes do evento de comunicação, no lugar e tempo em que os enunciados são produzidos. É a partir desse espaço semiótico de comunicação que outros espaços mentais vão ser criados.

Ao analisar discursos em ASL valendo-se da teoria de integração de espaços mentais, Liddell (2003) propõe um espaço mental cuja função é semelhante à do espaço semiótico de comunicação. Na proposta de Liddell, esse espaço se denomina 'espaço real'. O espaço real é construído a partir de nossa experiência sensorio-perceptual imediata da situação em que o ato comunicativo está acontecendo, combinada com nosso conhecimento de mundo. Embora Liddell não seja explícito a esse respeito, o espaço real pode ser considerado o espaço mental que abrange a conceitualização do contexto de enunciação. Como tal, a nosso ver, ele deve ser considerado um espaço intersubjetivo, que tem, como uma de suas características primárias, a assunção, por parte de cada participante do ato de comunicação, de que sua concepção do espaço real é mutuamente compatível com a concepção que os demais participantes têm desse espaço.

Integração de espaços mentais em uma narrativa sinalizada em libras

A análise que vamos apresentar aqui toma como objeto alguns trechos de uma narrativa sinalizada por um surdo adulto fluente em libras, eliciada a partir do filme conhecido como *Filme da Pera*.³ Esse filme foi produzido na década de 1970 pelo grupo de pesquisa liderado por Wallace Chafe, que tinha, como um de seus objetivos, comparar a mesma história sendo contada em línguas diferentes (CHAFE, 1980). O filme não tem fala: são só imagens, sons naturais do cenário (canto de pássaros) e barulhos próprios às ações que estão acontecendo.⁴

3 Agradecemos a Alex Melendez por ter, graciosamente, aceitado nosso convite para contar a história da pera em libras. Alex é surdo desde os 3 anos de idade e usa a libras desde os 9. À época dessa gravação, ele tinha 30 anos. Antes de contar a história a um ouvinte fluente em libras, Alex assistiu ao filme da pera uma única vez.

4 O filme da pera pode ser visto pelo YouTube no seguinte endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=bRNSTxTpG7U>>.

Vamos analisar em detalhes alguns trechos da versão sinalizada em libras da história, como ilustração da argumentação que desenvolvemos acima. O primeiro deles é o que marca o início da contação da história. A filmagem começa quando nosso colaborador recebe as instruções em libras sobre como proceder. Ele estava sentado na beirada da cadeira, com as pernas cruzadas, a parte alta das costas apoiada no encosto, os braços e as mãos pousados sobre o seu colo, a postura relaxada, uma expressão facial neutra e o olhar voltado para seu interlocutor. Terminadas as instruções, ele faz pequenos acenos com a cabeça, e sinaliza OK, com um largo sorriso. Ainda sorrindo, ele começa a ajeitar sua posição: apoia as mãos sobre o assento, volta a cabeça para baixo, senta-se mais para o fundo da cadeira com a lateral externa da perna direita apoiada sobre sua coxa esquerda (Figura 3a). Desfazendo aos poucos o sorriso e com o olhar pensativo, ele ajeita a barra da perna direita de sua calça (3b). A seguir, as mãos se cruzam relaxadamente sobre o colo e o olhar se fixa no vazio por alguns instantes (3c). De repente, nosso colaborador levanta a cabeça inclinando-a ligeiramente para trás, e começa a sinalização da história com ARVOREDO FAZENDA CAMPO dando início à construção do cenário onde se passam os eventos que vão ser contados (3d).⁵

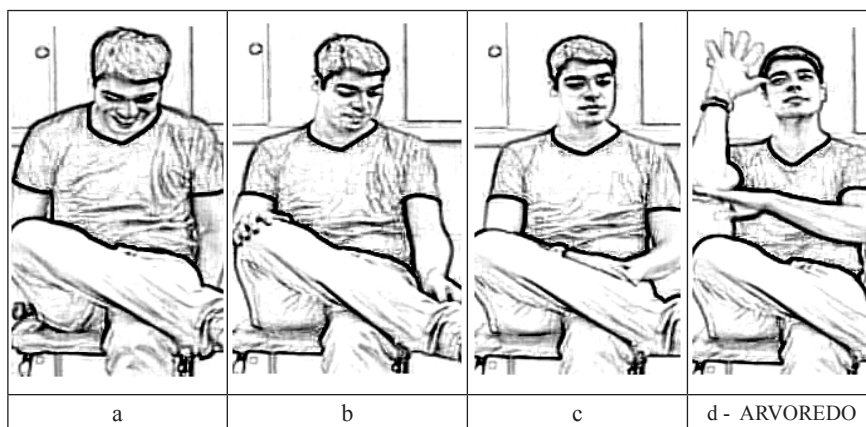


Figura 3 – A entrada para o espaço do narrador

Narrativas face a face se estruturam por meio de alguns dos mesmos níveis de intersubjetividade que caracterizam as narrativas escritas. Em grande parte

⁵ É convencional o uso de letras maiúsculas para as glosas dos sinais.

dos casos, a construção do nível do narrador/narratário não parece necessária: os participantes da interação entendem que o falante está narrando em sua própria voz; ele é, ao mesmo tempo, a pessoa que veicula o enunciado, a pessoa responsável pelo conteúdo da história e pela maneira como ela é contada, e a pessoa cuja posição e crença são representadas pelo texto e que está comprometida com o ideal por trás da história.⁶ Mas o caso que vamos analisar é diferente: a história contada é ficcional e foi inteiramente baseada no filme da pera. Ao recontar a história, nosso colaborador cria um narrador que se torna a ‘voz’ pela qual os eventos são narrados.⁷ Nosso colaborador não é o criador do conteúdo da história, nem tem qualquer comprometimento com os fatos narrados.

O trecho apresentado acima corresponde ao momento em que se cria o narrador. Em uma sala de pesquisa da universidade, inicialmente com o corpo relaxado, nosso colaborador interage com os pesquisadores que pedem a ele para contar a história vista no filme. Em um determinado momento, ele muda sua postura e expressão facial, acena a cabeça, e sinaliza OK. Isso tudo é parte do nível da enunciação: a sala, o sinalizador e os pesquisadores que interagem com ele. As expressões faciais, o aceno de cabeça e o sinal OK são produzidos pelo sinalizador/enunciador, no âmbito da enunciação. Aos poucos, a configuração do corpo começa a mudar; ao assumir uma posição mais ereta, ajustar o cruzamento das pernas, pousar as mãos sobre o colo, ele faz *corporeadamente* a transição do nível da enunciação para o nível do narrador. A partir daí o sinalizador ‘empresta’ seu corpo para o narrador que vai contar a história a seus narratários, que, até aquele momento, eram os pesquisadores presentes na sala. A sinalização de ARVOREDO FAZENDA CAMPO é, então, feita pelo narrador.

A nosso ver, a construção do nível do narrador/narratário é fruto de um processo de integração conceitual que tem o espaço real como um de seus espaços de entrada. O segundo espaço de entrada é um *frame* de narração que envolve os papéis de narrador, narratário, uma história esquemática e todo o nosso conhecimento enciclopédico relacionado à contação de histórias (McCLEARY; VIOTTI, 2010, 2011; DANCYGIER, 2012).⁸ Há uma correspondência entre os

6 Essas três funções correspondem ao que Goffman chama *animador, autor e responsável (principal)* (1979, p. 17).

7 Isso é um fato particular da contação da história da pera que estamos analisando. Em muitos casos discutidos em Chafe (1980) de contações da história da pera em línguas orais, os contadores preferiam simplesmente reportar sua experiência de ter visto um filme, não havendo necessidade, portanto, da criação da figura do narrador.

8 Fauconnier e Turner chamam *simplex* esse tipo de integração, em que um dos espaços de entrada é um

elementos dos espaços de entrada: o enunciador se conecta ao valor do papel de narrador do *frame* de narração, e o enunciatário, ao valor do papel de narratário. Na integração, o enunciador é projetado como o narrador, e o enunciatário, como narratário. Vamos chamar esse espaço integrado *espaço do narrador*. Como vai ser visto adiante, a narrativa pode conter diferentes níveis de integração conceitual, além do espaço do narrador, para acomodar as ações, falas e pensamentos das personagens.

Da mesma forma que o narrador é criado por uma integração conceitual no começo da narrativa, ao final, essa integração se desfaz para que o *frame* de narração deixe de se aplicar como fator estruturante da interação. No caso sob análise, esse momento é nitidamente marcado no corpo de nosso sinalizador. O narrador descreve o último evento da narrativa – a saída de cena de um grupo de meninos comendo peras (Figura 4a). A seguir, sinaliza FIM (4b), relaxa a postura, inicia um sorriso e direciona seu olhar para seu interlocutor, encerrando a narração (4c). A partir desse momento, o olhar, o sorriso e o descanso dos braços sobre as pernas são atitudes do sinalizador/enunciador, feitas no âmbito do espaço real.

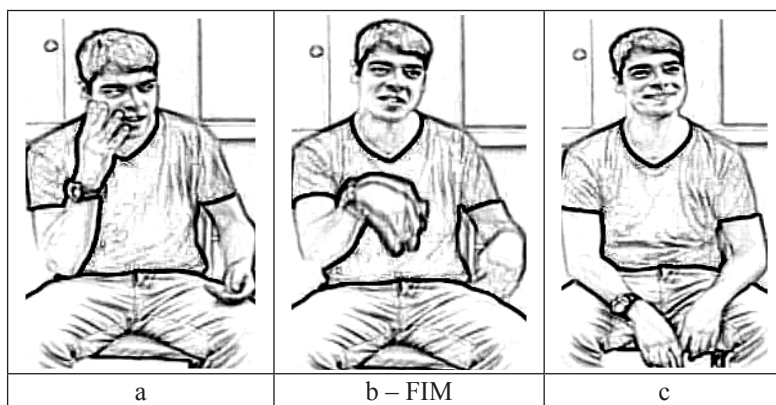


Figura 4 – A saída do espaço do narrador

Em narrativas sinalizadas, a integração conceitual que cria o narrador a partir do espaço real envolve intenso uso do corpo do enunciatário: é esse corpo que

frame construído pela história cultural (ou biológica) humana, constituído de valores a serem aplicados a elementos de outros espaços mentais (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 120-122).

empresta suas mãos para o narrador contar a história; é ele que empresta suas expressões faciais para que o narrador deixe transparecer suas avaliações; e é ele que empresta a direção de seu olhar para que o narrador crie seus narratários e atribua significado ao espaço de sinalização. Mas, isso não é tudo. Esse mesmo corpo vai ser usado pelo narrador para demonstrar as falas, ações, interações e pensamentos das personagens da história. Isso é possível graças à outra integração mencionada acima, que vamos chamar *espaço da narrativa*, em que um dos espaços de entrada é o espaço do narrador e o outro é o espaço do ‘mundo da história’, em que estão as personagens (OAKLEY, 1998, p. 329). O corpo do sinalizador, pela mediação do narrador, passa a poder representar os corpos das personagens, suas ações, suas falas e seus pensamentos.

O segmento que vamos analisar a seguir mostra as intrincadas relações entre esses dois níveis de integração conceitual, com o corpo do enunciador ora funcionando como narrador, ora como personagem, ora partido, realizando simultaneamente as duas funções. Estamos no ponto da narrativa em que um menino chega de bicicleta ao local onde um camponês está colhendo peras no alto de uma árvore. Três cestos de pera estão ao pé da árvore. O menino decide inicialmente roubar uma pera, mas ao perceber que o camponês não o está vendo, decide roubar um cesto inteiro. Nesse trecho, o sinalizador/narrador conta, em libras, a seguinte história:

PEGAR OLHAR HOMEM NÃO-VER
HOMEM ÁRVORE PEGAR-PÔR PEGAR
OLHAR NÃO-VER PEGAR-PÔR PEGAR-PÔR
HOMEM IDEIA

Se depender apenas desse relato em sinais do narrador, é impossível entender o que está acontecendo e sentir a tensão do momento antes do roubo. Muito pouco é transmitido por meio desses sinais; mas muito está sendo transmitido pela encenação do corpo do sinalizador/narrador dentro do espaço de sinalização que vem sendo construído. Uma tradução possível para toda essa sequência seria: *Decidido a roubar uma pera, o menino olha para cima e percebe que o homem não o está vendo. O homem está concentrado colhendo peras e colocando-as no bolso de seu avental,*

não olha para baixo e não vê o que está acontecendo lá. Lá embaixo, o menino tem uma ideia.

O primeiro ponto a observar é que o espaço de sinalização está dividido em dois espaços conceituais: um, centrado no menino, ao pé da árvore; outro, centrado no camponês colhendo peras, no topo da árvore. O trecho revela a transição do espaço do menino para o do camponês, e a volta para o espaço do menino. Essas transições são feitas pela postura do corpo do sinalizador, pela orientação de seu olhar, e pela direcionalidade de alguns sinais.

Nesse caso, a associação desses espaços conceituais ao menino e ao camponês se torna possível graças à integração conceitual entre o espaço real – onde está o corpo do sinalizador – e o espaço do mundo da história – onde estão os corpos das personagens; essa integração é sempre mediada pelo ‘corpo do narrador’ (resultado da integração que constrói a presença do narrador na narrativa).

1ª integração: [espaço real] + [espaço *frame* de narração] → [espaço do narrador]

2ª integração: [espaço do narrador] + [espaço do mundo da história] → [espaço da narrativa]

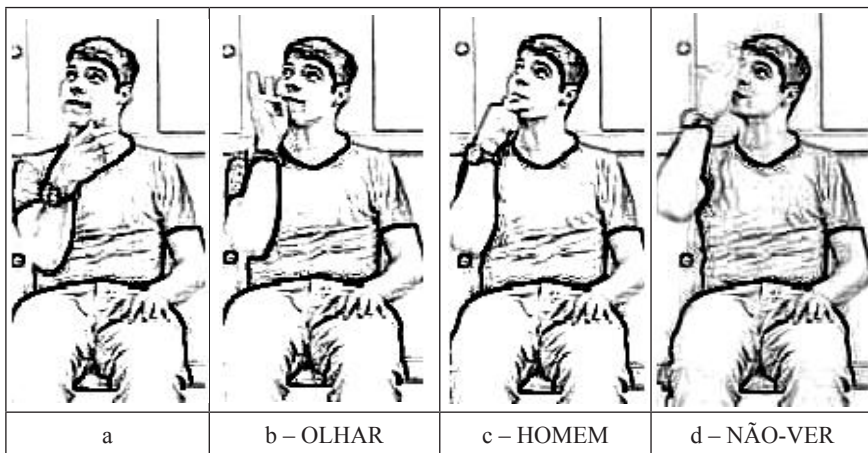


Figura 5 – O menino a olhar para o camponês na árvore

Na Figura 5a, acima, o que vemos é o corpo do sinalizador/narrador integrado ao corpo do menino: sua mão direita está configurada como a de quem segura

uma pera; sua cabeça e seu olhar estão voltados para a direita e para cima, demonstrando o menino com a pera na mão, ao pé da árvore, olhando para o camponês trabalhando no topo da árvore. A voz do narrador não aparece nessa figura, diferentemente do que acontece na figura seguinte (5b), em que ocorre uma partição de corpo. Enquanto o corpo continua demonstrando o menino olhando para cima, a mão direita ‘fala’ como narrador, ao sinalizar OLHAR. Essa sinalização é redundante; ela simplesmente reforça aquilo que está sendo demonstrado pelo corpo. A situação é diferente da das Figuras 5c e 5d, em que o corpo continua sendo do menino, mas é a voz do narrador, consubstanciada na mão, que sinaliza HOMEM NÃO-VER. Esses sinais podem ser interpretados como o *pensamento* do menino.⁹

Na sequência, ocorre a transição do espaço do menino para o do camponês. Na Figura 6a, o narrador sinaliza novamente HOMEM, mas, dessa vez, fechando os olhos. Embora a posição do corpo e da cabeça se mantenham como a demonstração do menino, a mão esquerda do sinalizador já está começando a se mover, saindo do estado de repouso.

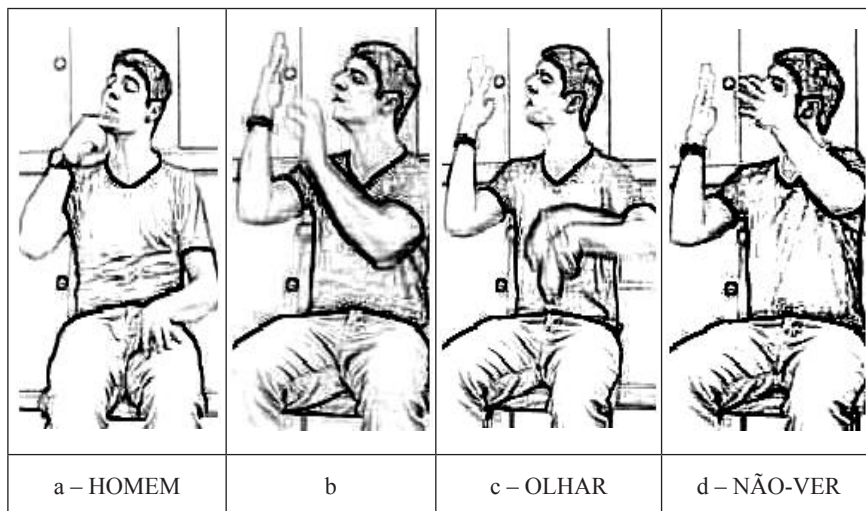


Figura 6 – O camponês na árvore

⁹ Em uma interpretação alternativa, não haveria partição do corpo. A sinalização manual poderia ser considerada a voz do menino, falando consigo mesmo.

Entre as Figuras 6a e 6b, nota-se uma mudança na postura. O torso gira para a direita, fazendo com que a cabeça seja vista de perfil. Simultaneamente, com o corpo partido, o narrador realiza o sinal *ÁRVORE*, de tal modo que a parte do sinal que iconicamente representa o tronco e a copa se posiciona na frente do rosto que, agora, demonstra o rosto do camponês, concentrado em seu trabalho de colher peras. A mão esquerda, ao realizar o sinal icônico *PEGAR-PÔR* (Figura 6b), funciona tanto como demonstração da ação do camponês, quanto como a voz do narrador.

A Figura 6c continua a mostrar o camponês concentrado em seu trabalho. A partição do corpo se mantém, agora para que o narrador sinalize *OLHAR* com a mão esquerda. Esse sinal está direcionado para baixo, para o local em que conceitualmente está o menino. A interpretação que se faz desse enunciado é: *O camponês não está olhando para baixo*. Na figura 6d, essa interpretação é reforçada por meio do sinal *NÃO-VER*, realizado com a mão esquerda, do lado esquerdo da face do camponês, o que significa: *O camponês não vê o que está acontecendo a sua volta*.

A seguir, o sinalizador/narrador volta seu torso para a frente e olha para seu narratário. Este é um intervalo, em que o segundo nível de integração se desfaz e o primeiro permanece: o narrador aparece sozinho, na transição entre o espaço do camponês e o espaço do menino. Prosseguindo, o narrador olha para baixo em direção aos cestos de pera e, com sua mão direita, aponta para os cestos. Ainda com o olhar voltado para baixo, ele sinaliza *HOMEM*. Na sequência, ele volta a olhar para a copa da árvore, uma vez mais com a expressão facial do menino, e, com as duas mãos, faz uma representação icônica de quem segura um guidão. O corpo se parte novamente: a expressão facial e a direção do olhar são do menino; o gesto icônico que representa o guidão é do narrador.¹⁰ Depois disso, o narrador sinaliza *IDEIA* e estala os dedos como quem se refere a uma ideia genial. Desse ponto em diante, a narrativa segue com o roubo do cesto.

10 Esse gesto icônico não pode ser uma demonstração das ações do menino, que, nesse ponto da narrativa, não está montado na bicicleta. Trata-se de uma das estratégias referenciais da libras, que envolve associar uma personagem a um objeto por ela usado na história (BOLGUERONI, 2013).

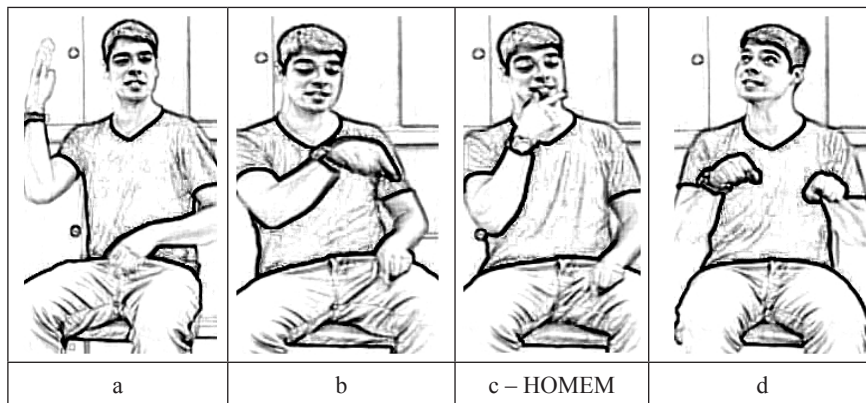


Figura 7 – A volta para o menino da bicicleta

Nossa descrição da história da pera sinalizada ilustra a indispensabilidade da presença do corpo do sinalizador para a organização de todos os níveis de estruturação narrativa, tanto em termos da própria organização espacial, fundamental para o processo de referência, quanto para a identificação das personagens, de suas ações, falas e pensamentos. No caso de histórias ficcionais, como a que apresentamos, é clara a presença mediadora da figura do narrador, que, por sua vez, também se vale do mesmo corpo do sinalizador/enunciador.

Conclusão

O estudo de narrativas sinalizadas nos faz redescobrir a natureza intrinsecamente corporeada, intersubjetiva e situada de nossa experiência. Quando, a partir de um estudo como o que apresentamos aqui, olhamos novamente para as narrativas orais face a face, tomamos consciência de que lá também ocorrem fenômenos da mesma natureza daqueles que tanto chamam nossa atenção no estudo de línguas sinalizadas. Este artigo chama a atenção para a necessidade de investigar o papel do corpo na interação face a face, como estruturante da própria significação da narrativa, mas também da conversação, e de outros gêneros. Muito se fala sobre a enunciação, mas sempre a partir do texto. O que nós estamos defendendo é que o estudo da enunciação seja feito a partir dela própria, da interação, em um mundo

físico espaçotemporal, de pessoas de carne e osso, em uma relação construída intersubjetivamente dentro de um contexto sociocultural.

Blended spaces and partitioned bodies: voices and perspectives in signed narratives

Abstract

Based on an analysis of stretches of a signed narrative, we raise two issues. The first draws attention to the need for narrative studies to dedicate more attention to the investigation of face-to-face narratives. The second emphasises that, in the investigation of face-to-face narratives, consideration must be given to the activity of the bodies of the participants in the interaction within which the narrative is told, as a factor in the construction of meaning and the structuring of the narrative. Even theories of the dynamic construction of discourses, like the theory of conceptual integration of mental spaces are omissive in this regard. We aim here to join those who seek to reverse this tendency.

Keywords: Face-to-face narratives. Sign language. Theory of mental space blending. Body partitioning.

Referências

- BOLGUERONI, Thais. **Uma descrição do processo de referenciação em narrativas contadas em língua de sinais brasileira (libras)**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- BRANDT, Line; BRANDT, Per Aage. Making sense of a blend: A cognitive-semiotic approach to metaphor. **Annual Review of Cognitive linguistics**, v. 3, n. 1, p. 216-249, 2005.
- CHAFE, Wallace L. **The pear stories**: Cognitive, cultural and linguistic aspects of narrative production. Norwood, NJ: Ablex, 1980.

CLARK, Herbert H. **Using language**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1996.

DANCYGIER, Barbara. **The language of stories**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2012.

DUDIS, Paul G. Body partitioning and real-space blends. **Cognitive Linguistics**, v. 15, n. 2, p. 223-238, 2004.

FAUCONNIER, Gilles. **Mental spaces**: Aspects of meaning construction in natural language. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

FAUCONNIER, Gilles. **Mappings in thought and language**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. **The way we think**: Conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York: Basic Books, 2002.

FLUDERNIK, Monika. **Towards a "natural" narratology**. New York: Routledge, 1996.

GOFFMAN, Erving. The frame analysis of talk. In: GOFFMAN, Erving. **Frame analysis**: An essay on the organization of experience. Boston, MA: Northeastern University Press, 1974. cap. 13, p. 496-559.

GOFFMAN, Erving. Footing. **Semiotica**, v. 25, n. 1/2, p. 1-29, 1979.

GOODWIN, Charles. **Conversational organization**: Interaction between speakers and hearers. New York: Academic Press, 1981.

HERMAN, David. Toward a socionarratology: new ways of analyzing natural-language narratives. In: HERMAN, David (Ed.). **Narratologies**. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1999. p. 218-246.

HERMAN, David. Word-image/utterance-gesture. Case studies in multimodal storytelling. In: PAGE, Ruth (Ed.). **New perspectives on narrative and multimodality**. New York/London: Routledge, 2009. p. 78-98.

KENDON, Adam. **Gesture**: Visible action as utterance. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2004.

LIDDELL, Scott K. **Grammar, gesture, and meaning in American Sign Language**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2003.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: Oral versions of personal experience. In: HELM, June (Ed.). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle, WA: University of Washington Press, 1967. p. 12-44.

- McCLEARY, Leland. História oral: Questões de língua e tecnologia. In: SANTHIAGO, Ricardo; MAGALHÃES, Valéria Barbosa (Ed.). **Memória e diálogo**: Escutas da Zona Leste, visões sobre a história oral. São Paulo, SP: Letra e Voz, 2011. p. 93-123.
- McCLEARY, Leland; VIOTTI, Evani. Sign-gesture symbiosis in Brazilian Sign Language narrative. In: PARRILL, Fey; TOBIN, Vera; TURNER, Mark (Ed.). **Meaning, form, and body**. Palo Alto, CA: CSLI, 2010. p. 181-201.
- McCLEARY, Leland; VIOTTI, Evani. Língua e gesto em línguas sinalizadas. **Veredas**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 289-304, 2011.
- McNEILL, David. **Hand and mind**: What gestures reveal about thought. Chicago/London: University of Chicago Press, 1992.
- McNEILL, David. **Gesture and thought**. Chicago/London: University of Chicago Press, 2005.
- OAKLEY, Todd. Conceptual blending, narrative discourse, and rhetoric. **Cognitive Linguistics**, v. 9, n. 4, p. 321-360, 1998.
- OAKLEY, Todd. **From attention to meaning**: explorations in semiotics, linguistics, and rhetoric. New York, Oxford, Brussels: Peter Lang, 2009.
- SACKS, Harvey. **Lectures on conversation**. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- TANNEN, Deborah. A cross-cultural study of oral narrative style. **Proceedings of the 4th Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society**, 1978. p. 640-650.
- TURNER, Mark. **The literary mind**. Oxford/New York: Oxford University Press, 1996.

