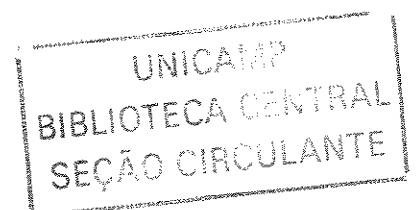


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**O DESAFIO DA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA LÍNGUA DE SINAIS
BRASILEIRA**

CÁSSIA GECIAUSKAS SOFIATO

CAMPINAS-2005



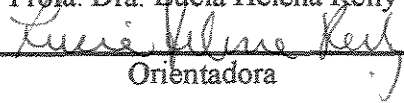
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

**O DESAFIO DA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA DA LÍNGUA DE SINAIS
BRASILEIRA**

CÁSSIA GECIAUSKAS SOFIATO

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Cássia
Geciauskas Sofiato e aprovada pela
Comissão Julgadora em 14/02/2005.

Profa. Dra. Lucia Helena Reily


Orientadora

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Artes sob a orientação da Profa.Dra. Lucia
Helena Reily.

Campinas-2005

MADE BC
HAMADA TI UNICAMP
So23d
EX
BO, BC/ 65322
: 16-86-05
D x
O 11.00
17-8-05
D

Bib.id 36470

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

So23d

Sofiato, Cássia Geciauskas.

O desafio da representação pictórica da Língua de Sinais Brasileira. / Cássia Geciauskas Sofiato. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Lucia Helena Reily.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes.

1. Surdos-meio de comunicação. 2. Língua de Sinais.
3. Surdez. 4. Representação pictórica. I. Reily, Lucia Helena.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

200517664

Dedico este trabalho ao Maurício, meu marido,
grande companheiro e incentivador de minha
caminhada...

AGRADECIMENTOS

À amiga e orientadora Profa. Lucia Helena Reily pela confiança, incentivo e prontidão em oferecer sempre as melhores condições de trabalho.

Às amigas de caminhada Soraia Cristina Cardoso Lelis, Márcia Gregato e Suzie Signore pelos momentos compartilhados no instituto de Artes que ficarão na lembrança.

Às professoras Lygia Eluf e Maria Cristina da C. Pereira pelo auxílio e sugestões apresentadas.

À Cleuseni Maria Argenton pela leitura e revisão deste trabalho e à Rosa Martim pelo auxílio nas traduções.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma discussão crítica a respeito da iconografia da língua de sinais brasileira. Trata-se de um estudo que envolve a intersecção das áreas da surdez e das artes visuais, desenvolvido em razão da percepção da necessidade de registro da língua utilizada pela comunidade surda, e das dificuldades encontradas pelos profissionais que buscam representá-la por meio de uma série de suportes e elementos visuais. Apresenta algumas análises referentes a materiais, principalmente dicionários de língua de sinais brasileira, que foram produzidos em diferentes momentos históricos, e que atualmente circulam entre leitores e interessados em se apropriarem de tal língua. A partir das análises realizadas, concernentes à forma de constituição desses materiais em relação à linguagem visual, conseguimos detectar alguns dos principais problemas encontrados em nível de representação, como, entre outros: a representação das configurações de mãos e o local em que incidem, a dificuldade de representar as expressões faciais e corporais que acompanham os sinais, o desafio de representar o movimento intrínseco a muitos sinais, o uso de legendas explicativas com o intuito de facilitar a realização dos sinais, a falta de preocupação com a estética. Apontamos procedimentos que deveriam ser tomados pelos autores e ilustradores ao produzirem suas obras, de forma a facilitar a compreensão de como realizar os sinais. Com isso, pretendemos melhorar o acesso à língua de sinais.

ABSTRACT

This study presents a critical discussion of the iconography of Brazilian sign language. In this research project, both the fields of deaf studies and visual arts come together, in search of a means of representing the language used by the deaf community. The study analyses the challenges raised by professionals who attempt to represent signs by mean of a series of aids and visual elements. This thesis presents a critical analysis of reference material, mainly dictionaries, of Brazilian sign language, which have been produced over various historical periods.

These manuals and dictionaries freely circulate among readers and persons interested in learning to sign. Based on our analyses of the way this material is constructed in relation to visual language, we were able to detect some the major representation pitfalls, i.e. the representation of hand configuration and place of the body where the signs are produced, difficulties faced when representing facial and body expressions that accompany signs, the challenge of representing movements which are a part of signing, as well as the lack of concern with aesthetics.

The study concludes that authors and illustrators interested in producing such material, be it printed or in software form would do well to avoid some of the representation al errors incurred by earlier attempts.

SUMÁRIO

Resumo	iii
Abstract	iii
Sumário	v
Índice das figuras	vi
Índice das tabelas	ix
Introdução	1
Capítulo 1 – Primeiros indícios de representação da língua de sinais ao longo da história	7
1.1 – Os primeiros registros da língua de sinais no Brasil	26
Capítulo 2 – A imagem: usos e significações	31
2.1 – O uso das imagens na comunicação visual	36
Capítulo 3 – Língua de sinais: usos e características	55
3.1 – Língua de sinais brasileira: a busca de uma tradição iconográfica ...	63
Capítulo 4 – Iconografia da língua de sinais brasileira	65
4.1 – Procedimentos para coleta e análise dos dados	65
4.2 – Obras selecionadas para análise	67
4.3 – Análise crítica da iconografia da língua de sinais brasileira	81
Capítulo 5 – Aspectos conclusivos	107
Bibliografia	111

ÍNDICE DAS FIGURAS

Figura 1.1 – El Castilho: mão esquerda, 1981	9
Figura 1.2 – Bonet: “Finger Alphabet”, 1620	15
Figura 1.3 – Dalgarno: Luva Datilológica, 1680	16
Figura 1.4 – Austin: Notação do método quironômico, 1806	19
Figura 1.5 – Mimografia de Bébien, 1825	21
Figura 1.6 – Notações para outras partes do corpo de Bébien, 1825	22
Figura 2.1 – Folheto instrucional, Britshi Airways	38
Figura 2.2 – Folheto instrucional, Lufthansa (A3 120)	38
Figura 2.3 – Gráfico do comitê de investigação do desastre do ônibus espacial Challenger	40
Figura 2.4 – Versão proposta por Edward Tufte,	41
Figura 2.5 – Modelos de relógios Suíços Swatch	42
Figura 2.6 – Detalhe ampliado de uma reimpressão do primeiro guia Roja de hotéis Michelin de 1900, que já utilizava símbolos	45
Figura 2.7 – Ilustração feita por Leonie Gombrich, “Como colocar um casaco”, 1989	47
Figura 2.8 – Enfoque tipo <i>Comics</i> de um material holandês de língua de sinais, 1993	48
Figura 2.9 – Manual de Instruções do fogão Dako, 1997	49
Figura 2.10 – Manual de Instruções do fogão Dako, 1997	50
Figura 2.11 – Página do <i>Göttingen Model Book</i> , séc XV	51
Figura 2.12 – Ilustração de Odoardo Fialetti: <i>Il vero modo ... per disegnare</i> , 1610	51
Figura 2.13 – Manual de Instruções do fogão Dako, 1997	52
Figura 3.1 – “Letra C”, <i>Comunicando com as mãos</i> , 1987	58
Figura 3.2 – (A) “Laranja”, <i>Comunicando com as mãos</i> , 1987; (B) “Aprender”, <i>Comunicando com as mãos</i> , 1987	59
Figura 3.3 – “Professor”, <i>Comunicando com as mãos</i> , 1987	60
Figura 3.4 – “Jovem”, <i>Comunicando com as mãos</i> , 1987	61

Figura 3.5 – “Feliz”, <i>Língua de sinais</i> , s/ data	62
Figura 4.1 – <i>Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos</i> , capa, 1875	68
Figura 4.2 – <i>Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos</i> , estampa 11, 1875 ..	69
Figura 4.3 – <i>Linguagem das Mãos</i> , capa, 1989	70
Figura 4.4 – <i>Linguagem das Mãos</i> , p.17, 1989	71
Figura 4.5 – <i>Linguagem de Sinais</i> , capa, 1992	72
Figura 4.6 – <i>Linguagem de Sinais</i> , p.12, 1992	73
Figura 4.7 – <i>Comunicando com as Mãos</i> , capa, 1987	74
Figura 4.8 – <i>Comunicando com as Mãos</i> , p.9, 1987	75
Figura 4.9 – <i>O Patinho Feio</i> , capa, 1998	76
Figura 4.10 – <i>O Patinho Feio</i> , p.6, 1998	77
Figura 4.11 – <i>Meus Primeiros Sinais</i> , capa, 2000	78
Figura 4.12 – <i>Meus Primeiros Sinais</i> , p.10, 2000	78
Figura 4.13 – <i>Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira</i> , capa, 2001	79
Figura 4.14 – <i>Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira</i> , p.129, 2001	80
Figura 4.15 – <i>Linguagem de Sinais</i> , 1992	82
Figura 4.16 – <i>Comunicando com as Mãos</i> , 1987	82
Figura 4.17 – <i>Comunicando com as Mãos</i> , 1987	83
Figura 4.18 – <i>Linguagem de Sinais</i> , 1992	83
Figura 4.19 – <i>Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira</i> , 2001	83
Figura 4.20 – “Presunto” – <i>Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira</i> , 2001	84
Figura 4.21 – <i>O Patinho Feio</i> , 1998	85
Figura 4.22 – “Qualquer” – <i>Comunicando com as Mãos</i> , 1987	87
Figura 4.23 – “Estrela” – <i>Comunicando com as Mãos</i> , 1987	88
Figura 4.24 – “Vazio” – <i>Comunicando com as Mãos</i> , 1987	88
Figura 4.25 – “Doente” – <i>Linguagem de Sinais</i> , 1992	88
Figura 4.26 – “Farinha” – <i>Linguagem das Mãos</i> , 1989	88

Figura 4.27 – <i>Linguagem de Sinais</i> , 1992	89
Figura 4.28 – “Janela” – <i>Meus Primeiros Sinais</i> , 2000	92
Figura 4.29 – “Feira” – <i>Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira</i> , 2001	93
Figura 4.30 – <i>Origami: Artesanato em Papel</i> , 1996	95
Figura 4.31 – “Alegre” – <i>Linguagem das Mãos</i> , 1989	97
Figura 4.32 – “Triste” – <i>Linguagem das Mãos</i> , 1989	97
Figura 4.33 – “Feliz” – <i>Linguagem de Sinais</i> , 1992	98
Figura 4.34 – “Triste” – <i>Linguagem de Sinais</i> , 1992	98
Figura 4.35 – <i>Comunicando com as Mãos</i> , 1987	99
Figura 4.36 – <i>Comunicando com as Mãos</i> , 1987	100
Figura 4.37 – <i>Comunicando com as Mãos</i> , 1987	101
Figura 4.38 – “Coincidir” – <i>Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira</i> , 2001	101

ÍNDICE DAS TABELAS

Tabela 1 – “Conteúdo”, Linguagem de Sinais, 1992	91
--	----

Introdução

A motivação para o desenvolvimento desta pesquisa foi fruto da minha trajetória profissional e da busca incessante de conhecimentos sobre a área da surdez.

Antes de começar a freqüentar o curso de graduação em Educação Especial, tive a oportunidade de participar de um curso de língua de sinais em uma igreja evangélica, o qual me ofereceu o meu primeiro contato com surdos¹. O curso era ministrado por uma professora surda, que, além de ensinar os sinais, proporcionava aos participantes a riquíssima experiência de sentir mais de perto a realidade da surdez. Havia várias oportunidades para o uso efetivo da língua de sinais e para a inserção de ouvintes no grupo de surdos que fazia parte daquele ambiente.

A partir da referida experiência e do primeiro contato com essa realidade, o meu interesse aumentou, e procurei alguns estabelecimentos educacionais para ver a possibilidade de trabalhar com surdos, pois havia concluído o meu curso de magistério. Na época (1989), visitei uma escola de surdos bastante conhecida na região, o Instituto Educacional Professora Maria do Carmo Arruda², e, com muita satisfação, passei a fazer parte do corpo docente da instituição. Nessa escola, durante quatro anos, trabalhei com todos os níveis de escolarização referentes às quatro primeiras etapas do Ensino Fundamental.

Paralelamente, em 1990, passei a fazer parte de um grupo de trabalho voluntário, que presta serviços à comunidade surda, e funciona na Paróquia Divino Salvador, em Campinas. O objetivo desse trabalho é oferecer aos surdos uma vivência significativa dentro da religião Católica Apostólica Romana, e abordar vários temas de interesse e de necessidade do grupo que freqüenta esse espaço. A minha contribuição consistia em participar do planejamento e da execução das atividades junto à equipe, e também na atuação como intérprete de língua de

¹ Uma descrição mais detalhada do termo “surdo” será apresentada posteriormente.

² Na época em que trabalhei, essa instituição chamava-se CDAF (Círculo de Amigos dos Deficientes da Audição e da Fala).

sinais, realizando a tradução de língua de sinais brasileira (LIBRAS)³ para o Português, e vice-versa, nas diversas ações desenvolvidas no local.

Nesse período, ingressei no curso de Pedagogia: Formação de Professores para a Educação Especial, da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Foi durante o curso que tive a oportunidade de me aprofundar na área da surdez, dando continuidade às minhas atividades de forma mais abrangente, como professora e intérprete de LIBRAS.

Após o trabalho desenvolvido no Instituto Educacional Professora Maria do Carmo Arruda, a minha prática profissional direcionou-se para o Centro Integrado de Educação e Reabilitação (CIER), localizado no município de Hortolândia. Esse centro referencial da cidade atende, em nível de escolarização, todos os tipos de necessidades educativas especiais; contava, na época, com um espaço denominado Oficina Profissionalizante, cuja finalidade era realizar a preparação e o encaminhamento de jovens para o mercado competitivo de trabalho. Atuei como coordenadora da Oficina Profissionalizante no período de três anos. Além de desenvolver um programa diferenciado, no sentido de tornar aptas as pessoas com necessidades especiais pela orientação vocacional e profissional, criamos alguns espaços, onde diversas habilidades pudessem ser trabalhadas de forma a atender às exigências da economia formal de trabalho, e a desenvolver nos jovens perfis profissionais.

Em 1996, fui convidada a assumir o cargo de orientadora em Educação Especial numa escola de ensino regular, o Colégio Salesiano Nossa Senhora Auxiliadora, que tem como um de seus objetivos a inclusão de alunos com necessidades educativas especiais⁴. Comecei a fazer parte da equipe técnica, e implantei uma proposta para o atendimento aos alunos, às famílias, e aos

³ Em 24 de abril de 2002, o presidente Fernando Henrique Cardoso sancionou a lei nº. 10.436 que dispõe sobre a língua brasileira de sinais. A referida lei entende como língua brasileira de sinais a forma de comunicação e expressão, em que o sistema lingüístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema lingüístico de transmissão de idéias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil. A terminologia usada na lei é LIBRAS - língua brasileira de sinais. Neste trabalho utilizaremos a terminologia língua de sinais brasileira, baseados em teóricos contemporâneos da área da surdez, que seguem um padrão usado internacionalmente, onde primeiro coloca-se o termo língua de sinais, seguido do nome do país.

⁴ O Colégio aceitou o desafio da inclusão, e dispunha de um grupo de cinco alunos que cursavam a Educação Infantil e o Ensino Fundamental, quando passei a fazer parte do corpo técnico.

professores e funcionários da escola, a fim de que a inclusão efetivamente pudesse se concretizar.

A proposta da inclusão contempla o respeito à diversidade e a reestruturação do espaço escolar, para que o mesmo possa receber todos os alunos, independente da condição de cada um.

Segundo nos aponta Aran (2002), aceitar que os alunos são diferentes uns dos outros é fácil. Difícil é tratar educativamente essas diferenças e fazer com que elas enriqueçam o processo de ensino-aprendizagem. A escola que trabalha com a inclusão tem que fazer um movimento no sentido de aceitar que cada um dos alunos tem o direito a que o ensino se adapte ao máximo para atender as suas possibilidades e limitações. Trata-se de uma tarefa desafiadora visto que vários ambientes educacionais contam com uma estrutura de funcionamento e uma proposta pedagógica cristalizada, que deve ser revista à luz das legislações vigentes⁵ e desse grande desafio da modernidade.

Estamos desenvolvendo o trabalho inclusivo há oito anos, e os desafios são inúmeros, pelas razões expostas, porém isso só nos faz crescer.

Em 2001, fui admitida como docente no curso de Formação de Professores para a Educação Especial, da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. A princípio, atuei em uma disciplina relacionada à surdez: Ensino e Comunicação-A, com ênfase na língua de sinais, e também em outra denominada Pesquisa em Educação Especial.

No programa de pós-graduação *lato sensu*, ministrei aulas na disciplina de Escolarização do Deficiente Auditivo, especificamente no módulo de língua de sinais.

Todo esse envolvimento e imersão no Ensino Superior fez com que eu pensasse sobre a continuidade de minha formação em termos de pós-graduação. A oportunidade de dedicar-me à pesquisa e, conseqüentemente, ao meu aprimoramento profissional eram conquistas perseguidas por mim. Estava em

⁵ A proposta da inclusão conta com o apoio legal, nos seguintes termos: a Constituição Federal estabelece no artigo 208, III, que é dever do Estado garantir o atendimento educacional especializado aos portadores de deficiências, preferencialmente na rede regular de ensino. Essa determinação é ratificada por leis posteriores. Entre elas, destacamos: o Estatuto da Criança e do Adolescente (1990), a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (1996) e o decreto nº 3298, de 20 de dezembro de 1999.

busca de novos conhecimentos, de novas leituras que, de certa forma, alimentariam a minha prática docente, e de um novo olhar para questões que não aprofundara em meu curso universitário.

Atualmente, continuo na mesma universidade, dando aulas em disciplinas relacionadas à Educação Especial e surdez, na graduação e no curso de pós-graduação *lato sensu*.

A construção do projeto de pesquisa

Em síntese, percebo que, em minha trajetória de trabalho, foi praticamente constante a presença de surdos: na escola, com a proposta inclusiva; na oficina profissionalizante, com os “aprendizes”; e na paróquia Divino Salvador, com o grupo de adolescentes. A idéia de desenvolver um projeto de mestrado nessa área sempre esteve presente, e definiu-se de forma mais concreta no contato com os alunos universitários.

Ao desenvolver as disciplinas, principalmente a de Ensino e Comunicação com ênfase na língua de sinais, surgiram muitas questões. O ponto de partida foi a dificuldade de estudar tal língua, por não termos materiais didáticos apropriados, o que acabava comprometendo a apresentação do conteúdo lingüístico da mesma.

O fato é que existe uma infinidade de materiais disponíveis para a finalidade didática, sendo que a maioria se apresenta em forma de dicionários, manuais e apostilas. Grande parte do material apresenta uma série de ilustrações, pois o seu objetivo é o ensino e a demonstração da produção manual dos sinais pertencentes à língua de sinais, língua de modalidade espaço-visual. Por esse motivo, a escolha em relação ao suporte é bem diversificada: desenhos, fotografias e a hibridização de meios de expressão fazem parte desse universo.

Apesar de contarmos com uma variedade de materiais e com as mais diversas formas de expressão, deparávamo-nos com alguns complicadores que dificultavam a apropriação, a produção e o aprendizado dessa modalidade de língua por parte dos futuros educadores, como:

- A dificuldade de compreensão dos sinais relacionada à representação bidimensional dessa língua de modalidade espaço-visual;

- O desafio de realizar os movimentos intrínsecos a muitos sinais pertencentes à língua em questão somente por meio da consulta dos citados materiais;

- As opções estéticas e a precariedade na apresentação das ilustrações, que, numa análise preliminar, revelavam a falta de profissionalismo dos ilustradores responsáveis pelas imagens apresentadas nas obras, e, conseqüentemente, a dificuldade de apropriação do sentido dessas imagens por parte dos leitores;

- A dificuldade de representar os traços não manuais da língua de sinais, correspondentes à expressão facial e à expressão corporal do sinalizador, baseando-se somente nos materiais de apoio.

O que mais me chamava a atenção era a dificuldade que os alunos universitários enfrentavam ao manusear tais obras, e as constantes tentativas de “decifrar” a forma correta de realização dos sinais apresentados sem a mediação anterior.

Indicadas como fontes bibliográficas, as obras deveriam primordialmente servir de apoio para o estudo e para tentativas autônomas na produção dos mais variados itens lexicais expostos. Por intermédio de observações, percebi que estávamos diante de um grande problema: a forma de constituição desses materiais era pouco elucidativa, já que os alunos não estavam conseguindo realizar os sinais tendo por base a apresentação das ilustrações.

Diante dessa forte provocação, o meu foco de atenção voltou-se para as diversas espécies de apresentação das imagens, especialmente as fotográficas. Ingressei num curso de fotografia com o intuito de aprofundar meus conhecimentos técnicos sobre as etapas e os diversos recursos dessa linguagem, ao mesmo tempo tentando me apoderar de conteúdos que me instrumentassem para uma leitura mais crítica e pontual acerca dos problemas encontrados em minha realidade.

O meu envolvimento com essa proposta fez com que me lançasse a um grande desafio: analisar e refletir a respeito das soluções pictóricas encontradas para a representação da língua de sinais brasileira hoje disponíveis.

Resultado de um processo histórico, a procura por uma iconografia nessa área merece um estudo aprofundado no que se refere à pesquisa, devido a sua importância no processo de formação da pessoa surda.

Na busca de uma intersecção das áreas da surdez e das artes visuais, ingresso no mestrado com todas essas questões a serem pesquisadas, analisadas e concluídas em parte, e que serão abordadas no decorrer dos capítulos que compõem este trabalho.

Capítulo 1

Primeiros indícios de representação da língua de sinais ao longo da história

“Modificar a história não é modificar apenas um feito. É anular suas conseqüências que tendem a ser infinitas...”

Jorge Luis Borges

No decorrer deste estudo, faremos um levantamento histórico, utilizando fontes bibliográficas que se relacionam ao processo de evolução dos registros da língua de sinais⁶. Uma das grandes dificuldades encontradas na realização do citado levantamento é a escassez de fontes que abordam o percurso de forma sistematizada.

O nosso objetivo é fornecer ao leitor uma série de informações que tragam em sua essência elementos suficientes que o levem a compreender como os primeiros registros da língua de sinais ocorreram; quem foram os precursores dessa prática e quais recursos eram empregados para tal finalidade.

Ao fazermos a exploração dessa temática, iremos nos referir também a alguns marcos significativos que fazem parte da história da educação dos surdos⁷ em nível mundial. É uma interconexão que se faz necessária, uma vez que a língua de sinais está inserida diretamente no contexto educacional da surdez.

A preocupação com a representação gráfica da língua de sinais sempre esteve presente desde os tempos mais remotos. Para que chegássemos a contar com os diversos tipos de materiais de que dispomos na atualidade, tais como dicionários, obras literárias, manuais, apostilas, fitas em VHS, CD Rom, entre outros, houve um grande percurso marcado por inúmeras tentativas de registros, que refletem, de acordo com a época em que foram elaborados, um pouco das

⁶ A língua de sinais é uma língua de modalidade espaço-visual, utilizada pelas comunidades surdas no mundo todo. A partir dos estudos do lingüista americano Willian Stokoe (1960), a língua de sinais adquiriu o status de língua, pois o autor conseguiu mostrar que a língua de sinais apresentava os mesmos níveis lingüísticos encontrados nas línguas orais. Tais níveis lingüísticos são compostos pela fonologia, morfologia, sintaxe, semântica e pragmática.

⁷ Faremos uso dos termos surdo e surdez ao longo deste trabalho, com base em trabalhos antropológicos e psicolingüísticos, os quais reconhecem os surdos como pertencentes a uma comunidade lingüística e cultural.

concepções acerca dos desafios da arte de representar uma língua composta por sinais manuais.

Antes de mergulharmos na história em busca dos indícios de representação, um esclarecimento sobre a nossa opção em termos de trajetória histórica se faz necessário.

O fluxo dos acontecimentos históricos é contínuo, sem interrupções. Considerando que a divisão da história em períodos tem função didática, isto é, facilita a organização do estudo e das análises a partir de uma seqüência de acontecimentos, nós nos apropriaremos desse recurso clássico para a exploração das diferentes tentativas de representar a língua de sinais em diferentes partes do mundo. Através da periodização da história, poderemos demonstrar as diferentes visões do nosso objeto de estudo, além de valorizar alguns fatos em detrimento de outros.

Quanto à divisão geral da história, tomaremos como referência a invenção da escrita por volta de 4000 a.C., considerada convencionalmente como marco divisório entre a Pré-história e a História (Vicentino, 1997).

Baseados nos estudos de Silva (1986), vemos que nada de concreto existe em se tratando de vidas de pessoas com necessidades especiais⁸ nos primeiros nebulosos e enigmáticos milênios da vida do homem sobre a Terra. Em toda a fase da Pré-história da humanidade, situações comprovadas de vida são impossíveis de serem estabelecidas, apesar de toda a contribuição da ciência arqueológica.

Há milhares de anos, o homem vivia desprotegido, num ambiente hostil, morava em abrigos naturais, construídos com pedras, ou em cavernas. As melhores e mais protegidas cavernas foram utilizadas por muitas gerações de um mesmo grupo.

⁸ Empregaremos a expressão “Pessoas com necessidades especiais” em vez de “pessoas deficientes”, não devendo tal expressão ser considerada como sinônima da palavra “deficiente”. Sassaki (1999) explicita a abrangência desse termo. As necessidades especiais podem resultar de condições atípicas, tais como: deficiências mental, física, auditiva, visual e múltipla; autismo; dificuldades de aprendizagem; insuficiências orgânicas, superdotação; problemas de conduta; distúrbio de déficit de atenção e hiperatividade, distúrbio obsessivo compulsivo, distúrbios emocionais e transtornos mentais.

Os estudos arqueológicos, realizados com o objetivo de saber como viviam os homens primitivos, revelam que os ocupantes das cavernas viviam próximos a sua entrada. Dentro das cavidades naturais, protegiam-se do vento, da chuva, do calor, do frio, das incertezas da noite, das tempestades, dos animais ferozes e de inimigos que queriam possivelmente tomar os seus lugares.

Em especial, os homens Cro-Magnon, surgidos ao final da Idade do gelo, há mais de 30.000 anos, começaram a povoar algumas áreas da Europa. Aprenderam a construir abrigos de acordo com as suas necessidades, e foram os pioneiros na documentação do mundo que os cercava. Sabemos da existência de bisões, mamutes, ursos, javalis e cervos por meio de desenhos, entalhes e até mesmo pinturas com cores vivas que foram encontrados em pedras, pedaços de ossos, paredes e tetos de cavernas.

Essas formas de registro (figura 1.1) existem principalmente em cavernas ao sul da França e ao norte da Espanha. Além das referidas manifestações pictóricas, Silva (1986:31) presenteia-nos com a seguinte afirmação:

“Junto aos desenhos desses bisões e demais animais da época, existem contornos de mãos - muitas mãos - inclusive diversas com dedos visivelmente em falta!”



Figura 1.1 - El Castilho : mão esquerda,1981.

A partir do excerto acima, podemos perceber que, naquela época, possivelmente, havia a presença de pessoas com necessidades especiais, e que também já havia a intenção de se registrar a comunicação gestual utilizada pelo homem primitivo.

Oliveira (1992:20), em seu livro *Fala Gestual*, demonstra a importância das mãos para o homem primitivo e o significado dessa representação:

“O homem primitivo, como grande parte dos estudos desenvolvidos o atestam, não se representava em suas pinturas, mas, suas mãos, metonimicamente, o colocavam nelas. A presa ou animal, a ser conquistado ou aquele em estudo, é uma aquisição possível pela mediação das mãos, instrumento corporal de realização do processo de idealização cerebral”.

Um fato que foi extremamente relevante e responsável pelo rápido e seguro progresso do homem primitivo foi o estabelecimento de alguns códigos de comunicação e armazenamento de informações. Com a invenção da escrita, o homem conseguiu documentar a sua evolução e transmitir de forma mais fiel os segredos que ia desvendando no mundo ao seu redor.

Na Idade Antiga, que se iniciou aproximadamente em 4000 a.C., com o surgimento da escrita, e estendeu-se até a queda de Roma em 476, a sociedade considerava os surdos incapazes e pertencentes à classe dos idiotas e dos dementes. Aristóteles, filósofo grego, acreditava que, como o surdo-mudo não podia articular as palavras, ele também não compreendia os outros. Não podia ser educado e era incapaz de receber qualquer instrução. O filósofo não percebeu claramente que a mudez é uma consequência da surdez, e que a palavra é uma habilidade adquirida, cujo modelo é apreendido pela audição (Perelló, Tortosa, 1978).

Em relação à língua de sinais, um registro antigo que demonstra a sua existência data de 368 a.C., e foi escrito pelo filósofo grego Sócrates, quando perguntou ao seu discípulo:

“Suponha que nós, os seres humanos, quando não falávamos e queríamos indicar objetos, uns para os outros, nós o fazíamos, como fazem os surdos mudos, sinais com as mãos, cabeça e demais membros do corpo?” (Cratylus, 368 a.C. in Libras em Contexto, 2001: 120).

Apesar da citação sobre a língua de sinais, não temos evidências de alguma preocupação em representá-la naquele tempo. Qualquer iniciativa nesse sentido no referido período seria difícil, devido à influência do pensamento de Aristóteles, o qual:

“(...) era de opinião que todos os conteúdos da consciência deviam ser recolhidos primeiro por um órgão sensorial e considerava o ouvido como o órgão mais importante para a educação”. (Soares, 1999: 13).

A idéia de que a surdez e a mudez eram conseqüências de uma anormalidade orgânica e que, em função disso, o surdo-mudo⁹ não poderia ser educado, persistiu até a Idade Média.

Na Idade Média, que teve início em 476 e prolongou-se até 1453, o panorama acerca da surdez e as concepções sobre a pessoa surda modificaram-se devido à forte influência do Cristianismo. Existia então, como percebemos em algumas iniciativas isoladas, o respeito pela comunicação em sinais de algumas pessoas que não adquiriam a fala. Para ilustrar essa passagem, podemos citar a iniciativa do papa Inocêncio III, em 1198, quando ele autorizou o matrimônio de um mudo, dizendo: “*Cum quod verbis non potes signis valet declarare*”, ou seja, “Aquele que não pode falar, em signos pode se manifestar” (Perelló, Tortosa: 1978).

Baseados em estudos realizados por Reily e Reily (2003), percebemos que a história dos primórdios da língua de sinais está relacionada à história da igreja cristã.

⁹ Expressão usada na época para denominar as pessoas acometidas pela surdez.

No período histórico referido, destacamos o papel dos mosteiros em nossa busca dos primeiros indícios de representação da língua de sinais. Os mosteiros¹⁰ eram locais próprios para a prática da oração e da reflexão, além de fornecerem os subsídios necessários para a sobrevivência dos religiosos que faziam essa opção de vida. Alguns mosteiros instituíram o voto do silêncio, como prática a ser respeitada e seguida pelos monges que faziam parte da comunidade.

De acordo com o texto da *Regra de São Bento*, o voto do silêncio deveria ser praticado durante as atividades práticas desenvolvidas nos mosteiros. E, devido ao fato de os mosteiros serem locais destinados também ao trabalho, surgiu uma comunicação silenciosa entre os monges, necessária para o desempenho das atividades de subsistência de todos, dando origem a uma linguagem de sinais manuais.

Podemos encontrar registros instrucionais dessa forma de comunicação utilizada nos mosteiros em *Monasteriales Indicia*. Trata-se de um documento que nos apresenta 127 sinais, que foram descritos verbalmente, porém não fica claro se os respectivos sinais são acompanhados de ilustrações.

Na composição da *Monasteriales Indicia*, quase dez por cento dos sinais estão relacionados a algum tipo de texto, como, por exemplo, os evangelhos, a Bíblia, os saltérios, os hinários, e outros que eram empregados para acompanhar a liturgia.

Como nos apontam Reily e Reily (2003), os termos que compõem a *Monasteriales Indicia* apresentam-se numa seqüência, ficando assim estabelecida em termos de léxico:

- Ofícios religiosos;
- Pessoas leigas;
- Missa e objetos de uso religioso;
- Literatura religiosa;
- Alimentos e bebidas;

¹⁰ Um estudo detalhado sobre a origem e a vida nos mosteiros e, além disso, sobre o uso da comunicação gestual nesses locais, pode ser encontrado em *A igreja monástica e a constituição da língua de sinais e do alfabeto manual*, de Lucia Reily e Duncan Alexander Reily (2003).

- Dormitório;
- Vestimenta;
- Higiene;
- Instrumentos.

Segundo Banham (1991), para cada categoria estabelecida, temos exemplos de como são produzidos os gestos pretendidos:

Categoria - Pessoas leigas:

“Ex. (126) - O sinal para leigo é que pega-se no queixo com toda a mão, como se estivesse pegando na barba”.

Categoria – Refeitório:

“Ex. (49) – Se quiser indicar qualquer coisa pelo sinal de refeitório, então coloque os três dedos como se estivesse colocando alimento na boca”.

Categoria - Dormitório:

“Ex. (89) – Quando quiser um cobertor, então movimente sua roupa e coloque a mão na bochecha”.

Categoria Higiene:

“Ex. (97) – Se precisar de água, então faça como se fosse lavar as mãos”.

Reily e Reily (2003), ao se referirem a *Monasteriales Indicia*, destacam que a presença de 127 verbetes não significa que os mesmos eram os únicos sinais usados nos mosteiros. O levantamento histórico realizado pela editora da *Monasteriales Indicia* evidencia que existem mais quatro listas de sinais posteriores ao período medieval, e que a *Monasteriales Indicia* é a listagem de sinais mais antiga em inglês arcaico, traduzida do latim.

Além da *Monasteriales Indicia*, temos como referência outras listas: listas produzidas em 1075 e 1083 no mosteiro de Cluny, e a *Constitutiones* de William de Hirsau, produzida no sudoeste da Alemanha, no início do século XI. Embora a *Monasteriales Indicia* seja um documento que trouxe uma série de sinais reunidos, não podemos afirmar que se tratava de uma tentativa científica com o intuito de

registrar os sinais para a posteridade. O objetivo principal da obra era servir de apoio ao ensino de sinais para a obra de evangelização e trabalhos intermsteiros de transmissão de informações.

Apesar de todo esse levantamento e também dessas contribuições, podemos dizer que pouco foi registrado sobre os sistemas de comunicação utilizados por surdos até a Renascença (Felipe, 2001).

Na Idade Moderna, principiada em 1453 e encerrada no ano de 1789, com a revolução francesa, observamos um número maior de iniciativas que tangem à educação dos surdos e às formas de comunicação entre surdos e ouvintes. No século XVI, surgem as primeiras iniciativas referentes à educação dos surdos, considerados, até então, como seres incapazes de serem educados.

A partir daí, surgem os primeiros educadores, muitos ainda ligados às instituições religiosas, que se lançaram ao desafio de ensinar os surdos pertencentes à nobreza. Destacaremos, nessa trajetória, alguns educadores e seus métodos de ensino, que passaram a ver no uso dos sinais uma possibilidade de diferenciação da atuação e, ao mesmo tempo, buscaram formas de representar tal estratégia de ensino.

Em 1620, o espanhol Juan Pablo Bonet (1579-1633) publicou o livro *Reducción de las letras y arte para enseñar hablar a los mudos*, considerada a primeira obra publicada sobre a metodologia de ensinar uma língua aos surdos e que continha o alfabeto manual.

Importa salientar também que, de acordo com Rée (1999), Bonet tornou a linguagem visível por intermédio do alfabeto manual ("finger alphabet"), baseado no método de comunicação adotado por várias comunidades religiosas da época. A arte consistia em valer-se de diferentes configurações da mão para representar qualquer letra do alfabeto.

Bonet acreditava que o treinamento do surdo deveria ser iniciado pelo uso do alfabeto unimanual (figura 1.2):



Figura 1.2 - Bonet: "Finger Alphabet", 1620.

A partir do trabalho introduzido por Bonet em relação ao registro de sinais, surgem outros instrutores de surdos, que também tentam, com suas criações, aprimorar cada vez mais a questão da representação dos sinais.

Podemos citar, de 1659, a iniciativa de William Holder, pároco de Bletchington, próximo a Oxford. Insatisfeito com a maneira usada para ensinar a ler e a escrever a um surdo que ele acompanhava, além de servir-se da versão de um alfabeto manual, Holder reconheceu a possibilidade de acrescentar outros sinais para a comunicação. Além disso, também deixou como legado engenhosos gráficos que mostram como os diferentes sons da linguagem são diferenciados e definidos.

Em 1680, o professor escocês George Dalgarno sugeriu, para o ensino de crianças surdas, o uso de uma luva com as vogais escritas nas pontas dos dedos e todas as demais consoantes dispostas nas falanges ou na palma da mão (figura 1.3). Tratava-se de um alfabeto manual bimanual (two-handed "hand language"), pois o indicador de mão dominante apontaria as letras na luva, na mão não-

dominante. De acordo com Rée (1999), o alfabeto proposto por Dalgarno pode ser considerado menos aprimorado do que o alfabeto unimanual de Bonet. Ele chamou o seu invento de datilologia, porém, como não era “prático”, não foi posto em uso.

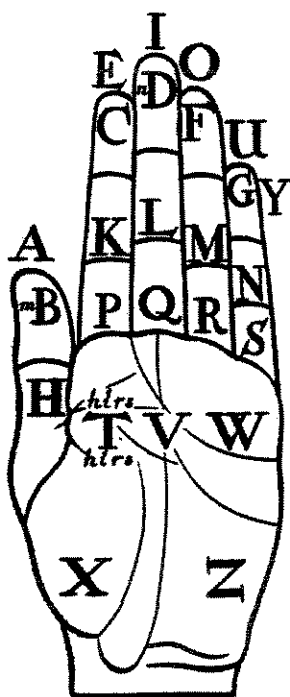


Figura 1. 3 - Dalgarno: luva datilológica, 1680.

Apesar das contribuições citadas, para que possamos compreender melhor os caminhos que foram percorridos para que chegássemos a contar com sistemas de classificação e registros da língua de sinais que temos na contemporaneidade, também é necessário que voltemos às origens dos tipos de representações de outras formas de linguagens, como a dança e o teatro.

Segundo Rée (1999), um dos lugares onde podemos buscar um protótipo para a representação dos sistemas de sinais seria em tradições de notações teatrais. As técnicas gráficas utilizadas antigamente para registrar a dança eram baseadas nos mesmos princípios usados para realizar mapas ou plantas arquitetônicas, fornecendo uma visão panorâmica de uma área de atuações, com uma indicação das colocações sucessivas de cada pé. Em 1700, Raul Auger Feuillet aperfeiçoou o sistema de “diagramas de passos”, usando símbolos

diferentes para cada uma das cinco posições básicas e para os cinco passos básicos necessários à interpretação de uma coreografia. Também adicionou números ao diagrama, de maneira que o movimento poderia ser correlacionado com listras em uma partitura. O objetivo da criação do sistema era permitir que as danças fossem notadas e decodificadas como as melodias, que são notadas e decodificadas por músicos.

A contribuição de Feuillet ajuda, porque na dança também existe o problema da necessidade de registrar a coreografia, para poder preservá-la e reproduzi-la em outros tempos e espaços. Tal sistema de “escrita de dança” não especificava movimentos de braços e de rosto.

Em decorrência da dança teatral surgida no século XVIII, o sistema de Feuillet precisou ser reformulado. Conforme nos aponta Rée (2000), a tentativa mais antiga para um sistema de corpo inteiro foi desenhada não para a dança, mas para as falas teatrais.

Historicamente revolucionário, um outro grande precursor no uso de sinais e que também criou um protótipo na área da surdez foi o abade Charles-Michel de L'Épée (1712-1789). O religioso teve seu primeiro contato com surdos quando assumiu a educação de gêmeas surdas que estavam sendo trabalhadas por um colega que veio a falecer. Desenvolveu um método associativo em que os sinais com imagens e palavras escritas estavam presentes. Criou os denominados “sinais metódicos”, que eram uma combinação dos sinais utilizados pelos surdos de Paris e da gramática sinalizada francesa.

L'Épée fundou uma escola para surdos em 1755, que posteriormente tornou-se o Instituto Nacional de Surdos-Mudos. A partir de 1791, o instituto foi dirigido pelo abade Roche-Ambroise Sicard, a despeito da conturbada situação política vivida na França na virada do século XIX.

Em 1776, L'Épée publica um livro clássico, que revolucionou a época, pois divulga informações que outros profissionais mantiveram em segredo.

Na Idade Contemporânea, que em 1789 teve seu começo, e que se estende até a atualidade, com relação especificamente à educação na área da

surdez, podemos dizer que surgiu então a controvérsia entre os educadores oralistas e os gestualistas (Santoro, 1994).

Pela necessidade de divulgar os seus pontos de vistas, e devido às polêmicas, apareceram tentativas mais objetivas de representação, fundamentadas em avanços científicos e tecnológicos.

Rée (2000) afirma que, em 1800, Joseph Marie Gérando tentou resolver o problema da representação através da elaboração de um tratado. Observava que a comunicação básica gestual assemelhava-se a uma pintura, e que cada sinal funcionaria como uma figura. Explicava que na linguagem gestual vários sinais são apresentados para a nossa visão simultaneamente, e que isso implicava que nós nunca poderíamos parar nem pausar nenhum deles em particular. E ainda completava, dizendo que a instantaneidade dos sinais gestuais significava que nunca existiria um sistema de escrita para eles.

Gérando, com sua larga experiência no Instituto Nacional para Surdos - Mudos em Paris, apontou, naquela época, que os surdos estavam prestes a se unirem e a se constituírem como uma sociedade; sendo assim eles teriam que pensar num tipo de alfabeto que lhes permitisse escrever diretamente a sua linguagem gestual.

Dando seqüência, em 1806, na Inglaterra, Gilbert Austin prometeu uma linguagem de símbolos tão simples e tão perfeita que pudesse representar cada ação de um orador durante a sua fala, ou a atuação de um ator durante o drama inteiro, o que permitiria o registro para a posteridade.

O trabalho realizado por Austin, denominado método quironômico, remete-nos à imaginação de um globo de espaço gestual em volta do falante, com letras referentes aos vários pontos de latitude¹¹ e longitude¹² em sua superfície (figura 1.4):

¹¹ As linhas de latitude circundam o globo terrestre no sentido Leste-Oeste e são medidas em graus ao Norte ou ao Sul do Equador.

¹² As linhas de longitude circundam a Terra no sentido Norte-Sul e são medidas também em graus a Leste ou a Oeste de uma linha denominada Meridiano de Origem. Leia mais em Atlas Universal Interativo: Abril Multimídia, 2000.

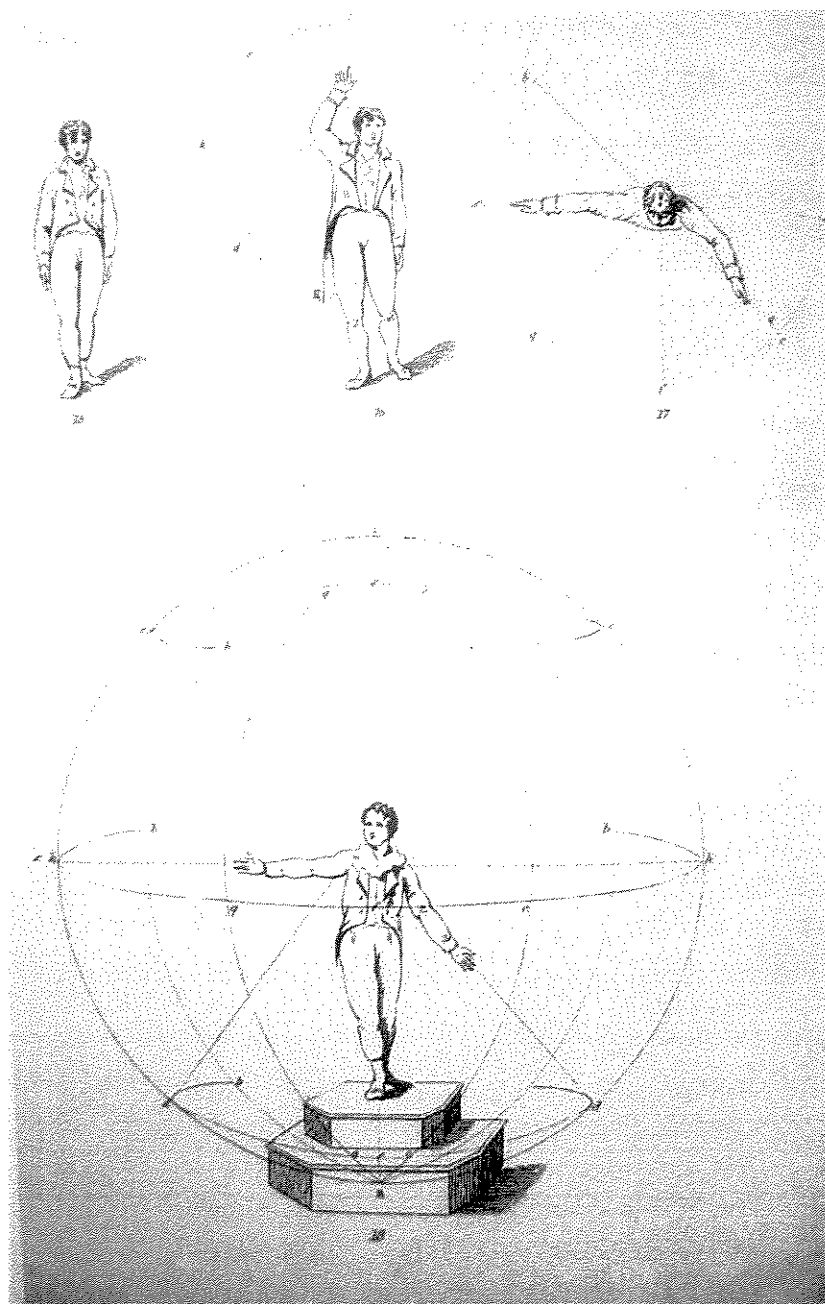


Figura 1.4 - Austin: Notação do método quironômico, 1806.

O conteúdo de uma fala poderia ser notado por meio dessas letras, escritas acima da linha para as mãos e braços, ou abaixo dela para pés e pernas, a fim de oferecer uma especificação completa de todos os seus acompanhamentos

gestuais. Porém, por mais sofisticados que fossem os sistemas de notações de movimentos de corpo, eram ineficientes para o registro de sinais gestuais.

Para Rée (1999), o primeiro investigador a fazer uma tentativa bem sucedida de solucionar o problema da escrita dos sinais foi Roche Ambroise Bébien.

De acordo com Bébien, a essência dos sinais era a liberdade dos mesmos. Tecia críticas a L'Epée e ao seu sucessor Sicard, porque ambos tinham interferido na simplicidade apresentada na língua de sinais ao submetê-la a princípios gramaticais estranhos e artificiais desenhados para o latim e o francês. Acreditava que a única maneira de salvar os sinais da “degeneração” seria inventar uma técnica para escrevê-los, enfim, registrá-los. Assim, poderiam ser preservados no papel e estariam salvos da influência corrupta de professores desavisados.

Uma das diferenças entre Bébien e seus antecessores é que ele não era atraído pela idéia de que os sinais gestuais poderiam ser análogos a sistemas de escrita pictórica, tais como o egípcio e o chinês.

Em 1817, Bébien declarou que o propósito de um manuscrito para sinais não era descrever gestos em detalhe natural, mas classificá-los e fixá-los para fins de comparação.

A chave para a escrita de sinais era decompô-los em combinações de gestos elementares. O seu sistema de escrita, conhecido como mimografia, dependia da identificação da menor coleção de gestos básicos, demarcando um caractere separado para cada um deles, e então escrevendo os caracteres na mesma ordem dos gestos.

Bébien acreditava que um número pequeno de caracteres mimográficos deveriam ser suficientes para decifrar todos os sinais possíveis. A partir da mimografia, seria possível uma forma de registro que garantiria o conteúdo de uma série de relatos orais e até mesmo de textos escritos. Além disso, proporcionaria ao surdo a oportunidade de empregar a sua própria língua, registrando-a com a mesma facilidade que ele tinha ao utilizar os sinais gestuais.

Os caracteres de Bébien (figura 1.5), como nos informa Rée (1999), eram divididos em duas classes:

“Em primeiro lugar, cada formato de mão teria um caractere próprio, consistindo em um desenho estilizado. Secundariamente, haveria caracteres indicando como a mão deveria se mexer: estes tomariam a forma de diferentes segmentos de um círculo com setas indicando a direção do movimento (assemelhando-se a um C e um C invertido, ou um U e um U invertido), junto com seis símbolos indicando se o movimento era lento ou rápido, longo ou curto, sucessivo ou repetitivo” (Rée, 1999: 298).

Apesar de todo o empenho de Bébien, quanto mais ele desenvolvia a sua mimografia, mais a mesma se desviava de seu modelo alfabético.

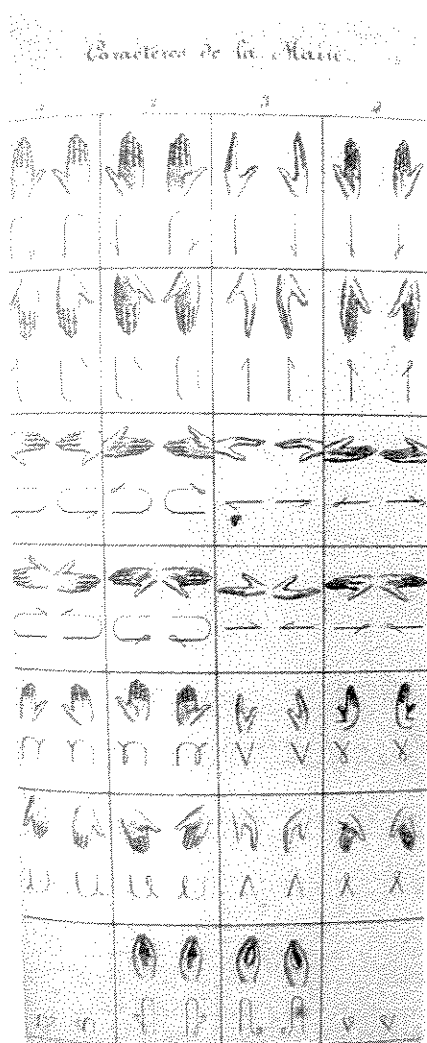


Figura 1.5 - Mimografia de Bébien, 1825.

Os arcos com setas e símbolos que Bébien usou para registrar movimentos de mãos eram descritivos e imitativos, mais parecidos com notações de dança do que com escrita alfabética. Era necessária uma grande combinação de mimografias para representar um único gesto momentâneo.

Bébien ainda se sentiu obrigado a estender o alfabeto mimográfico para outras posições da atividade gestual, além das mãos e dos braços. Resolveu registrar também as expressões faciais, dividindo o rosto em oito regiões, e assinalando uma curva de formato diferente para cada uma. Os caracteres faciais deveriam ser escritos acima ou abaixo da linha que representava a seqüência de gestos manuais para indicar movimentos para cima e para baixo respectivamente, e também estariam associados a cada um dos dois ou três pontos para indicar a intensidade da emoção que eles carregavam.

As mimografias faciais forneciam notação a quarenta e oito expressões faciais diferentes (figura 1.6):

Caractères des diverses parties de la tête et du Corps	Signes Mimographiques
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
13	13
14	14
15	15
16	16
17	17
18	18
19	19
20	20
21	21
22	22
23	23
24	24
25	25
26	26
27	27
28	28
29	29
30	30
31	31
32	32
33	33
34	34
35	35
36	36
37	37
38	38
39	39
40	40

Figura 1. 6 - Notações para outras partes do corpo de Bébien, 1825.

Apesar de toda essa evolução, o número dos caracteres propostos por Bébien era seis vezes maior do que o do alfabeto romano.

Em 1825, Bébien publicou uma segunda versão de seu sistema, e, praticamente a partir daí, a sua invenção começou a se deteriorar.

Em 1850, Y. L. Rémi Valade, um professor oralista¹³, do Instituto de Paris, apoiou Bébien em sua crítica a L'Epée e Sicard por tentarem transformar a língua de sinais em uma tradução exata da linguagem oral. Apesar de suas convicções oralistas, Valade resolveu assumir o projeto, que consistia na realização de um dicionário descritivo da linguagem natural, o qual Bébien havia abandonado há vinte anos. Valade considerava a escrita mimográfica absurda e as notações de Bébien muito confusas, a ponto de nunca serem utilizadas.

O trabalho de Valade consistia num dicionário de sinais manuais, que trazia uma lista de palavras-chaves em francês, cada uma seguida de uma descrição verbal dos sinais gestuais naturais correspondentes. Eram adicionados, onde necessário, "symmographs", ou desenhos de traços estilizados, nos quais momentos sucessivos na execução de um sinal eram sobrepostos numa única imagem.

Essa nova tentativa de representação também não se mostrou eficaz. O próprio criador reconheceu que aqueles discursos de sinais nunca poderiam ser reconstruídos a partir daquelas transcrições, como os discursos falados podem ser reconstruídos por meio dos registros escritos. O problema maior não estava relacionado à nomenclatura (sinais individuais) e sim à sintaxe (técnica para ligá-los, para formar afirmações, questões ou comandos). O dicionário de Valade nunca foi terminado.

Não podemos deixar de salientar que o século XIX, mais especificamente, foi palco de fortes controvérsias entre as duas filosofias de educação de surdos: a gestualista, iniciada por l'Epée, e a oralista, defendida por Samuel Heinicke. Tal

¹³ Oralista é quem pratica o Oralismo, uma abordagem educacional para o ensino de surdos, que objetiva o acesso à língua oral, com ênfase na estimulação auditiva, para que se possa alcançar o melhor nível possível de desempenho da língua falada. A criança necessitará de atividades de estimulação para o aprendizado da língua oral, como: estimulação sensorial auditiva, leitura orofacial, estimulação rítmica, desenvolvimento da linguagem, estimulação fonoarticulatória, estimulação para o desenvolvimento cognitivo.

Leia mais em Adaptações de Acesso ao Currículo: Secretaria de Estado da Educação, 2002.

fato influenciaria no sentido de inibir as tentativas de representação da língua de sinais.

Historicamente falando, todas as tentativas de representar e de valorizar a língua de sinais, bem como aquelas relacionadas ao estudo dessa “linguagem sinalizada” foram aniquiladas pelo II Congresso Internacional de Educação de Surdos-Mudos¹⁴, realizado em Milão no ano de 1880.

O Congresso de Milão declarou que o método oral puro¹⁵ deveria ser o preferido para a educação e instrução de surdos. Depois dessa decisão em nível mundial, a metodologia oralista imperou do fim do século XIX até 1960, na Europa e na América.

A partir de 1960, muitas pesquisas educacionais surgiram e mostraram a falência do oralismo. Também houve, principalmente nos Estados Unidos, um investimento em pesquisas sobre a Língua de Sinais Americana.

Com William Stokoe, a partir dos estudos realizados acerca de sua constituição, a língua de sinais passou a ganhar o status de língua. Além de desenvolver padrões teóricos e metodológicos, reconheceu como entidade lingüística singular, tanto em seus aspectos de estruturação interna quanto em sua gramática. Com todo esse movimento que evoluiu a partir dos estudos preconizados por Stokoe, a idéia e a necessidade de representação surgiram com muito mais vigor.

¹⁴ Santoro (1994) refere que, por volta de 1850, iniciaram-se alguns encontros e debates sobre os méritos dos métodos orais e dos métodos manuais de educação dos surdos, mais especificamente, nos Estados Unidos e na Europa. Os principais congressos ocorreram em 1850 nos Estados Unidos, em 1873 na Itália, em 1878 na França, denominado I Congresso Internacional sobre Instrução de Surdos e, em 1880, em Milão, o II Congresso Internacional de Educação de Surdos. O II Congresso de Milão foi preparado pelos defensores do método oralista com o propósito definido de “dar força de lei às suas posições a respeito da surdez e da educação de surdos”. O objetivo foi plenamente alcançado, uma vez que as resoluções do Congresso foram reconhecidas e respeitadas em todo o mundo, especialmente nos países europeus e latino-americanos. Participaram do II Congresso de Milão representantes da Alemanha, Itália, França, Inglaterra, Estados Unidos, Suécia e Bélgica. Excetuando o grupo dos Estados Unidos e outros quatro membros, todos votaram a favor das seguintes resoluções: uso do método oral para a educação e instrução de surdos “devido à indiscutível superioridade da fala sobre os sinais para reintegrar os surdos à sociedade e proporcionar-lhes facilidade e maior conhecimento sobre a língua, e considerando-se que o uso simultâneo da fala e dos sinais tem a desvantagem de prejudicar a fala, a leitura labial e precisão de idéias, o congresso declara que o método oral puro deve ser o preferido”.

¹⁵ Segundo Soares (1999), “o método oral aparece, algumas vezes, com essa designação para diferenciar do método que procura combinar fala e gesto, pois o método oral puro exclui o uso de gestos”.

Stokoe foi pioneiro no sentido de procurar uma estrutura, de analisar os sinais, dissecá-los, pesquisar as suas partes constituintes. Sacks (1990:94) explicita como isso ocorreu:

“Stokoe propôs que cada sinal tinha pelo menos três partes independentes: locação, formato da mão e movimento (análogas aos fonemas da fala) e que cada parte possuía um número limitado de combinações. Em seu livro, *Sign Language Structure*, ele delineou dezenove formas de mãos diferentes, doze locações, vinte e quatro tipos de movimentos e inventou uma notação para isso - a Linguagem Americana de Sinais nunca fora escrita antes. Seu dicionário foi igualmente original, pois os sinais não foram arrumados de forma temática, ou seja, sinais para alimentos, sinais para animais, etc; mas sim sistematicamente, de acordo com suas partes e a organização e princípios da linguagem. Mostrava a estrutura léxica da linguagem, a correlação lingüística de três mil “palavras” sinalizadas básicas.”

Podemos perceber que a notação de Stokoe era uma notação (como a fonética) para propósitos de pesquisa, não para o uso comum. Para Stokoe, nunca houve, no sentido usual, uma forma escrita de sinal. E acrescenta que “os surdos podem muito bem achar que qualquer esforço de transcrever em duas dimensões uma linguagem cuja sintaxe usa três dimensões do espaço, além do tempo, excederia em muito o resultado, se é que seria possível” (Sacks, 1990: 95).

Apesar dos livros de Stokoe terem sido criticados na época de sua publicação, tendo sido considerados tolos e imprestáveis, não se pode negar que em poucos anos ocorreu uma revolução em duplo sentido: uma revolução cultural e política, e, além disso, científica, que dispensou atenção à língua de sinais e a seus substratos cognitivos e neurais.

Após os estudos iniciados por Stokoe, surgiram muitos outros trabalhos, que lançaram um novo olhar em direção às línguas de sinais utilizadas por surdos no mundo inteiro. Devido à grande repercussão em nível científico, surgiram também vários tipos de materiais publicados com o intuito de representar essa língua tridimensional. Na atualidade, temos desde os mais simples manuais até os

mais complexos recursos em multimídia, que possuem os mesmos objetivos mostrados aqui pelos precursores na arte da representação dessa modalidade de língua.

Apesar de todo o aparato tecnológico e da evolução da representação dos referidos materiais, podemos dizer que o único tipo de ilustração que ainda continua sendo efetivo é o desenho das mãos nos seus vários estilos, legado deixado por Bonet e aperfeiçoado por outros interessados nesse tipo de signo.

1.1. Os primeiros registros da língua de sinais no Brasil

No ano de 1855, desembarcou no Brasil Ernesto Huet, um professor francês surdo. O papel de Huet na história da educação de surdos no Brasil foi de suma importância, pois ele fundou, em 1857, com o consentimento do imperador D. Pedro II, a primeira escola brasileira de surdos, o Instituto Imperial de Surdos-Mudos.

A escola, atualmente, funciona como Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES) na cidade do Rio de Janeiro. Reily (2004) refere que, naquela época, na França, a educação dos surdos já pendia para o lado do oralismo, por isso Huet trouxe ao Brasil um modelo que enfatizava a leitura labial e a articulação da fala, com o apoio da datilologia. Entretanto, pelo fato de Huet ser surdo e atuar numa instituição residencial onde os alunos sinalizavam entre si, o contexto foi apropriado para a constituição de uma língua de sinais brasileira, resultado de uma confluência entre a língua de sinais francesa e a língua de sinais dos centros urbanos brasileiros.

A primeira publicação brasileira sobre a língua de sinais data de 1875. Trata-se de um livro que traz como título *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*¹⁶, de Flausino da Gama, ex-aluno do Instituto de Surdos, que se tornou repetidor da escola, quando terminou seus estudos. Na introdução de sua obra, comentada por Tobias Leite¹⁷, o objetivo do material era:

¹⁶ Uma análise mais apurada dessa primeira iniciativa será realizada posteriormente.

¹⁷ Segundo Soares (1999:48), "Tobias Leite era médico e, quando assumiu o Instituto Nacional de Surdos-Mudos, era chefe de seção na secretaria do Império. Segundo documento encontrado no INES, foi o 4^o.

“Vulgarisar a linguagem dos signaes, meio predilecto dos surdos mudos para manifestação dos seus pensamentos. Os pais, os professores primários, e todos os que se interessarem por esses infelizes, ficarão habilitados para os entender e se fazerem entender” (Flausino, 1875:2).

Tobias Leite (1875) relata que Flausino viu as obras do surdo Pellisier, professor de Paris, e manifestou o desejo de reproduzir as estampas para os “falantes” conversarem com os surdos. Flausino era um hábil desenhista, porém a realização de seu sonho era difícil, a princípio, porque no Instituto não havia uma oficina de litografia. O fato foi comentado na época com o Sr. Eduard Rensburg, que generosamente se ofereceu para ensinar a Flausino o desenho litográfico e cedeu as suas oficinas para a execução da obra. Tobias Leite, responsável pela direção do Instituto na época, aceitou a oferta e, em poucos dias o livro foi realizado.

Após um longo período, de quase um século, ocorreram dois fatos relevantes relacionados às pesquisas da língua de sinais em terras brasileiras. Em 1968, aconteceu a publicação do artigo de KAKUMUSU, J. *Urubu Sign Language*, que evidenciou que havia no Brasil pelo menos outra língua de sinais, a dos índios Urubu-Kaapor na selva Amazônica.

Em termos de pesquisa sobre a iconografia da língua de sinais brasileira, em 1969, foi lançado o segundo livro do gênero. A iniciativa foi de um estrangeiro chamado Eugênio Oates, padre, pertencente à Congregação Redentorista. Oates chegou ao Brasil em 1946 como missionário, tendo vindo dos Estados Unidos para prestar serviços às comunidades carentes. O seu trabalho teve início no estado do Amazonas e, devido ao caráter do mesmo, viajou por todo o Brasil. Durante as viagens passou a se interessar pelos surdos e aprendeu a língua de sinais. A partir de então, iniciou uma pesquisa sobre a “comunicação natural” que havia entre eles. Diante dos contatos que foi estabelecendo com os surdos de

diretor do Instituto Nacional de Surdos-Mudos, do Rio de Janeiro. Assumiu, interinamente, de agosto de 1868 a 1872; a partir daí, foi efetivo até 1896. De acordo com suas publicações, era adepto do ensino por meio de gestos”.

várias regiões brasileiras, percebeu que havia diferenças lexicais nos sinais, as quais denominou “regionalismo”. Decidiu elaborar um manual, o qual foi intitulado *Linguagem das Mãos*, com o intuito de ajudar os surdos brasileiros a terem um melhor entrosamento na sociedade visando a uma melhora contínua na sua vida social, educacional, recreativa, econômica e religiosa (Oates, 1989).

Apesar de todo o investimento em termos lingüísticos e iconográficos, Oates afirmava que o melhor meio de comunicação para os surdos deveria ser a linguagem oral, ensinada pelos professores do Instituto Nacional de Educação de Surdos.

Na época em que o material de Oates foi publicado, a nomenclatura usada para se referir à língua de sinais era, ao mesmo tempo, mímica, gesto ou linguagem das mãos. Ele menciona tais denominações no prefácio de seu livro:

“Com o auxílio de muitos surdos, peritos nesta linguagem das mãos, estou apresentando neste livro um vocabulário funcional da mímica, que entendo ser mais significativa da idéia ou palavra”. (Oates, 1989:12).

“(…) Há sinônimos de uma palavra falada. Há também, sinônimos de mímica, isto é, um jeito um pouco diferente para fazer o gesto da mesma palavra”. (Oates, 1989:12).

O livro de Oates apresenta, no início, a datilologia¹⁸ seguida de 1258 sinais. Os sinais são apresentados um a um, por meio de fotografias, e trazem um pequeno texto que descreve como o sinal deve ser realizado. O livro é dividido em capítulos, sendo que cada um deles apresenta um grupo semântico¹⁹.

Após as iniciativas precursoras de Flausino e Oates, outros pesquisadores e algumas instituições lançaram-se ao desafio de tentar representar a língua de sinais e suas constantes evoluções em termos lingüísticos. Devemos salientar que

¹⁸ A datilologia refere-se ao alfabeto manual ou digital usado pelos surdos. Consiste em vinte e três “dactylemes” ou configurações de mãos, que representam cada uma das letras do alfabeto português, acrescentando-se ainda configurações para o “ç”, “k”, “w” e “y” e para os numerais de zero a nove (Santoro, 1994).

¹⁹ Uma análise mais detalhada e aprofundada da obra será realizada nos próximos capítulos.

atualmente contamos com uma infinidade de materiais publicados que versam sobre essa temática. São materiais variados, que geralmente trazem o léxico empregado no local de origem da publicação.

Uma grande iniciativa no sentido de organizar os sinais utilizados pelos surdos no Brasil e apresentá-los novamente em forma de dicionário partiu de dois pesquisadores, Fernando César Capovilla e Walkíria Duarte Raphael, auxiliados por um grupo de surdos do estado de São Paulo. Em 2001, ambos lançaram o *“Dicionário Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira”*, apresentado em dois volumes. O dicionário, considerado uma das publicações mais atuais da área, apresenta alguns aspectos que o diferenciam de muitos outros realizados após a iniciativa de Oates.

Capovilla e Raphael (2001) reúnem, em sua publicação, sinais que correspondem a 9500 verbetes em Português e Inglês. Os sinais, além de serem descritos quanto à forma de realização, são ilustrados, objetivando o acesso da criança surda de acordo com a intenção dos autores.

A obra apresenta, além do corpo principal constituído pelos sinais, alguns capítulos com temas relacionados à surdez. O dicionário mostra também a escrita direta em *Sign Writing*. Trata-se de um sistema de escrita visual direta de sinais. Capovilla e Raphael explicam como isso ocorre:

“Este sistema é capaz de transcrever as propriedades sublexicais das línguas de sinais (os quiremas ou configurações de mãos, sua orientação e movimentos no espaço e as expressões faciais associadas). Permite uma descrição detalhada dos quiremas de uma língua de sinais e um registro preciso dos sinais que resultam de sua combinação. O sign writing objetiva ser mais que um mero sistema de notação científica para a descrição detalhada de sinais em estudo em lingüística. Objetiva ser um sistema prático para a escrita de sinais que possibilite a comunicação rápida e inequívoca em língua de sinais, por escrito, por surdos no dia a dia”. (Capovilla e Raphael, 2001: 55)

Segundo os autores, o dicionário ainda pretende ser instrumento para a concretização da educação bilíngüe no Brasil, e resgatar a cidadania do surdo brasileiro.

Apresentamos aqui uma breve análise do percurso das publicações brasileiras sobre a língua de sinais, destacando a primeira iniciativa nesse sentido e a última edição mais complexa e completa em relação ao número de verbetes e composição.

Essa breve revisão histórica servirá de pano de fundo para toda a discussão a respeito da análise crítica da iconografia da língua de sinais brasileira, assunto a ser abordado nos capítulos posteriores.

Capítulo 2

A imagem: usos e significações

“Toda boa história é, está claro, uma imagem e uma idéia, e quanto mais elas estiverem entremeadas melhor terá sido a solução do problema”.

Henry James

Antes de levantarmos a questão da representação pictórica da língua de sinais, faz-se necessário discutirmos sobre o uso das imagens destinadas à instrução propriamente dita, já que faremos posteriormente uma análise do emprego de imagens cuja finalidade é a instrução da língua de sinais, língua utilizada pela comunidade surda, para qualquer pessoa que queira ou necessite apropriar-se dela.

De acordo com Frutiger (2001), a cada piscar de olhos, o ser humano visualiza uma imagem. As nossas idéias e criações, lembranças e sonhos, enfim, toda a nossa experiência se apresenta em séries de imagens. As numerosas e distintas imagens que nos rodeiam fazem parte do nosso dia-a-dia. Desde muito pequenos, aprendemos a ler imagens, talvez até ao mesmo tempo em que aprendemos a falar:

“A existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens captadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos. Imagens cujo significado varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender a nossa existência”.
(Manguel, 2001: 21).

À medida que interagimos com as imagens que nos cercam, podemos ver mais ou menos coisas, descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhes palavras para contar o que vemos, mas, em si mesma,

uma imagem existe no espaço que ocupa, independentemente do período que reservamos para contemplá-la. Apesar de toda essa experiência empírica que temos com as imagens, cabe aqui questionarmos, para os propósitos deste estudo, o que vem a ser uma imagem. Essa é uma definição difícil de ser feita, devido ao grande uso do termo e à diversidade de significações da palavra.

Uma colocação simples e objetiva para o significado do termo é apresentada por Frutiger (2001), quando diz que a imagem é concebida, de forma genérica, como um registro o mais natural possível do que o olho humano vê ou acredita ter visto.

Joly (1996) considera a imagem como uma mensagem visual composta de diversos signos²⁰, o que equivale a considerá-la como uma linguagem e, portanto, uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro, e até para nós mesmos.

Em termos históricos, vemos a presença da imagem na origem da escrita, nas religiões, no campo das artes e na reflexão filosófica desde a Antiguidade. Se voltarmos às nossas origens, temos a imagem:

“Por toda a parte no mundo, o homem deixou vestígios de suas faculdades imaginativas sob a forma de desenhos, nas pedras, dos tempos mais remotos do paleolítico à época moderna. Estes desenhos tinham por objetivo comunicar mensagens e muitos deles constituíram-se o que se chamou “os precursores da escrita”, utilizando processos de descrição-representação que só conservaram um desenvolvimento esquemático de representações de coisas reais” (Joly, 1996: 17).

²⁰ Para Peirce (1978) um signo é algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade. Joly (1996) acrescenta que um signo tem uma materialidade que percebemos com um ou vários de nossos sentidos. É possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfume, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo. Essa coisa que se percebe está no lugar de outra, essa é a particularidade essencial do signo: estar ali presente, para designar ou significar outra coisa, ausente, concreta ou abstrata.

Com o passar do tempo, vemos também a forte influência das imagens no aspecto religioso. A descrença judaica nas imagens de coisas vivas foi herdada pelos primeiros cristãos, que, no entanto, deram continuidade à tradição romana de decorar com imagens religiosas as catacumbas e os templos. A noção de imagem e sua condição constituíram um problema-chave no que diz respeito à questão religiosa:

“No fim do século III, o sínodo de Elvira tornou explícita a proibição de introduzir imagens na igreja, para que aquilo que é venerado e adorado não seja pintado nas paredes. Em vez de retratar o Cristo em pessoa, o filho de Deus era representado em geral como um pastor, e o Deus pai, como uma mão sem corpo que descia do céu. No século VI, porém a proibição do sínodo caíra no esquecimento e as imagens de Cristo e dos santos tornaram-se comuns em todo o mundo cristão. Esquecida mas não desaparecida, a proibição ressurgiu dois séculos depois, quando o imperador Leão III de Bizâncio, ordenou a destruição de uma imagem popular de Cristo”. (Manguel, 2001: 44).

Constantino V, sucessor de Leão III, impôs também leis iconoclastas rigorosas. Os teólogos de Constantino, apoiados pelo segundo mandamento que proibia a criação de imagens tumulares, determinaram que todas as representações de Cristo, como homem, eram consideradas heréticas. Em contrapartida, em defesa da representação pictórica, os iconófilos explicavam, baseados em acontecimentos bíblicos, que Cristo podia ser representado com exatidão na sua feição humana. Esse embate foi mantido por um longo período, mais especificamente, no Ocidente do século IV ao século VII.

No campo filosófico, especialmente com Platão e Aristóteles, a imagem também se tornou núcleo de reflexão. Platão considerava que a imagem seduzia as partes mais fracas de nossa alma, enquanto Aristóteles sugeria que todo processo de pensamento requeria imagens, e concluía que a alma nunca pensava sem uma imagem mental.

Em relação à arte, Joly (1996) destaca que a noção de imagem vincula-se essencialmente à representação visual: destacada nos afrescos, nas pinturas, nas iluminuras, nas gravuras, nos filmes, nos vídeos e na fotografia.

Já nos últimos séculos, podemos perceber que as artes plásticas tentavam reproduzir a imagem captada pela visão com o máximo de fidelidade. A imagem era percebida como uma mensagem fechada em si mesma, muitas vezes no sentido de contemplação. A partir da invenção da fotografia, Frutiger (2001) discute que a arte naturalista perdeu seu sentido e seu valor original. A visão e o tratamento dado à imagem nesse momento foi diferenciado:

“O conjunto de todos os discursos de toda esta metalinguagem, se por um lado comportava declarações muito contraditórias, polêmicas, de um pessimismo obscuro, ou francamente entusiastas - partilhava contudo uma concepção geral de resto muito comum a fotografia, quer se esteja contra ou a favor, é maciçamente considerada como uma imitação um pouco mais perfeita da realidade. Possui esta capacidade mimética, segundo os discursos da época, pela sua própria natureza técnica, pelo seu procedimento mecânico que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, “quase natural”, sem que intervenha diretamente a mão do artista. E é nisto que se opõe esta imagem *acheiropoiete*²¹ à obra de arte, produto do trabalho, do gênio, e do talento manual do artista”. (Dubois, 1992:21).

A partir de sua existência, a fotografia, para Manguel (2001), tornou-se o provedor de imagens na nossa sociedade, conquistando tempo e espaço. Desde então nos tornamos testemunhas daquilo que em algum momento aconteceu: guerras, fatos importantes, públicos ou privados, a paisagem de terras estrangeiras, o rosto de nossos avós na sua infância, tudo isso foi oferecido pela câmera para o nosso exame atento:

²¹ “Acheiropoiete” - termo grego que significa “feito sem mãos” (Dubois, 1992).

“Através do olho da lente, o passado tornou-se contemporâneo e o presente se resumiu a uma iconografia coletiva. A fotografia democratizou a realidade”. (Manguel, 2001: 92).

Na atualidade, outros modos de representação permitem aos indivíduos um contato com vários materiais pictóricos numa quantidade cada vez maior, tanto em forma de produções gráficas quanto em forma de mídia²²:

“Atualmente, o volume de informações pictóricas e imagens em movimento²³ evoluiu até uma verdadeira linguagem pictórica. Para os chamados leitores de imagens, a expressão verbal que as acompanha é pouco relevante para a compreensão do sentido da mensagem” (Frutiger, 2002:11).

Frutiger (2001) acrescenta que, no campo da transmissão de imagens, a qualidade pode ser claramente classificada em dois grupos. Num grupo, temos a informação pictórica superficial e breve, tais como as que aparecem na imprensa escrita diária e nas reportagens filmadas. Acredita que, nesse caso, a qualidade da reprodução não desempenha uma função muito importante, pois as imagens então são consideradas apenas como “esboços”.

Em contrapartida, no outro grupo, temos a necessidade de uma reprodução que se aproxime cada vez mais da realidade. Nesse campo, temos como exemplo a publicidade, em que muitas vezes a reprodução real do objeto a ser promovido é de grande importância. Barthes, um dos primeiros a optar pela utilização da

²² Joly (1996), quando se refere às imagens de mídia, faz questão de diferenciar os sentidos de cada terminologia utilizada nessa área. Considera que o uso contemporâneo do termo “imagem” remete, na maioria das vezes, à imagem da mídia. É como se a palavra imagem fosse um sinônimo de televisão e publicidade. Entretanto, esclarece que os termos não são sinônimos. Ressalta que a televisão é um meio particular capaz de transmitir a publicidade, entre outras coisas. No entanto, a publicidade consiste numa mensagem particular capaz de se materializar tanto na televisão quanto no cinema, na imprensa escrita e no rádio.

²³ Existe uma certa confusão no senso comum em relação à imagem fixa e à imagem em movimento. Joly (1996), quando aborda em seu livro, *Introdução à análise da imagem*, a “imagem mídia”, coloca que considerar que a imagem contemporânea é a imagem da mídia é esquecer que coexistem, ainda hoje, nas próprias mídias, a fotografia, a pintura, o desenho, a gravura, a litografia, etc., todas as espécies de meios de expressão visual que se consideram imagens. A contemplação desses outros tipos de imagens faz com que descansemos da animação permanente da tela da televisão, e permite uma abordagem mais refletida ou mais sensível de qualquer obra visual.

imagem publicitária como campo de estudo, afirma que a imagem contém signos, e é certo que em publicidade tais signos são plenos e formados para que haja a melhor leitura: “a imagem publicitária é franca ou pelo menos enfática”.

Quando nos referimos às imagens que têm por finalidade a instrução²⁴, ou seja, a explicação para o uso dirigido de algo, também notamos a necessidade da reprodução mais real possível, de forma a facilitar o aprendizado e o manuseio do objeto de desejo. Nesse sentido, a imagem instrucional e a imagem publicitária têm algo em comum: uma certeza intencional; portanto, elas devem ser essencialmente comunicativas e destinadas à leitura pública.

2.1. O uso das imagens na comunicação visual

O senso comum atribui às instruções pictóricas um caráter “trivial”, como se fosse muito simples representar algo, impressão que muitas vezes temos à primeira vista. Isso se deve ao fato de que muitas vezes a realização de uma tarefa é geralmente aprendida por imitação, tentativa e erro. Se precisarmos aprender a dar um nó num cadarço de tênis ou sapato, primeiro observamos uma pessoa desempenhando tal tarefa; depois de algumas tentativas, “pegamos o jeito” e conseguimos até realizar a “façanha” de forma autônoma. Podemos realizar uma série de ações por meio de imitações ou até mesmo com verbalizações de outras pessoas, mas, quando se trata de ilustrá-las, o desafio evidencia-se.

Para que possamos salientar a importância da representação e da compreensão da imagem instrucional, vejamos o relato de Gombrich (1999:226):

²⁴ Neste trabalho empregaremos o termo “instruções pictóricas” à luz de um texto de Gombrich (1999), que usa essa terminologia para designar as imagens que têm por objetivo a transmissão específica de uma informação. O mesmo autor aponta que as instruções pictóricas tornaram-se precisamente encargo das artes visuais para evitar a acusação de idolatria. Ao citar o famoso pronunciamento do papa Gregório, O Grande, do início da Idade Média, “Escrita é para os leitores o que figuras são para os que não podem ler”, lembra o uso dessa doutrina pela igreja católica que permanece por muito tempo.

“Deve ser apropriado começar o meu estudo sobre imagens e interpretação com um dos casos em que pode ser uma questão de vida ou morte se uma imagem é corretamente entendida: os folhetos ou cartões que todos conhecemos das viagens aéreas, contendo instruções pictóricas em o que fazer em uma emergência. A seguir, dois exemplos, um de um avião da British Airways, outro da Lufthansa, os dois ilustrando a mesma eventualidade do que fazer em caso de o avião cair na água. A seqüência da British Airways meramente adverte que você encontrará as vestes para adultos debaixo do assento. O desenhista supõe que você saiba como começar a colocá-las, porém as duas etapas são ilustradas no folheto da Lufthansa. Ambos os folhetos mostram os passageiros de costas, amarrando uma tira em volta do corpo; o movimento é explicado pela Lufthansa por meio de setas. Confesso que, vendo a comissária de bordo demonstrar a próxima etapa, sempre me preocupo. Será que, na pressa, conseguirei seguramente amarrar a tira “em um laço”, como muitas vezes me falaram? Não sou muito bom nisso. Aparentemente não há laço no modelo da Lufthansa - presume-se que tenhamos que enganchar a tira em cima ou embaixo. De qualquer forma, se a British Airways aterrissar na água, provavelmente você ficará refletindo sobre o significado do símbolo da cruz vermelha, ao menos se tiver entendido a comissária, que disse que a cruz indica a válvula usada para inflar a veste - mas não antes de sair do avião, para que o volume não impeça sua passagem pela porta de emergência, o que foi graficamente, mas não muito bem, ilustrado abaixo. O modelo da Lufthansa é mais detalhado, mostra como estender as tiras para os lados, mas não onde deixá-las. Também ilustra o movimento de inflar, puxando com as duas mãos, ou o de encher, soprando pelo tubo. Finalmente, ele o tranquiliza, mostrando que uma lâmpada irá acender para facilitar seu resgate quando cair na água” (tradução nossa).

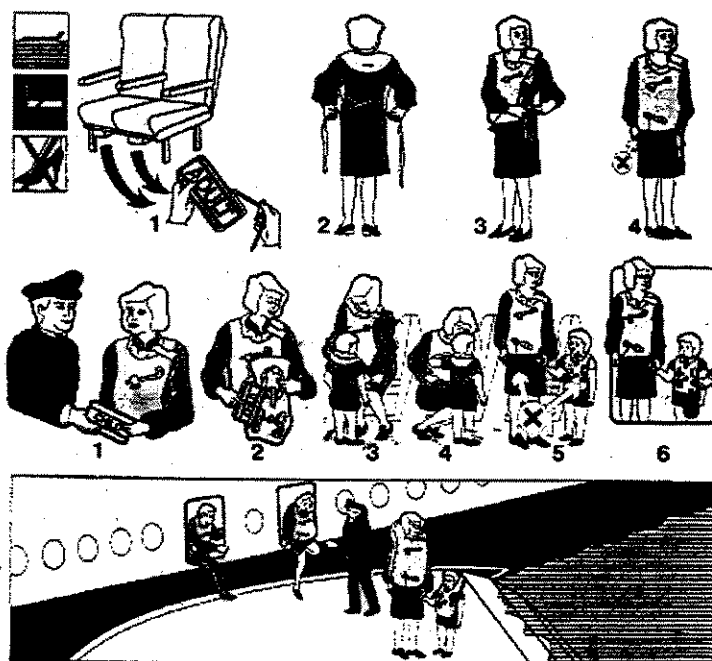


Figura 2.1- Folheto instrucional, British Airways.

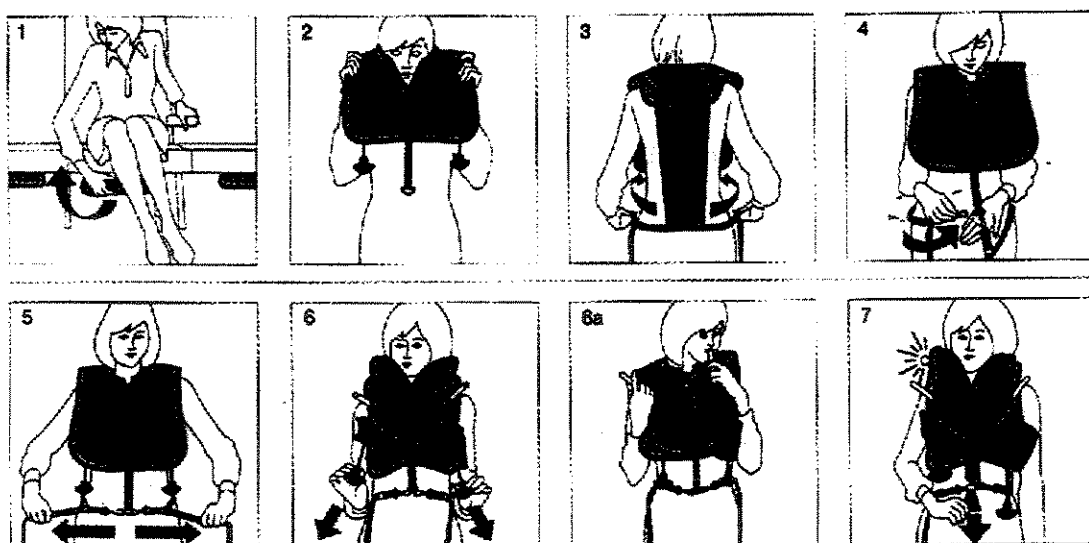


Figura 2.2 - Folheto instrucional, Lufthansa (A3 120).

Gombrich, por meio da referida situação, expressa uma função extremamente importante da imagem empregada nesse contexto. Em tal caso, a compreensão plena dos procedimentos pode implicar na própria sobrevivência ou não, caso seja possível usar os equipamentos numa situação de emergência.

Mijksenaar (2001) acrescenta que atualmente existem duas tendências sobre o tema. A primeira, uma proposta alemã, consiste na normatização da linguagem visual destinada às aeronaves. A vantagem seria no mundo todo se usaria a mesma linguagem em qualquer que fosse o avião e a companhia aérea. A segunda proposta planeja um enfoque oposto, e opta por uma representação realista, utilizando desenhos, como os que são usados em histórias em quadrinhos ou apresentando uma série de fotografias. A fotografia, nesse caso, teria um inconveniente, pois mostra uma série de detalhes, às vezes sem importância e sem eficácia. Devido à dificuldade de interpretação demonstrada pelos folhetos plastificados que se encontram atrás das poltronas dos aviões, algumas linhas aéreas começaram a apresentar as suas instruções referentes ao uso dos equipamentos de segurança, por meio da exibição de filmes, acompanhada por “encenação” feita pelos profissionais que trabalham diretamente com os passageiros. No caso do uso da imagem em movimento, alguns recursos que visam a “facilitação” da compreensão também são utilizados. Entre eles, podemos citar alguns filmes que, em vez de apresentarem a explicação usando uma seqüência de imagens, preferem a sobreposição das mesmas com o uso da câmera lenta, para que os passageiros possam seguir a seqüência de procedimentos com mais facilidade.

No que tange à questão da responsabilidade que a imagem instrucional abarca, Mijksenaar comenta sobre o trágico acidente que envolveu o ônibus espacial *Challenger* em 1986. O *Challenger*, a título de recordação, explodiu após decolar de Cabo Canaveral; na época, morreram os sete astronautas que estavam a bordo. Segundo o autor, a causa mais provável do acidente foi um defeito numa peça denominada “arandela de goma”, mais precisamente, um anel de borracha que serve para fazer a vedação entre as peças que compõem os foguetes auxiliares que são acoplados à nave. O comitê de investigação do acidente, num

informe sobre o mesmo, demonstrou um gráfico que precisava o defeito que haviam sofrido as mencionadas peças em outros lançamentos, mas, como naquelas ocasiões o defeito foi descoberto a tempo, fizeram uma intervenção, e não houve problemas. O gráfico também destacava a temperatura atmosférica em cada ocasião de lançamento (nesse caso, a temperatura influencia diretamente no funcionamento de determinados itens). O professor Edward Tufte, estudioso do assunto, revelou que, se houvesse uma apresentação mais clara dos dados, seria revelada uma conexão entre os anéis com defeito e as baixas temperaturas. A temperatura prevista para o dia do acidente era inferior à do voo anterior, mais especificamente, meio grau centígrado abaixo de zero. Se tal informação estivesse colocada no gráfico, talvez o acidente pudesse ter sido evitado, pois seria previsto que os anéis não iriam cumprir com a sua função devido ao frio, havendo conseqüentemente, a perda de elasticidade dos mesmos. A seguir, podemos ver um gráfico produzido pelo comitê de investigação do desastre (figura 2.3), e, em seqüência (2.4), temos um outro tipo de gráfico proposto por Edward Tufte, apresentando uma versão mais explícita, se comparada à anterior:

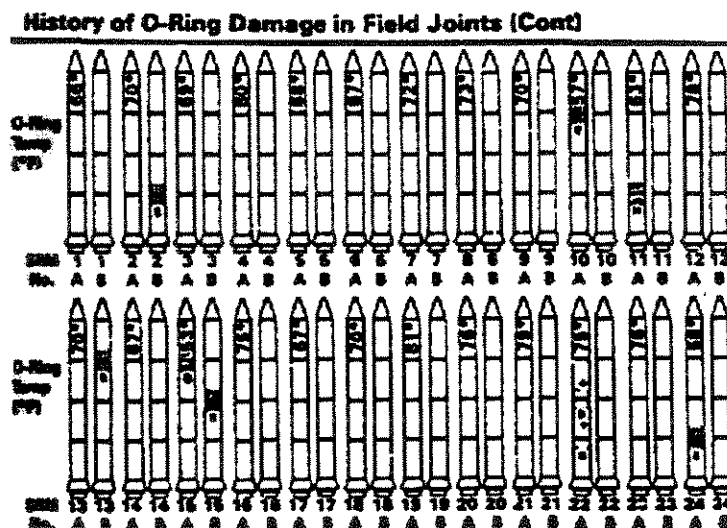


Figura 2.3 - Gráfico do comitê de investigação do desastre do ônibus espacial *Challenger*.

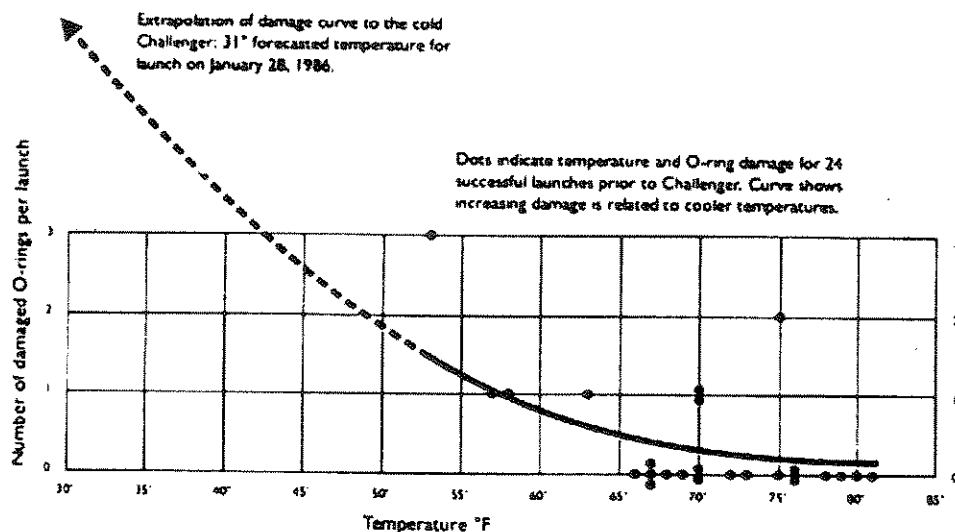


Figura 2.4 - Versão proposta por Edward Tufte.

Nos casos que foram citados, podemos perceber que, em se tratando do gênero da instrução pictórica, o papel dos desenhistas é fundamental, pois trabalham diretamente com a informação, mas muitas vezes a sua posição não é de destaque.

Muitos realizam este tipo de trabalho sem possuírem conhecimentos precisos e específicos sobre o funcionamento dos objetos, produtos ou eventos a serem retratados. Ainda temos um grupo de desenhistas, segundo Mijksenaar (2001), que, ao representarem um determinado produto ou objeto, reduzem, pelo emprego de suas ilustrações, o valor prático dos mesmos, dando maior ênfase aos critérios estéticos. Cita como exemplo os relógios suíços *Swatch*, que, com seu arrojado design, dificultam a "leitura das horas"; qualquer pessoa que usar um deles vai precisar de um tempo extra para compreendê-lo, e assim chegar a tempo a algum compromisso.



Figura 2.5 - Modelos de relógios suíços *Swatch*

Vemos que uma tarefa simples de ser realizada pode ser dificultada por algumas categorias conceituais que interferem na leitura da informação; entre outras podemos citar a profusão²⁵, a sobreposição, a exageração²⁶, o contraste pelo uso da cor. Não abordaremos aqui os critérios estéticos estabelecidos para a criação dos produtos. O nosso enfoque é somente na questão referente ao tratamento dado à informação.

Além do que já foi citado, gostaríamos de enfatizar algumas outras dificuldades encontradas pelos profissionais responsáveis pelas informações visuais.

²⁵ Para Gomes Filho (2000), “a profusão é uma técnica visual que também apresenta o fator de complexidade em termos de apresentação de numerosas unidades informacionais na elaboração de um objeto ou de uma composição. Nesse caso, as manifestações visuais são muito carregadas e tendem à apresentação de elementos adicionais, muitas vezes supérfluos, e de detalhes, que enfatizam uma obra, uma composição ou um objeto”.

²⁶ A exageração é também uma técnica que recorre a configurações extravagantes, visando uma expressão visual intensa e ampliada, no todo ou nas partes definidas do objeto (Gomes Filho: 2000).

Um dos componentes essenciais para a produção de uma instrução pictórica denomina-se “princípio de visibilidade” (Mijksenaar, 2001). A ilustração deve ser clara, e, em se tratando deste gênero, deve ser simples e sem ambigüidades, de modo a facilitar a compreensão da imagem para os destinatários. O mesmo autor conta que um professor de uma universidade holandesa de Belas Artes deu uma tarefa aos seus alunos: eles teriam que desenhar o teclado de uma calculadora de bolso, mas que fosse do tamanho de um cartão de crédito (ele comentava que esses alunos tinham passado pelas “artes aplicadas” sem dificuldades). O objetivo principal do desafio era fazer caber toda a informação necessária ao manuseio da calculadora numa superfície extremamente reduzida. O interessante foi observar a dificuldade encontrada pelos alunos para criar o que havia sido solicitado, quando eles apresentaram a solução em forma de um menu culinário. Essa situação nos faz observar a dificuldade de se trabalhar com informações claras e objetivas quando os desenhistas têm pela frente uma série de especificações que não podem ser deixadas de lado.

Mijksenaar (2001) refere-se, em outro exemplo, aos painéis de controle de aparelhos eletrônicos que realizam várias funções, cujos manuais proporcionam, em geral, muito pouca informação. Devido a esse fato, muitos usuários acabam “inaugurando” os seus equipamentos sem usar todos os recursos inerentes aos mesmos.

A história nos mostra que, a partir da evolução da humanidade, o relacionamento do homem com os instrumentos de trabalho foi se modificando. Antes, os objetos não necessitavam de manuais de instruções para serem utilizados. O mesmo autor coloca que, muitas vezes, um produto ou objeto também podia ser em si mesmo uma informação visual, tal como um relógio, um calendário, entre outros. Vejamos o que nos afirma Frutiger (2001: 324) sobre o assunto:

“Antigamente, a tábua para lavar roupa, o balde, o sabão, o banco do carpinteiro, o serrote e o cinzel não necessitavam de manuais de instruções para serem utilizados, pois o modo de manejá-los estava

implícito em sua forma. Em contrapartida, o processo de funcionamento de uma moderna máquina de lavar roupas ou de um aparelho estéreo é protegido pelo revestimento. O esquema de circuitos que acompanha os aparelhos é legível apenas para os especialistas e é justamente por isso que muitas vezes vêm escondidos no interior dos equipamentos”.

O avanço da tecnologia, mais especificamente da microeletrônica, fez com que todos os produtos imagináveis, em grande escala, aumentassem consideravelmente as suas funções. O resultado de todo esse desenvolvimento são os manuais de instruções cada vez mais extensos, painéis de controle cada vez mais complexos e mapas carregados de informações visuais. Podemos constatar que, para cada produto, a ilustração e o texto dos manuais são um desafio difícil de ser resolvido. Vejamos um exemplo típico de contradição, citando as indicações feitas com cores:

“... da nossa experiência com o trânsito sabemos que o vermelho significa “pare” e o verde “avance”. Num aparelho elétrico, ao contrário, a luz vermelha significa “contato”, ou seja, funcionamento em vez de pausa, enquanto a verde indica “inatividade” (Frutiger, 2001:324).

Existe também muitas vezes um problema que surge com a importação e a exportação de diferentes equipamentos. A diferença de línguas torna-se um obstáculo quando a tradução é deficiente e, dessa forma, compromete também a compreensão de uma instrução. Assim sendo, muitas empresas procuram lançar mão de pictogramas capazes de esclarecer todas as indicações e manipulações de modo figurativo.

O primeiro guia de que temos conhecimento a fazer uso de pictogramas foi o *Roja Michelin*, de hotéis e restaurantes, publicado em 1900. Podemos ver em tal guia a vantagem da presença dos pictogramas, que possuíam um caráter

compacto, mas que davam conta de sua função²⁷: a informação aos “especialistas” que se dirigiam às primeiras linhas do guia.

Morlaix (Finistère), , 13,114 h.,   
Paris, 522 kil. — Plougonven, 10 kil. — Roscoff, 25 kil.
— Lannion, 36 kil. — Landerneau, 40 kil. — Châteaulin, 63 kil.
 *** de l'Europe, *rue d'Aiguillon*. ACP
— * de Provence, *place de Dossen*. TCF ♦
 Huitric, *rue Carnot*, 11.  
 Ess-01 Berthou, *rue Carnot*, 10.   
— Tanguy, Cycles, *rue de Brest*, 16.  

Mormant (Seine-et-Marne), , 1,100 h.,   
 TELEPH 0 fr. 40 
Paris, 53 et 58 kil. — Guignes-Rabutin , 9 kil. — Nan-

Figura 2. 6- Detalhe ampliado de uma reimpressão do primeiro Guia Roja de hotéis Michelin de 1900, que já utilizava símbolos.

Apesar disso, de acordo com Mijksenaar (2001), foi apenas em 1970 que os responsáveis pelo surgimento dos pictogramas, os ferroviários holandeses, decidiram introduzi-los nos letreiros das estações. Eles optaram por uma versão revisada de pictogramas normatizados, que haviam sido adaptados por um outro grupo de ferroviários europeus. Os pictogramas também começaram a fazer parte de vários produtos industriais da época. Os fabricantes de produtos deram-se conta das vantagens econômicas obtidas com o uso de pictogramas nos manuais de instruções, mas só faltava um detalhe: uma versão para cada produto. A partir de então, consumidores do mundo inteiro recebiam um folheto, em várias línguas, e iam memorizando o significado dos pequenos símbolos.

²⁷ Os pictogramas, em termos de categorias conceituais proposta pela *Gestalt*, apresentam a “minimidade” que, de acordo com Gomes Filho (2000), “é uma técnica econômica de ordenação visual na utilização de elementos numa composição ou num objeto. A minimidade realça a clareza e a simplicidade, em função, sobretudo, de um mínimo de unidades ou elementos informacionais, quase sempre apenas o essencial”.

O autor destaca o trabalho do arquiteto romano Vitruvio. Em seu tratado de dez volumes sobre arquitetura, ele estabelece que a mesma deveria conter os seguintes critérios: *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. O termo *firmitas* pode ser traduzido como durabilidade, firmeza; *utilitas* refere-se à utilidade; e *venustas*, à beleza e ao prazer. Mijksenaar apóia-se nesses princípios ao se referir aos pictogramas, e complementa afirmando que o desenho tem a capacidade única de informar mediante o uso das seguintes técnicas: compreensão, comparação ou estruturação, agrupamento ou ordenação, seleção ou omissão, opção por um reconhecimento imediato ou retardado e apresentação de forma interessante.

Percebemos, em vários trabalhos, que muitos desenhistas que se dedicam às instruções pictóricas tentam revelar os princípios básicos do desenho e buscam criar uma gramática comum para a transmissão de informações por meio de imagens e textos. Mas, tratando-se ainda de informação visual, não podemos deixar de destacar o método do economista austríaco Otto Neurath, que tinha por base um “dicionário visual” que continha alguns dos mil símbolos acompanhados de uma gramática visual, o que permitia transmitir a informação de tal modo, que se podia, com um simples olhar, captar quase que imediatamente a mensagem. Os seus objetivos eram ambiciosos e de grande alcance:

“É possível que o método “Isotype” se converta em um dos fatores que ajudarão no surgimento de uma civilização onde todas as pessoas compartilhem uma cultura comum, onde poderemos eliminar as diferenças entre as pessoas com níveis diferentes de instrução”.
(Mijksenaar, 2001: 30).

O impacto das idéias de Neurath ficou limitado, devido ao fato de seu vocabulário visual não ser capaz de representar circunstâncias econômicas abstratas. Mas, apesar disso, a sua obra continuou sendo uma fonte de inspiração para vários desenhistas.

No âmbito da instrução pictórica, nem sempre podemos fazer apenas uso dos pictogramas. Existem certos portadores de informações que requerem, muitas vezes, outras formas de representação. A eleição de um meio visual determinado

vem ditada principalmente pelo grau de abstração que a informação requer. E, nesse sentido, o desafio continua para os desenhistas.

Gombrich (1999) discute, em seu texto *Instruções Pictóricas*, que existem alguns outros obstáculos aos desenhistas que trabalham com o gênero. Um dos mais complexos, por sinal, é transformar os fluxos de movimentos presentes na realização de qualquer tarefa, numa seqüência de posições fixas.

O autor explica que os engenheiros que estão acostumados a analisar habilidades motoras nomeiam os componentes de tais ações “*chunks*” (blocos). Refere ainda que os ilustradores devem aprender a isolar os “*chunks*” e mostrar a ação do melhor ângulo:

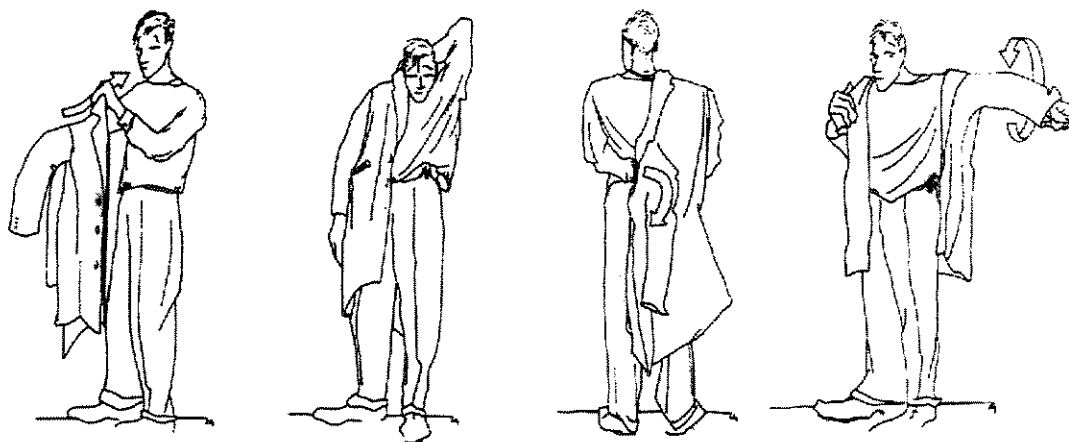


Figura 2.7- Ilustração feita por Leonie Gombrich, “Como colocar um casaco”, 1999.

Para Gomes Filho (2000), o movimento, enquanto categoria conceitual proposta pela *Gestalt*, é definido como função de velocidade e direção. Ele está relacionado com o sistema nervoso, que cria a sensação de mobilidade e rapidez. Gomes ainda acrescenta que as noções de movimento são acontecimentos que se dão em seqüência, através de estimulações espontâneas, das quais se registra uma mudança estática. Porém, toda essa percepção do movimento só ocorrerá se a ilustração for realizada de maneira técnica.

Um dos recursos que muitos ilustradores utilizam, quando se deparam com a questão do movimento, é o uso de setas. Como historiador, Gombrich busca a origem de tal símbolo empregado em várias ilustrações como indicador e vetor. Relata que não encontrou tais setas simbólicas antes do século XVIII, como na ilustração de um tratado francês, *Hydraulic Architecture*, de 1737, indicando a direção de rotação. Alguns artistas especializados em topografia no mesmo século também usaram a seta para indicar a direção da correnteza de um rio. Atualmente, as setas, como indicadores de movimento, são empregadas nos mais diversos tipos de ilustrações. Podemos verificar, na figura abaixo, o uso das mesmas com o intuito de facilitar a mensagem visual na qual o movimento é inerente.

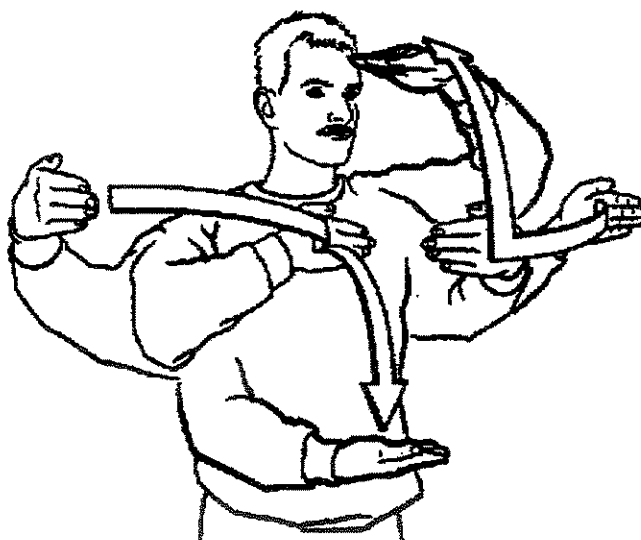
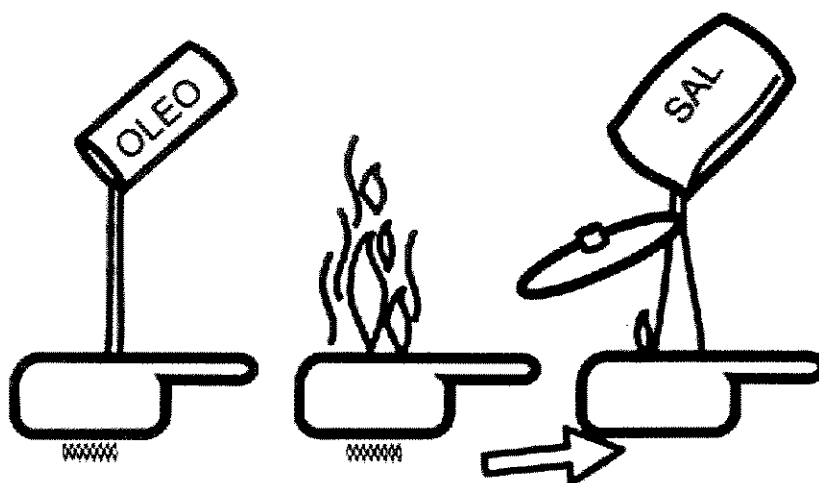


Figura 2.8 – Enfoque do tipo *Comics* de um manual holandês de língua de sinais, 1993.

Algumas vezes, além de contarmos com o uso de setas nas ilustrações, a linguagem escrita é convidada a fazer parte das instruções pictóricas para auxiliar na interpretação. A elucidação mútua de palavra e imagem é um recurso muito presente em manuais de instruções e em outros materiais que têm como

finalidade transmitir informações. O exemplo abaixo, referente a um manual de instruções de um fogão, esclarece esse tipo de situação.

A imagem mostra uma panela recebendo óleo; em seguida, numa segunda panela, algo parece estar fervendo ou até possivelmente cozinhando; e, por último, na terceira, está sendo colocada uma quantidade de sal. A informação transmitida apenas pela ilustração pode dar “asas à imaginação”, induzindo alguém a estabelecer um sentido particular que nada se assemelha ao verdadeiro objetivo da ilustração: fornecer indicações de segurança, ou, mais especificamente, dizer ao consumidor o que fazer se sua panela pegar fogo, caso utilize óleo ou gordura, que são inflamáveis. A seguir, a ilustração do manual seguida do texto explicativo:



“Ao utilizar óleo ou gordura nas frituras o cuidado deve ser maior pois são inflamáveis. Em caso de pegar fogo, desligue todos os botões e abafe as chamas com uma tampa de panela, pano molhado ou jogue sal; nunca jogue água, pois, em contato com gordura quente ela se espalha, podendo causar queimaduras”.

Figura 2.9 - Manual de instruções do fogão *Dako*, 1997.

Percebemos, por essa situação, como o papel do texto é essencial quando somente a imagem não cumpre com o seu objetivo. Tal recurso também se tornou

muito comum, e podemos comprovar essa afirmação tomando contato com os mais variados textos práticos presentes no nosso dia-a-dia.

A associação da imagem à linguagem escrita, outra técnica que é freqüentemente usada pelos ilustradores, é a demonstração, por meio de contraste, da maneira correta ou incorreta de realizar uma tarefa. Gombrich (1999) comenta que se trata de um recurso que nunca deixou de existir. O destaque do erro, nesse caso, serve como apoio para a execução da forma desejada. Na ilustração abaixo, notamos claramente essa espécie de recurso, que alia a palavra, a ilustração e um pequeno texto (destacado no manual original com letras vermelhas):

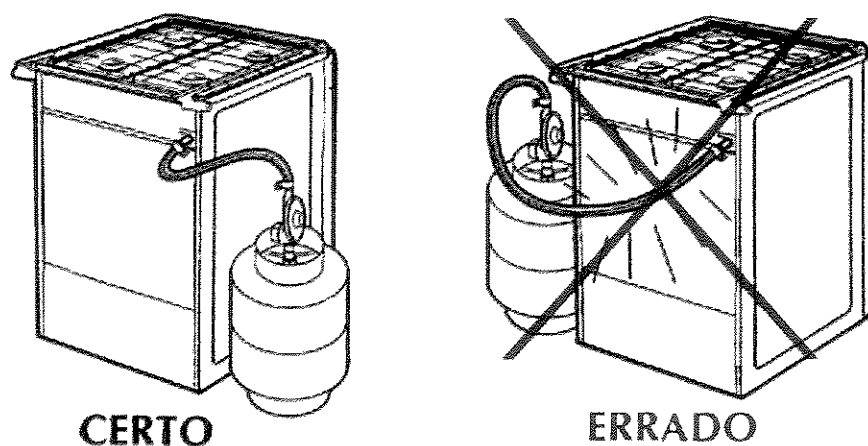


Figura 2.10 - Manual de instruções do fogão Dako, 1997.

Nesse caso, tudo o que possa chamar a atenção do futuro usuário do referido produto é válido para que ele não corra riscos.

Um outro fato interessante relativo a esse gênero de ilustração são os mecanismos que os desenhistas utilizam para destacar o tempo em sentido de seqüência. A sua representação está atrelada a uma simples pergunta: o que o usuário ou leitor deve saber em primeiro lugar? Isso está relacionado à questão da organização da mensagem de forma a nortear e a facilitar os procedimentos a serem tomados.

Gombrich (1999) encontra na Idade Média o exemplo mais antigo de uma verdadeira instrução pictórica, que demonstra a seqüência de uma tarefa em etapas consideradas fáceis pelo autor. Estamos falando de um livro-modelo, que demonstra como pintar as decorativas volutas que adornavam os manuscritos e também os primeiros livros impressos na época.

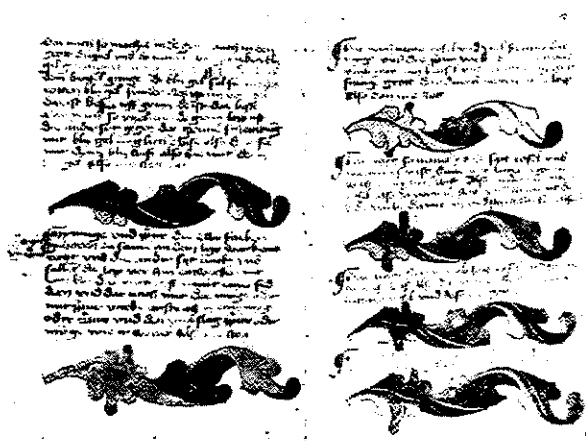


Figura 2.11- Página do Göttinger Model Book, séc. XV.

Em seu livro *Arte e Ilusão*, Gombrich também torna claro esse recurso, quando apresenta as imagens de Odoardo Fialetti, de 1608. Na seqüência, que tem por objetivo ensinar a desenhar olhos de perfil (figura 2.12), cada etapa a ser realizada deixa um traço permanente e, portanto, pode ser feita com mais facilidade.



Figura 2.12 – Ilustração de Odoardo Fialetti, *Il vero modo...per disegnare*, 1610.

Mas nem sempre as etapas que correspondem à realização de uma tarefa são explicitadas por todos os desenhistas. Nos atuais manuais de instruções, por exemplo, percebemos a dificuldade e a ineficácia nas tentativas de representar uma sequência temporal. Vemos, a seguir, uma ilustração correspondente à colocação de uma grade deslizante dentro de um forno. Observando a sequência proposta pela imagem, fica praticamente impossível encaixar a citada peça, pois nem todos os componentes pertencentes ao forno estão representados, ou seja, faltam peças. A segunda imagem, que seria a mais importante, pois deveria trazer a solução do problema, não é esclarecedora. O desenho é menor em relação ao primeiro, e os locais disponíveis para os encaixes estão encobertos pelas mãos do modelo. A partir da leitura do texto que acompanha a imagem, entendemos como tirar a grade, caso queiramos, mas não como colocá-la novamente.

GRADE (PRATELEIRA) DO FORNO (Deslizantes) (Somente disponível para o Diplomata e Magister)

- Para retirar ou mudar a posição da grade deslizante, pressione as duas astes para dentro (conforme figura) para soltá-las da porta e puxe-a para frente.
- A grade poderá ser colocada em 3 posições: alta, média e baixa, adequada a cada tipo de alimento.
- Utilize sempre a grade e não coloque nada diretamente sobre a base do forno (abaixo da grade).

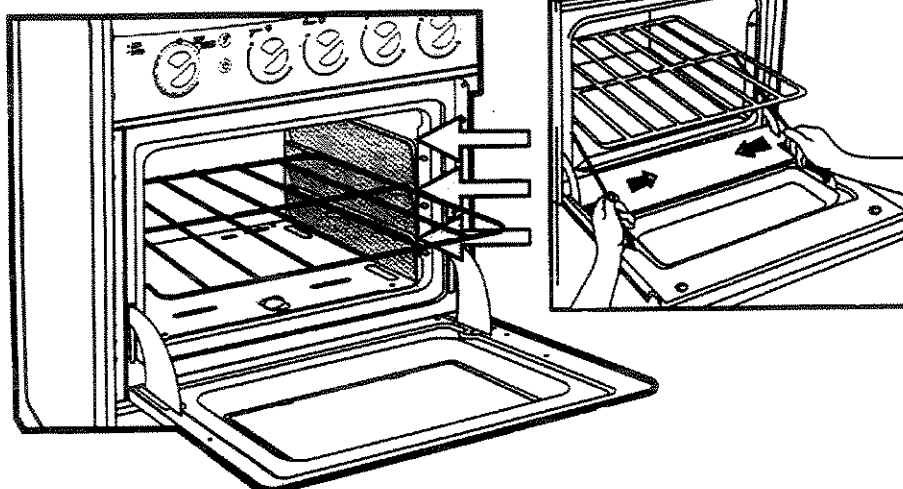


Figura 2.13 - Manual de instruções do fogão *Dako*, 1997.

Apesar de termos evidenciado uma série de dificuldades relacionadas à representação da instrução pictórica nos mais diversos materiais, não somos contrários à sua prática. O nosso objetivo, com essa abordagem, é apontar como fica complicado realizar qualquer tarefa, baseando-se em instruções que não são produzidas de forma planejada por profissionais que não utilizam muitas vezes os mais variados recursos da arte do desenho ou do uso da imagem.

Segundo Mijksenaar (2001), uma grande tarefa para os pesquisadores da área das artes visuais é descobrir uma variedade de leis relacionadas ao desenho, que ainda estão ocultas, e desenvolver ferramentas mais adequadas para que os desenhistas possam dar formas às suas idéias. Como nos mostra o mesmo autor: “todo desenho começa quando se compreende e se interpreta”.

O contato com os mais variados tipos de instruções pictóricas produzidas, e, conseqüentemente, aperfeiçoadas ao longo da história, provocou uma mudança no hábito de leitura da população. E, invariavelmente, os próprios leitores e usuários sempre foram a força motivadora que estimulou e continua propiciando a busca de conhecimentos, a invenção de novos modelos, métodos e a criação de soluções para os que se aventuram na área da comunicação visual. Em se tratando desse gênero de ilustração, o desenhista torna-se o organizador visual, cuja tarefa é planejar, preparar e informar. Porém, para que isso aconteça, não basta ter criatividade e ousadia, falta um componente que é essencial: a capacidade de inovar.

Capítulo 3

Línguas de sinais: usos e características

“Enquanto houver dois surdos no mundo e eles se encontrarem, haverá o uso de sinais”.

J. Schuyler Long

Baseados em nossa trajetória de estudos e discussões até o presente momento, podemos verificar que fazer uma análise crítica sobre uma representação visual destinada à instrução é uma tarefa desafiadora. A partir das várias contribuições e das demonstrações acerca dessa dificuldade, discutiremos e aprofundaremos o nosso foco de interesse, que é a questão da representação pictórica da língua de sinais.

Contemplamos, no primeiro capítulo deste estudo, algumas maneiras encontradas por diversos personagens da história da surdez em sua tentativa de representar pictoricamente a língua utilizada pelos surdos. Por se tratar de uma língua de modalidade espaço-visual, várias “soluções” visuais foram encontradas para tal finalidade. Porém, de agora em diante, o nosso objetivo é analisar a gama de soluções das mais variadas espécies, criadas pelos autores de materiais de línguas de sinais, e verificar se, na forma com que se apresentam, eles são de todo eficazes no que diz respeito ao registro, ensino e aprendizado da referida língua. Entretanto, para que possamos falar com propriedade sobre a representação desse complexo sistema de comunicação empregado pelos surdos, precisamos saber, a princípio, como a língua de sinais se constitui em termos de estrutura.

Fernandes (2003) faz uma distinção a respeito dos tipos de línguas existentes. Segundo a autora, as línguas podem ser orais-auditivas ou espaço-visuais. As línguas orais-auditivas são assim denominadas quando a forma de recepção não grafada é a audição, e a forma de reprodução (não escrita) é a oralização. Seria o caso do português e de outras línguas orais. Quanto às línguas espaço-visuais, refere que são naturalmente reproduzidas por sinais manuais, e

sua recepção é visual. As línguas espaço-visuais são utilizadas pelos surdos de todo o mundo, embora cada país desenvolva a sua própria língua de sinais, criada e aperfeiçoada no seio da comunidade surda local. Nesse caso, como ocorre a qualquer língua, para que a mensagem visual seja transmitida, é necessário que o emissor e o receptor conheçam a língua e suas características. Tomemos como referência uma conversa entre surdos:

“O conteúdo a ser sinalizado será lançado no espaço, assim como uma sequência de imagens é colocada numa história em quadrinhos ou num filme. O que será visto em primeiro, segundo ou terceiro lugar é exatamente o que se sinalizará, assemelhando-se ao cinema mudo onde o enredo é contado somente com imagens” (Kojima e Segala, 2003:8).

De acordo com Fernandes (2003), as línguas de sinais são sistemas abstratos de regras gramaticais, naturais das comunidades de indivíduos surdos que as utilizam. Muitos estudos lingüísticos foram realizados antes que elas fossem consideradas verdadeiramente como línguas, e um dos critérios estabelecidos para tanto, segundo Quadros & Karnopp (2004), foi o fato de possuírem os mesmos níveis lingüísticos que compõem as línguas orais, como: os níveis fonológico, morfológico, sintático, semântico e o pragmático. Não é nossa intenção aqui abordar de forma aprofundada cada nível em especial, mas destacar algumas características de alguns deles, as quais são imprescindíveis para a compreensão da mensagem visual quando os sinais são representados. Com esses fundamentos, aliados aos estudos relacionados à produção da linguagem visual, constituiremos algumas categorias para a análise da produção visual dos materiais de língua de sinais.

Especificamente no nível fonológico, Fernandes (2003) refere que, na língua de sinais, a fonologia é representada pela *querologia*²⁸, termo que nos

²⁸ De acordo com Quadros & Karnopp (2004), Stokoe, em 1960, propôs o termo *quirema* às unidades formadoras dos sinais (tais como a configuração de mãos, a locação e o movimento, que serão analisados a seguir), e ao estudo de suas combinações propôs o termo *quirolgia*, do grego, *mão*. Fernandes (2003) utiliza os termos *querologia* e *querema*.

remete ao estudo ou à ciência que trata dos movimentos da mão e do pulso. Do mesmo modo que a fonologia nas línguas orais representa os fonemas de uma língua, concretizados pela articulação dos sons da fala, a querologia é representada pelos *queremas*, pelo emprego da articulação dos sinais. Destaca ainda que foi Stokoe, em 1960, que se dedicou ao estudo da descrição desse sistema abstrato de regras. Ele descreveu os queremas de acordo com a *configuração, a localização e o movimento das mãos*, como os lingüistas que descrevem as línguas orais se preocupam com os pontos de articulação ou com o papel das cavidades bucal ou nasal, classificando os sons em vogais e consoantes, e remetendo a todas as subdivisões que tal classificação implica, e que podem ser encontradas nas gramáticas de todas as línguas oralizáveis. Com o passar do tempo, alguns seguidores de Stokoe acrescentaram à descrição dos queremas a característica da orientação da(s) palma(s) da(s) mão(s), completando, assim, o quadro do sistema querológico das línguas de sinais. Para que possamos compreender de maneira mais aprofundada o nível fonológico da língua de sinais, analisaremos cada um desses aspectos em particular.

A *configuração* dos queremas, ou mãos, é também denominada *designação*, termo atribuído por Stokoe (1960). A configuração diz respeito à forma que a(s) mão(s) assume(m) ao realizar determinado sinal. Felipe (1999) acrescenta que as mencionadas formas podem ser da datilologia, ou outras feitas pela mão predominante ou pelas duas mãos do emissor ou sinalizador.

Segundo Fernandes (2003), podemos utilizar:

- 1) Uma mão configurada;
- 2) Uma mão configurada sobre outra que lhe serve de apoio;
- 3) As duas mãos configuradas de forma espelhada.

A configuração de mão pode permanecer a mesma durante a realização de um sinal, ou pode passar de uma configuração para outra. À guisa de ilustração, a seguir temos o sinal correspondente à letra “C”. Sempre que o mesmo for

produzido manualmente, deve apresentar essa mesma posição de mão. A perfeita realização do sinal é fundamental para que haja a compreensão do mesmo.

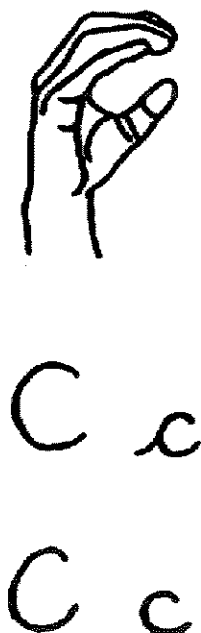


Figura 3.1 - *Letra C, Comunicando com as Mãos*, 1987.

A *localização* das mãos, também denominada *tabulação*, corresponde ao local, tomando-se como referência o corpo, onde será produzido o sinal. Fernandes (2003) diz que existem sinais que são produzidos na parte superior do corpo, correspondente à cabeça e ao pescoço. Outros sinais são realizados na parte média, na região do tronco, e, por último, temos os inferiores que são realizados da cintura ao meio da coxa. Em termos de Brasil, a localização abrange as três regiões citadas. Podemos verificar, na figura abaixo, a importância da localização e sua estreita relação com o significado do sinal.

Dependendo da localização, o sentido pode mudar totalmente. No sinal que corresponde à palavra “laranja”, quando ele é realizado, a mão localiza-se em frente à boca do sinalizador.

Entretanto, para fazer o sinal referente à palavra “aprender”, a mão deve localizar-se na testa. Notamos que, nesse caso, a configuração da mão é a

mesma, sendo que só muda a localização e, conseqüentemente, o significado do sinal.

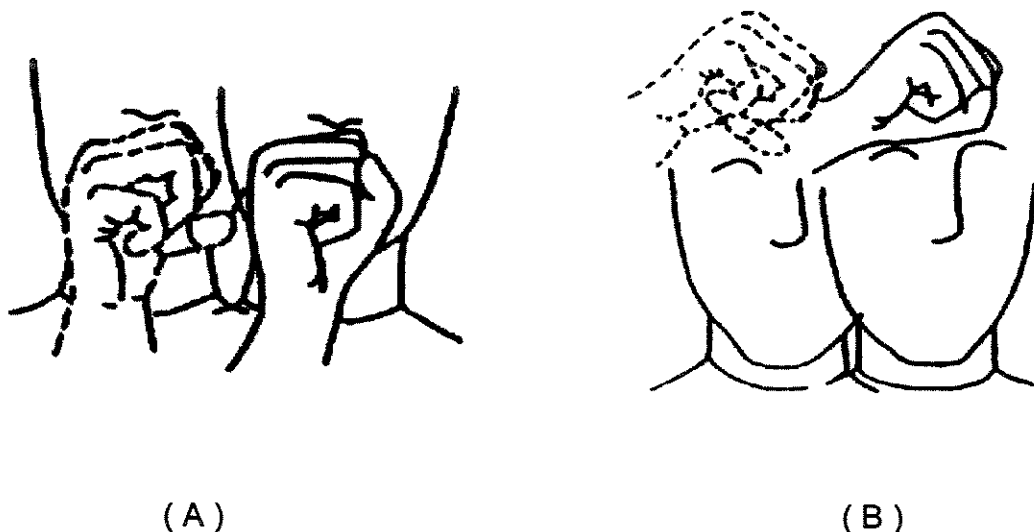


Figura 3.2 - (A) “Laranja”, Comunicando com as Mãos, 1987; (B) “Aprender”, Comunicando com as Mãos, 1987.

Quanto ao *movimento* das mãos, também denominado *signação*, podemos dizer que é um aspecto fundamental para a realização de muitos sinais. Para Quadros & Karnopp (2004), para que haja movimento, é preciso haver objeto e espaço. Acrescenta que, nas línguas de sinais, a(s) mão(s) do sinalizador representa(m) o objeto, enquanto o espaço em que o movimento se realiza é a área em torno do corpo do sinalizador. O movimento, utilizado no contexto referente à língua de sinais, é definido como um parâmetro²⁹ complexo, que pode envolver uma vasta rede de formas e direções, desde os movimentos internos de mãos, aos movimentos do pulso e aos movimentos direcionais no espaço. Ferreira Brito (1990) descreve os movimentos realizados nas línguas de sinais e

²⁹ Alguns autores, como Felipe (1999), utilizam a denominação “parâmetros” para se referirem aos aspectos que compõem o quadro do sistema fonológico das línguas de sinais.

estabelece algumas categorias para a análise dos mesmos. Entre elas, podemos citar:

- 1) O tipo de movimento;
- 2) A direcionalidade;
- 3) A maneira;
- 4) A frequência.

Com relação ao *tipo*, os movimentos podem ser realizados de diferentes formas, como, por exemplo, com as mãos, com os pulsos e com o antebraço. A *direcionalidade* aponta-nos que os movimentos podem ser unidirecionais, bidirecionais ou multidirecionais. A *maneira* refere-se à descrição da qualidade da tensão e velocidade do movimento; a *frequência* diz respeito ao número de repetições de um movimento.

O movimento pode ser realizado por uma ou pelas duas mãos, dependendo do tipo de sinal. O significado do sinal também é influenciado por esse aspecto. O sinal correspondente à palavra “professor”, exemplificado a seguir, denota a importância da movimentação da mão para a compreensão do significado. Nesse caso, o ilustrador utilizou uma seta como um recurso para indicar o movimento³⁰. Se a mão não se movimentasse, teríamos um outro significado para esse sinal, correspondente a letra “P”.

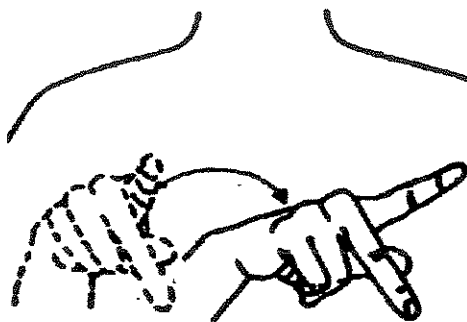


Figura 3.3 - “Professor”, Comunicando com as Mãos, 1987.

³⁰ A validade do uso de tal recurso será analisada e discutida posteriormente neste trabalho.

A característica que foi incorporada aos queremas mais tarde foi a *orientação da(s) palma(s) da(s) mão(s)*. A orientação mostra-nos a direção para a qual a palma da mão aponta na produção do sinal. Existem sinais que são feitos direcionando-se a palma da mão para cima; outros, para baixo; ou ainda outros para dentro, para fora, para a direita e para a esquerda.

No sinal referente à palavra “jovem”, a palma da mão necessariamente precisa estar sempre virada para cima, conforme nos indica a ilustração.

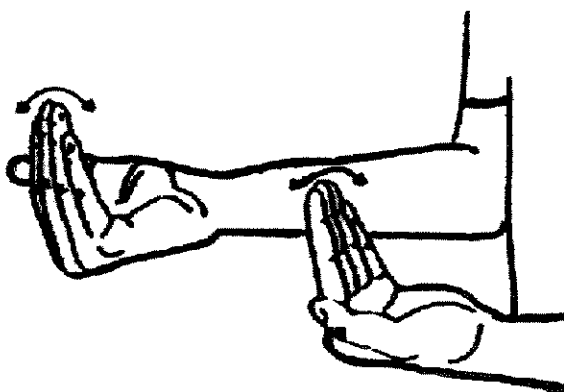


Figura 3.4 - “Jovem”, Comunicando com as Mãos, 1987.

Fernandes (2003) coloca que existe ainda um outro aspecto que deve ser levado em consideração durante a realização dos sinais. Muitos sinais, além dos quatro parâmetros mencionados acima, têm como traço diferenciador também as *expressões corporais e faciais*, que são fundamentais para a emissão, recepção e compreensão da mensagem. Podemos fazer uso do mesmo sinal para diferentes contextos, sendo que o traço diferenciador responsável pelo sentido será a expressão corporal ou facial utilizada no contexto. O sinalizador deve ser expressivo tanto quanto o sinal exige, para que a comunicação se estabeleça de forma efetiva.

Usaremos, como exemplo, o sinal referente ao termo “feliz”. Além da produção manual do sinal, é imprescindível que a expressão facial seja destacada, a fim de que a interpretação do referido sinal ocorra de forma correta. Nesse caso, o ilustrador, além de representar a mão, desenhou também parte do corpo do sinalizador e sua expressão condizente com o sinal produzido.



Figura 3.5 - “Feliz”, Língua de Sinais, s/data.

Não podemos deixar de destacar também os níveis semântico e pragmático que são determinados em qualquer língua pelo contexto. A semântica, segundo Quadros & Karnopp (2004), é o estudo do significado da palavra e da sentença. Trata da natureza, da função e do uso dos significados determinados ou pressupostos. O significado ou “significados” de uma expressão lingüística apresentam características comuns compartilhadas entre os usuários de uma língua. Quanto à pragmática, as autoras destacam que tal aspecto envolve as relações entre a linguagem e o contexto em que ela é utilizada. Essas características também são inerentes às línguas de sinais. Em relação aos níveis semântico e pragmático, Fernandes (2003: 44) acrescenta:

“Observamos na língua de sinais as várias acepções de uso, as expressões idiomáticas, metafóricas, figurativas, os aspectos estilísticos, as contextualizações, que admitem a pressuposição e o implícito, enfim, as mesmas características de qualquer língua natural, quer em seu aspecto gramatical, propriamente dito, quer nas várias manifestações do simbólico”.

Esta seção apresentou propriedades que alguns lingüistas consideram como traços essenciais das línguas orais e também das línguas de sinais. Destacamos de forma específica o aspecto fonológico dessas línguas e baseados nos parâmetros fornecidos, partiremos para a análise da iconografia da língua de sinais brasileira. Os seguintes parâmetros devem ser contemplados durante a representação visual da língua em questão, para que a interpretação dos sinais ocorra de maneira adequada.

3.1. Língua de sinais brasileira: a busca de uma tradição iconográfica

A partir do levantamento de algumas das características essenciais da língua de sinais brasileira, podemos, nesse momento, adentrar no estudo das representações visuais da mesma, analisando a constituição de uma tradição iconográfica da língua de sinais brasileira.

A língua de sinais, assim como outras línguas existentes, necessita de uma forma de registro que permita transmiti-la em diferentes espaços e tempos para uma determinada finalidade. Sendo de natureza espaço-visual, para que possa ser representada, torna-se necessário o uso de um suporte que contemple as suas características e, ao mesmo tempo, que dê conta de transmitir graficamente o significado daquilo que está sendo representado.

Se fizermos um inventário referente às obras publicadas de língua de sinais ao longo da história, notaremos que o uso da imagem é realizado de diferentes formas. Temos uma grande variedade de materiais que mostram a língua de sinais sendo representada por meio de desenhos naturalistas, outros que trazem como suporte a fotografia, e outros ainda que apresentam diagramas,

acompanhados ou não de legendas, com o objetivo de explicitar a realização dos sinais. Com o passar do tempo, com o avanço da tecnologia, pudemos contar com outros recursos visuais para essa finalidade. O uso da imagem em movimento também se tornou comum, e foram produzidos filmes, CDs Rom, dicionários virtuais, entre outros, que também tentaram servir como suporte para o registro dessa língua.

Apesar dos vários dicionários gráficos e da produção recente em CD Rom, DVD e vídeo, percebemos que existem algumas limitações, pois, nesse caso, especificamente, estamos diante da necessidade do registro de imagens instrucionais. O caráter instrucional atribuído aos dicionários que retratam tal língua tem origem nos mosteiros medievais, devido ao voto do silêncio, prática habitual dos monges.

Partindo desse fato, os pioneiros na educação de pessoas surdas também buscavam registrar a língua dos surdos da melhor forma possível, para transmiti-la aos poucos que tinham acesso à educação na época e a outros educadores. Conseqüentemente, ao longo da história da surdez, essa prática tornou-se muito comum, porém ela exige uma série de cuidados relativos ao tratamento dado à informação visual.

Veremos, a seguir, como os materiais de língua brasileira de sinais se constituem em termos de linguagem visual mediante a explanação a respeito da tradição iconográfica encontrada nessa área.

Capítulo 4

Iconografia da língua de sinais brasileira

“A língua de sinais é, nas mãos de seus mestres, uma língua das mais belas e expressivas, para a qual, no contato entre si e como um meio de alcançar de forma fácil e rápida a mente do surdo, nem a natureza nem a arte proporcionaram um substituto satisfatório”.

Schuyler Long

4.1. Procedimentos para coleta e análise dos dados

Os procedimentos adotados para a realização desta pesquisa estão ligados à seleção de algumas obras que demonstram a busca de uma tradição iconográfica da língua de sinais brasileira. A escolha das obras está relacionada à representatividade que elas possuem junto às comunidades surdas brasileiras e, especificamente, junto à comunidade surda de Campinas a que algumas pertencem.

Os materiais selecionados foram produzidos em diferentes estados brasileiros ao longo da história da surdez e são considerados, por pesquisadores afins, referências da área. O fato de também utilizarmos materiais de língua de sinais produzidos na cidade de Campinas está ligado à questão da valorização da identidade da comunidade surda local, que também cria seus sinais próprios, levando em consideração as diferenças regionais e a crescente elaboração de materiais dessa natureza para surdos ou ouvintes.

Um outro fator que será levado em consideração durante a seleção dos materiais diz respeito à pesquisa feita pelo autor para a elaboração da obra. Sabemos que muitos materiais que foram produzidos são resultado de uma grande coletânea de sinais efetuada por pessoas direta ou indiretamente envolvidas com a área, e que têm por objetivo difundir a língua a outros

interessados. Para a seleção das obras também levaremos em conta a escolha do suporte para a representação visual da língua por parte do autor ou ilustrador.

É importante destacar que existe uma infinidade de materiais de língua de sinais distribuídos pelo território nacional, porém muitos apresentam características semelhantes quanto à escolha de um suporte que contemple a informação visual, a seleção dos conteúdos lexicais que farão parte da obra, o uso de textos complementares com o objetivo de esclarecer ao leitor uma série de questões relacionadas à surdez, o destaque às histórias de vida de surdos, entre outros aspectos. Portanto, faz-se necessário estabelecer critérios, visto que trabalhar com um grande contingente de obras não seria proveitoso, devido às semelhanças encontradas em muitas delas, por reproduzirem outras que já se tornaram referência, sem acrescentar inovações na forma de apresentação.

Para clarear o exposto acima, citaremos como exemplo o livro *Linguagem das Mãos*, produzido por Eugênio Oates em 1969. O material utiliza basicamente a fotografia como suporte para representar os 1258 sinais selecionados e demonstrados pelo autor. Sendo considerada uma obra de referência pela sua historicidade e forma de elaboração, muitos autores posteriores se basearam no mesmo tipo de suporte e no uso dos mesmos recursos para criar outras obras semelhantes a essa. Encontramos em várias obras a mesma espécie de enquadramento fotográfico, de escolha lexical e de legendas explicativas apresentadas por Oates em seu livro. Muitos se apropriaram das soluções de Oates, que continuam se perpetuando, apesar das restrições que serão apresentadas posteriormente em termos da representação visual dessa língua.

Para sistematizar e apresentar os resultados obtidos a partir de nossa análise, levaremos em consideração basicamente alguns critérios que estão inter-relacionados, e que estão presentes na constituição de todos os materiais selecionados, entre eles:

- a) As principais dificuldades encontradas pelos ilustradores ao representarem pictoricamente uma língua de modalidade espaço-visual;

- b) O tratamento dado à informação visual, tendo em vista que estamos diante de imagens instrucionais que trazem significados específicos e objetivos.
- c) A escolha da linguagem visual com o objetivo de tornar a ilustração coerente com o seu propósito (o uso de desenhos naturalistas, desenhos esquemáticos, fotografias, a hibridização de recursos, entre outros);
- d) A utilização dos materiais produzidos e sua eficácia quanto ao processo de aquisição do conhecimento e à autonomia durante a realização dos sinais apresentados.

Com base nos dados estabelecidos a partir de nossas análises, teremos elementos que nos permitirão entender a constituição de uma iconografia da língua de sinais brasileira, trabalho iniciado na segunda metade do século XIX por Flausino José da Gama, que em 1875 desenhou as ilustrações do primeiro material de língua de sinais de que se tem notícia no Brasil, *Iconographia dos Signaes dos Surdos Mudos*. Seguiremos o rastro de Flausino em busca de soluções visuais que representem a língua de sinais em sua essência e visualidade.

4.2. Obras Seleccionadas para análise

1- Título da obra: *Iconographia dos Signaes dos Surdos Mudos*.

Ilustrador: Flausino José da Gama

Local de Publicação: Rio de Janeiro/ Tipographia Universal de E. & H. Laemmert.

Data de Publicação: 1875

Suporte: Litogravura

Observações: A inserção de tal material nesta lista é devido a sua importância histórica e ao fato de ser a primeira tentativa de registro da língua de

sinais brasileira. Porém, no decorrer de nossas análises, iremos nos referir a materiais contemporâneos surgidos a partir de 1989, pois apresentam sinais que ainda são empregados por surdos e ouvintes que possuem domínio da língua de sinais. Muitos sinais apresentados por Flausino foram modificados pelos surdos, e não são mais realizados da forma apresentada originalmente.

O referido material traz a datilologia e alguns sinais utilizados na época no Brasil, e é organizado por indexação semântica.

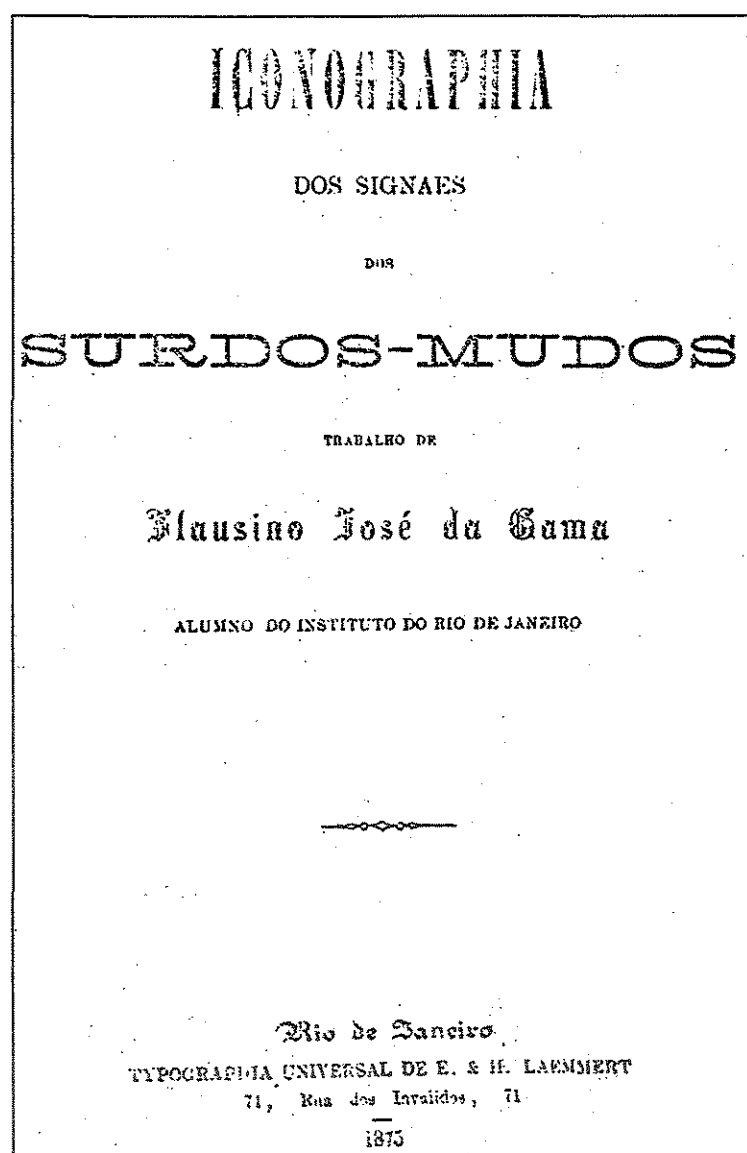


Figura 4.1- *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, Capa, 1875.



Figura 4.2- Iconographia dos Signaes dos Surdos -Mudos, estampa 11,1875.

2- Título da obra: *Linguagem das Mãos*.

Autor: Eugênio Oates.

Fotógrafo: Esdras Baptista.

Local de publicação: Aparecida (SP) / Editora Santuário.

Data de publicação: 1989 – 4ª Edição.

Suporte: Fotografia.

Observações: O livro traz a datilologia e, em seqüência, o léxico correspondente à língua de sinais indexado semanticamente. A indexação semântica respeita a ordem alfabética.

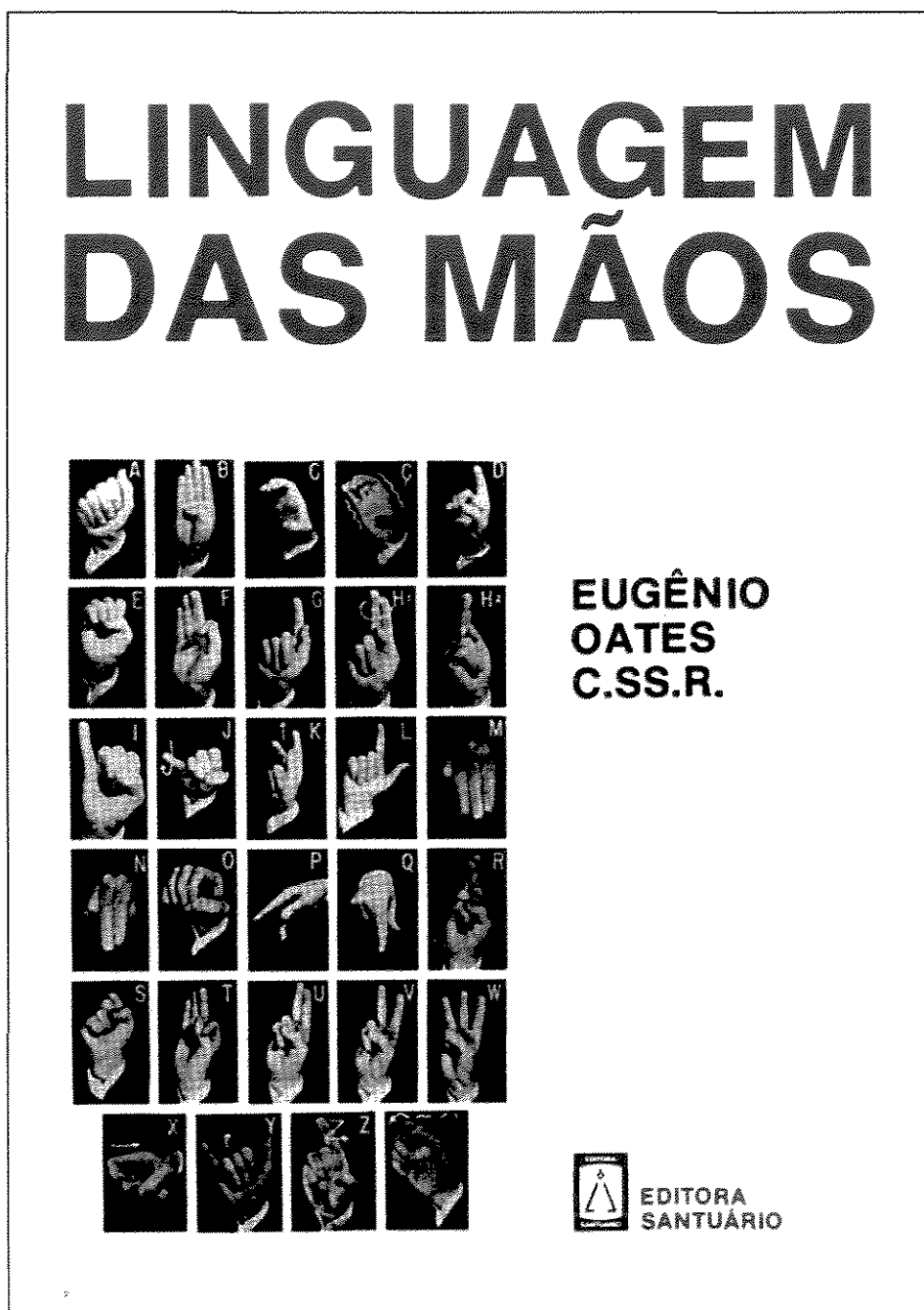


Figura 4.3- Linguagem das Mãos, Capa, 1989.



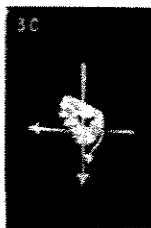
ABAIXAR — (1) — Baixar um pouco a mão direita aberta ao lado da cintura. (Humilhar, rebaixar, oprimir, abater, aviltar).



ABANDONAR — (2) — Mãos curvadas diante do tronco. Simular alguém jogando algo com força para frente e para baixo. (Negligenciar, renunciar, largar, repudiar, desamparar).



ABENÇOAR — (3) — Mãos fechadas em "A", palmas para baixo. Abri-las lentamente, dando idéia de baixá-las sobre a cabeça de alguém. Logo depois, traçar uma cruz no ar com a mão direita aberta, palma virada para a esquerda. (Benzer, bênção).



ABRIR — (4) — Mãos abertas unidas, palmas para fora. Afastá-las para os lados opostos, virando as palmas para dentro.

Figura 4.4- Linguagem das Mãos, p. 17,1989.

3- Título da obra: *Linguagem de Sinais*.

Autor: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados.

Fotógrafo: Sem referência.

Local de publicação: São Paulo.

Data de publicação: 1992.

Suporte: Fotografia.

Observações: Segundo os autores, o material é considerado um compêndio, cujo “objetivo é ajudar as Testemunhas de Jeová a ensinar a linguagem de sinais aos deficientes auditivos que ainda não a conhecem”. Além das fotografias referentes aos sinais selecionados, o “compêndio” traz algumas ilustrações de cunho religioso, que acompanham os sinais referentes a essa categoria. O material traz uma seção intitulada “Alfabetização”, na qual é apresentada a datilologia. O conteúdo da obra apresenta-se indexado semanticamente e respeita a ordem alfabética.

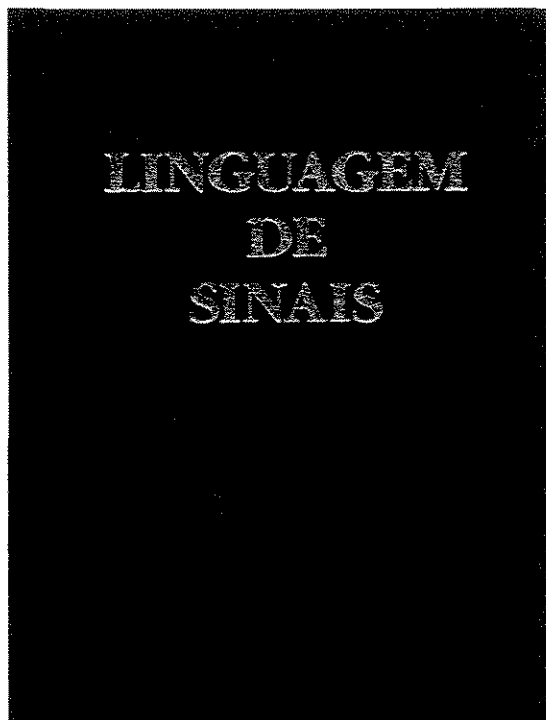


Figura 4.5- Linguagem de Sinais, Capa, 1992.



ABAIXAR

Mão direita aberta, perto da cintura, palma para baixo. Baixar um pouco a mão.



ABANDONAR

Colocar as pontas dos dedos médios sobre as pontas dos polegares e jogar as mãos, rapidamente, para o lado direito, esticando todos os dedos ao mesmo tempo.



ABENÇOAR (BÊNÇÃO)

Mãos fechadas na altura da testa, dedos unidos para baixo. Jogar as mãos para baixo e abri-las rapidamente.



ABOLIR

Fazer sinal de "livrar".



ABORRECER

Mão direita em "C", palma para dentro. Encostar as pontas dos dedos sobre o peito e esfregar levemente para cima e para baixo.

Figura 4.6- Linguagem de Sinais, p.12, 1992.

4- Título da obra: Comunicando com as Mãos.

Ilustrador: Judy Ensminger.

Local de Publicação: sem referência.

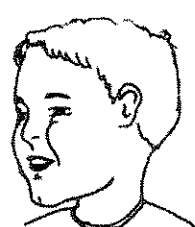
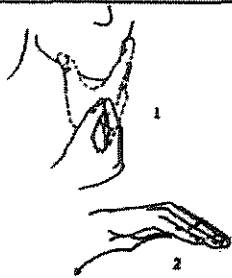
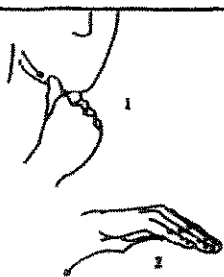
Data de Publicação: 1997.

Suporte: Desenho.

Observações: O material apresenta a datilologia e os sinais organizados por indexação semântica, sem subdivisões destacadas ao longo da obra.



Figura 4.7- Comunicando com as Mãos, Capa, 1987.

		11 homem homem
		12 mulher mulher
		13 menino menino
		14 menina menina

9

Figura 4.8- Comunicando com as Mãos, p. 9,1987.

5- Título da obra: *O Patinho Feio*.

Autor: Hans Christian Andersen.

Adaptação: Annete Scotti Rabelo e João Ernandes de Souza.

Ilustrador: Edson Gomes

Local de publicação: Goiânia, GO / Editora: Divisão gráfica Editorial da Universidade de Goiás.

Data de publicação: 1998

Suporte: Desenho.

Observações: Trata-se de uma obra literária que narra, em português, a clássica história do patinho feio e, além disso, os responsáveis pela adaptação optaram pela inserção do Português sinalizado³¹. Tal material faz parte do projeto de pesquisa: A leitura de obras da literatura infantil, sinalizadas, e o desenvolvimento lingüístico escrito do surdo. A escolha desse tipo de material ocorreu devido à inclusão de sinais na obra.

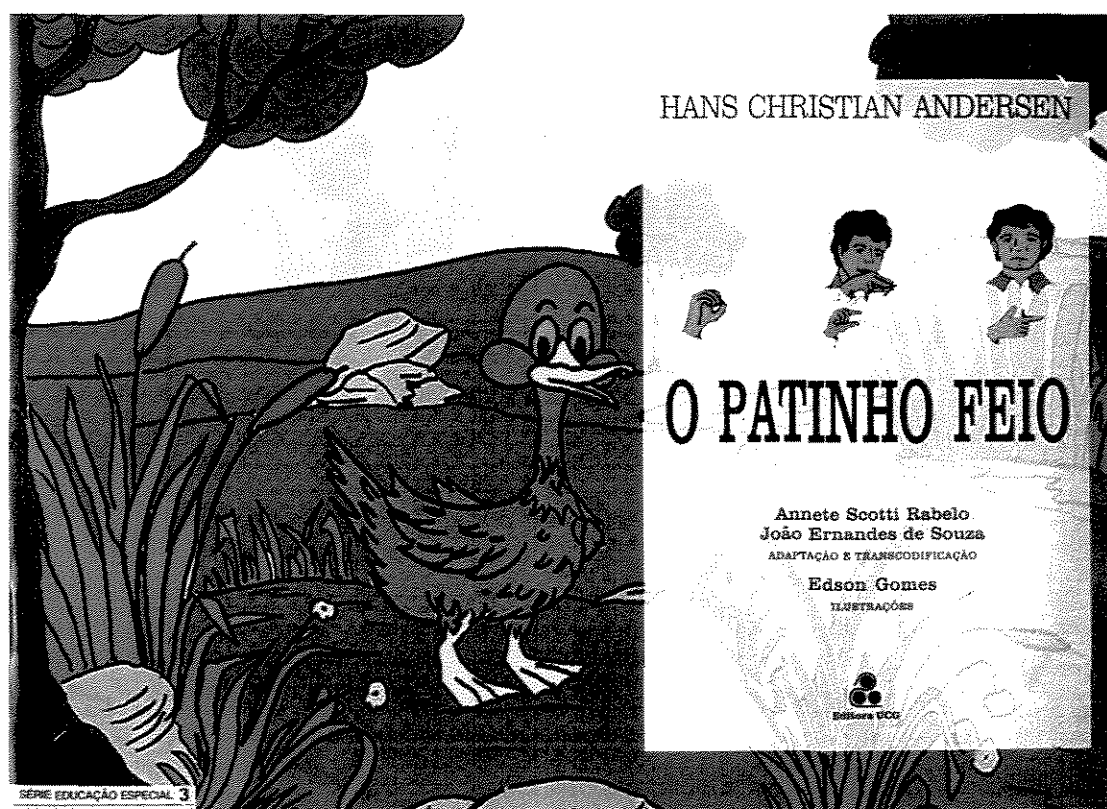


Figura 4.9- O Patinho Feio, Capa, 1998.

³¹ O significado do termo será abordado posteriormente.

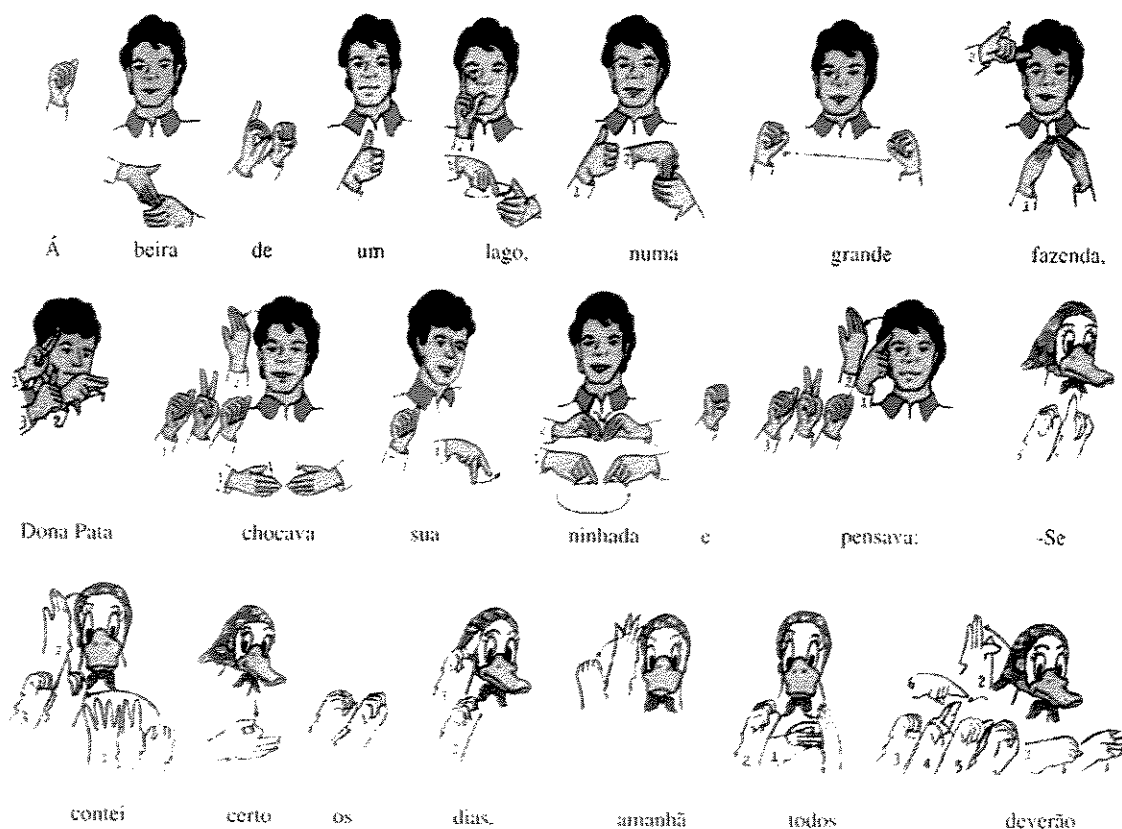


Figura 4.10- O Patinho Feio, p.6, 1998.

6- Título da obra: *Meus Primeiros Sinais*.

Autor: Paulo Favalli.

Ilustrador: Maria Eugênia.

Local de publicação: São Paulo/ Editora Panda.

Data de publicação: 2000.

Suporte: Desenho.

Observações: Esse livro, dirigido à criança, tem como finalidade ensinar a datilologia (seguindo a ordem alfabética) e alguns sinais selecionados pelo autor, relacionados a cada letra do alfabeto apresentada. Segundo Favalli (2000), "é o primeiro livrô lançado no Brasil para a introdução dos sinais na vida da criança surda".



Figura 4.11- *Meus Primeiros Sinais*, Capa, 2000.

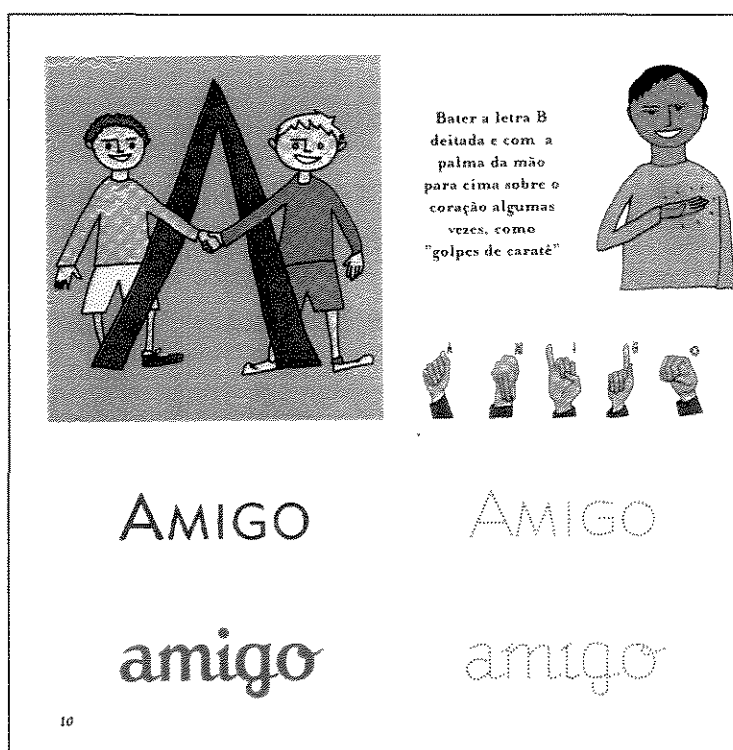


Figura 4.12 – *Meus Primeiros Sinais*, p.10,2000.

7- Título da obra: *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira*.

Autores: Fernando César Capovilla e Walkíria Duarte Raphael.

Ilustrador: Silvana Marques.

Local de publicação: São Paulo/ Editora da Universidade de São Paulo.

Data de publicação: 2001

Suporte: Desenho.

Observações: O dicionário, segundo os autores, “pretende ser instrumento para a concretização da educação bilíngüe no Brasil e o resgate da cidadania do surdo brasileiro”. O material traz, além dos sinais correspondentes a 9500 verbetes em Inglês e Português, alguns capítulos que se dedicam a temas de interesse da área da surdez.

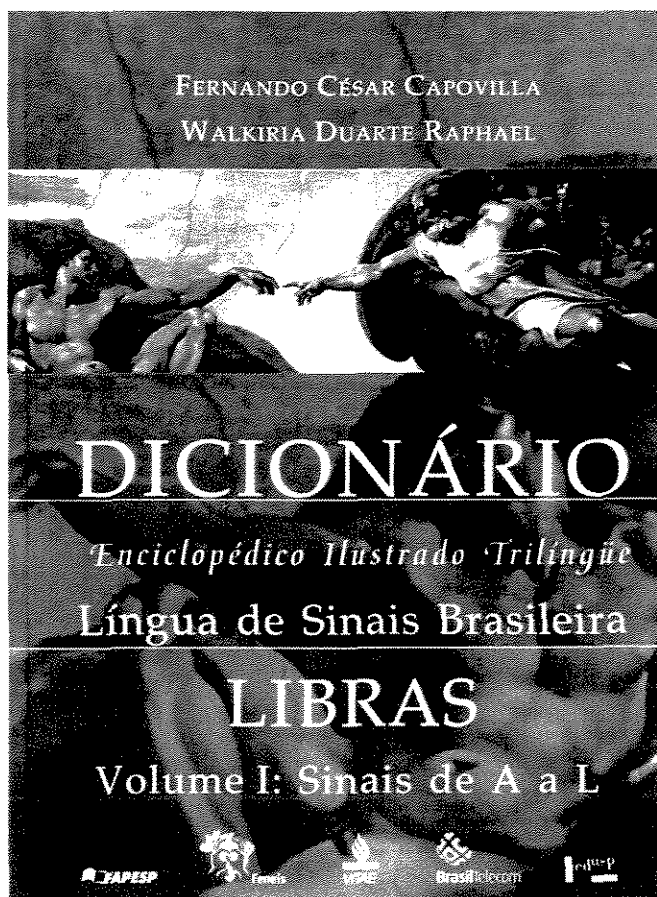


Figura 4.13- *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira*, Capa, 2001.

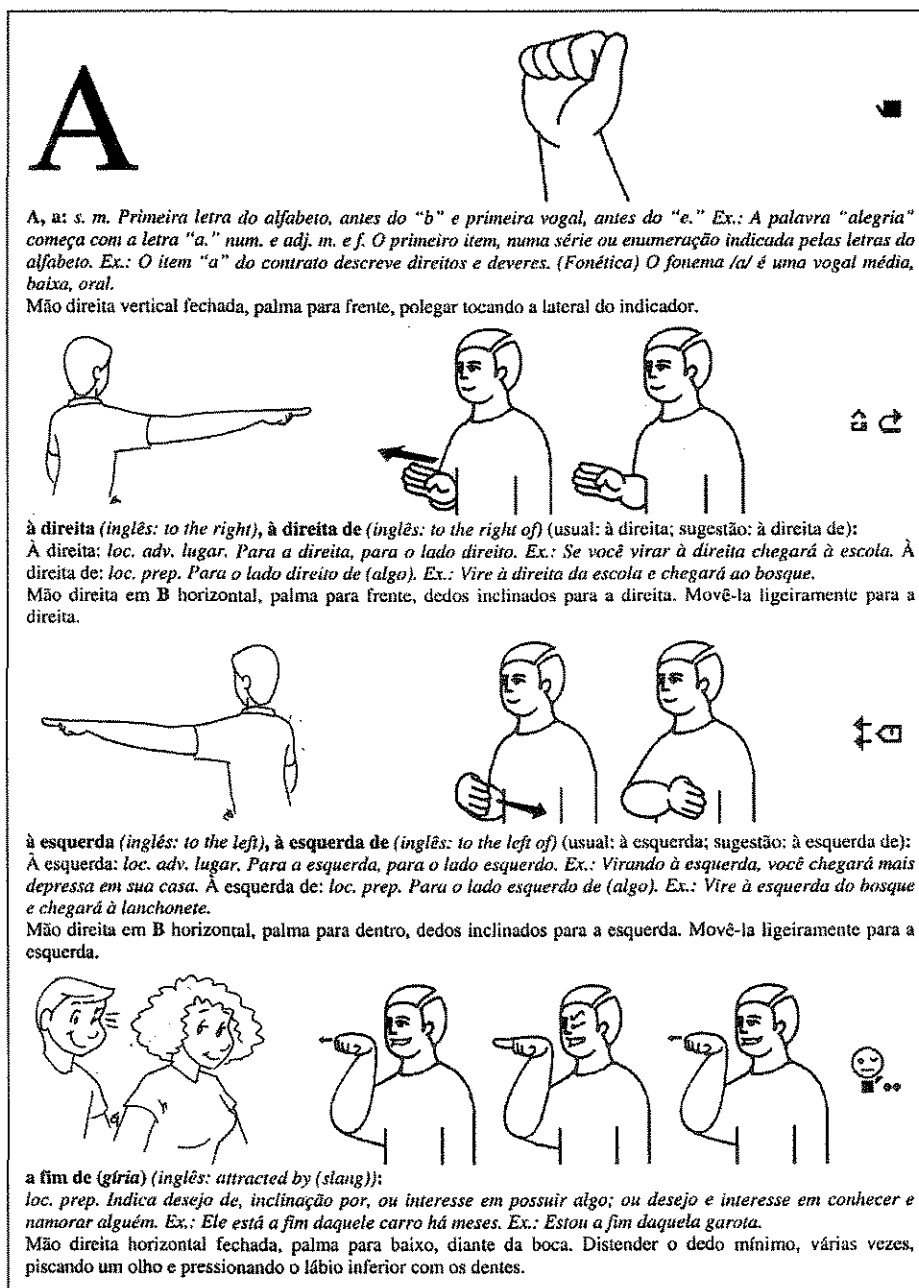


Figura 4.14- Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira, p. 129,2001.

4.3. Análise crítica da Iconografia da Língua de Sinais Brasileira

Quando uma obra sobre a língua de sinais vai ser elaborada, uma das prioridades a ser pensada pelo autor é a escolha de um profissional competente que realize a ilustração do material, respeitando todas as características intrínsecas a essa língua espaço-visual. A escolha precisa ser criteriosa, pois, além da liberdade poética conferida a cada um durante a preparação de uma obra, temos que levar em consideração a objetividade presente no trabalho, o desenho de uma informação, estabelecida por uma convenção.

Ao nos depararmos com tal necessidade, percebemos que não se trata de uma tarefa simples, como alguns autores parecem acreditar. Por meio do inventário realizado, pudemos ver que, em algumas obras, o nome do ilustrador nem aparece, ou, se aparece, muitas vezes não é destacado.

Um outro aspecto que é de suma importância é a formação do profissional em questão para a realização desse trabalho específico. Alguns ilustradores talvez nunca tiveram um contato estreito com uma comunidade de surdos, tampouco têm fluência em língua de sinais, o que os impede de saber como os sinais são produzidos manualmente, como se constituem, e, conseqüentemente como devem ser representados. Em conseqüência disso, muitos problemas são verificados quando as referidas obras são publicadas. Gostaríamos de apontar alguns problemas observados quando as ilustrações são veiculadas e utilizadas pelos leitores.

Verificamos que, em alguns materiais, a representação correta das configurações de mãos é um problema, pois temos várias formas encontradas para representar uma mesma configuração. A posição de uma determinada mão não é a mesma, dependendo do ilustrador e do material. Alguns optam por desenhar ou fotografar a mão vista conforme a posição que ela assume ao ser sinalizada, outros já preferem desenhá-la sob um outro ângulo de visão que facilite o aprendizado do sinal, e isso constitui um impasse para o leitor, se ele tiver acesso a vários materiais ao mesmo tempo, e não tiver a presença de um

mediador que possa esclarecer qual é a posição correta para a produção manual do sinal. Compare, por exemplo, as soluções nas figuras 4.15 e 4.16:



Figura 4.15 - *Linguagem de Sinais*, 1992.

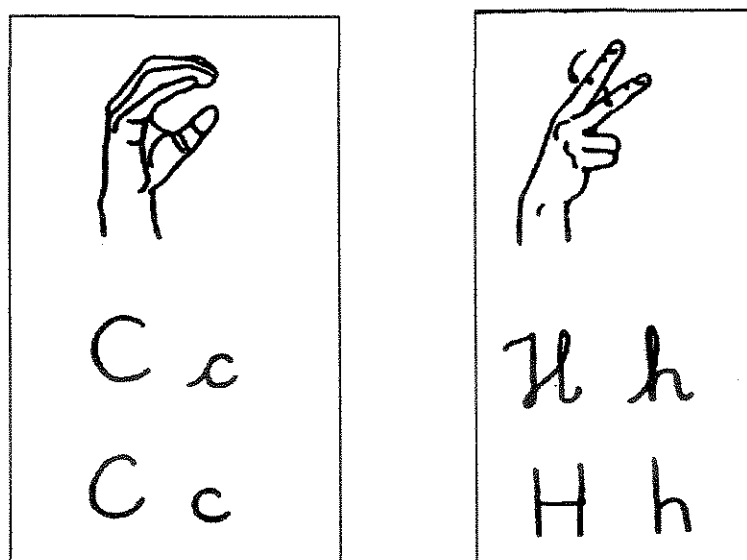


Figura 4.16 -. *Comunicando com as Mãos*, 1987.

Um outro fator que merece destaque é a dificuldade de representação da posição de alguns dedos referentes a algumas letras do alfabeto manual. Alguns ilustradores desenharam algumas letras com os dedos mais abertos, outros representam as mesmas letras com os dedos mais fechados. Isso ocorre principalmente na representação das letras “F”, “H”, “Q”, e “T”, o que causa para o

leitor o mesmo problema apontado anteriormente, pois, dessa forma, ele não sabe ao certo qual é a maneira correta de realizar tais sinais (figuras 4.17; 4.18 e 4.19).

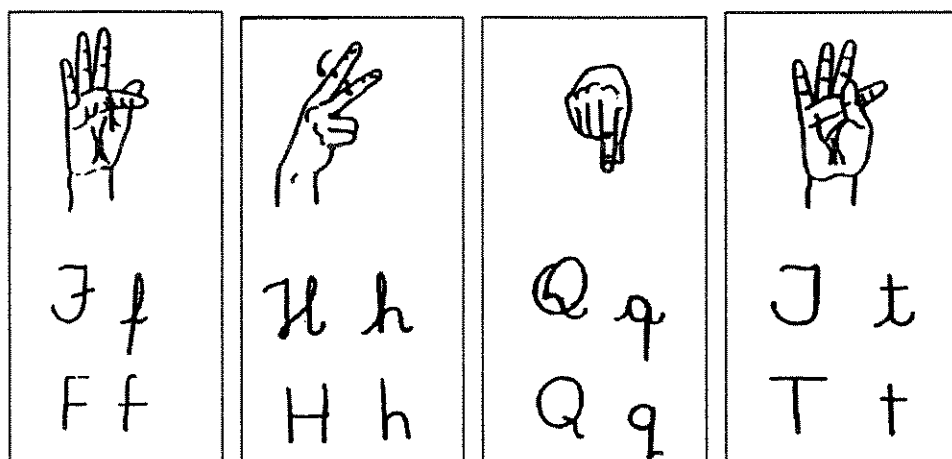


Figura 4.17 - *Comunicando com as Mãos*, 1987.

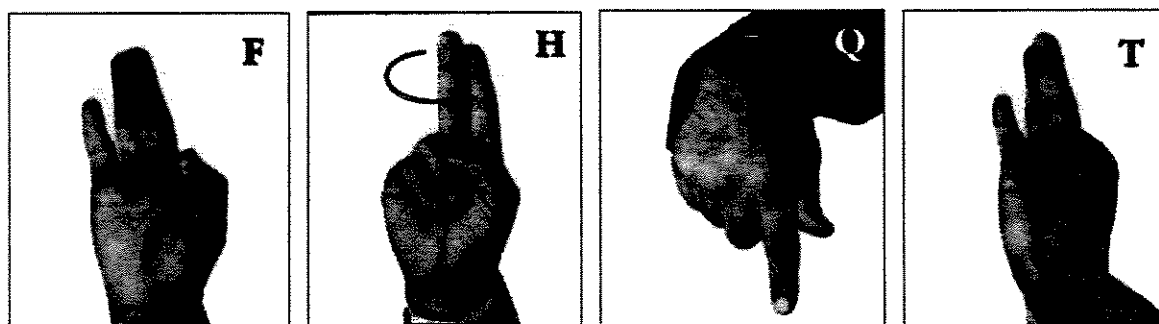


Figura 4.18 - *Linguagem de Sinais*, 1992.

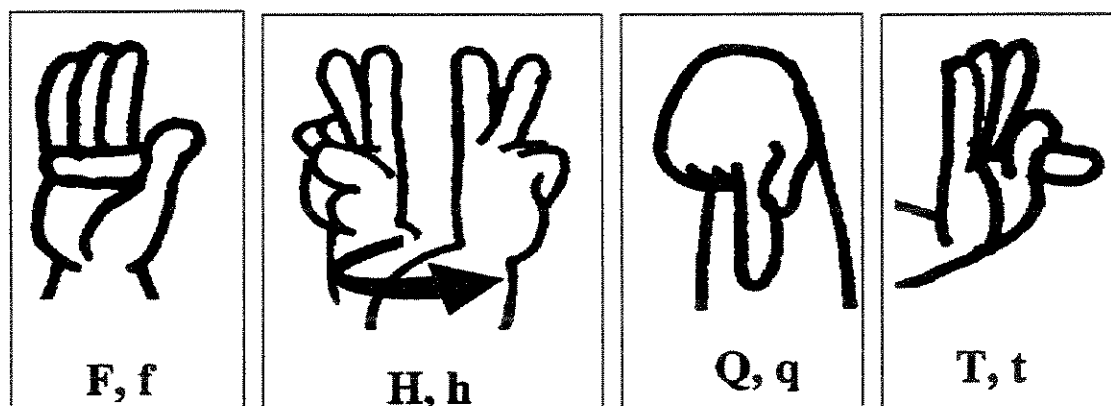


Figura 4.19- *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira*, 2001.

Uma outra característica que não é levada em consideração durante a elaboração dos materiais de línguas de sinais das mais variadas espécies é a representação da localização das mãos ou tabulação. O ponto de articulação dos sinais, ou seja, o local onde o sinal deve ser realizado, às vezes passa despercebido por muitos ilustradores. Vimos que, no Brasil, a nossa língua de sinais utiliza como ponto de articulação a cabeça, o pescoço, o tronco, a cintura e a coxa. É bastante comum nos materiais o destaque referente às partes correspondentes à cabeça, ao pescoço e ao tronco. Quando outras partes são necessárias, tais como as coxas, elas geralmente não são representadas, ou, em alguns casos, é feito um recorte ou um destaque à parte que interessa ao contexto. Para uma melhor visualização e noção correta do ponto de articulação, seria interessante que o desenhista ou fotógrafo representassem o corpo todo. Encontramos tal preocupação no *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira*. Vejamos como ele apresenta um sinal que usa a coxa como localização para a realização de um sinal (figura 4.20):

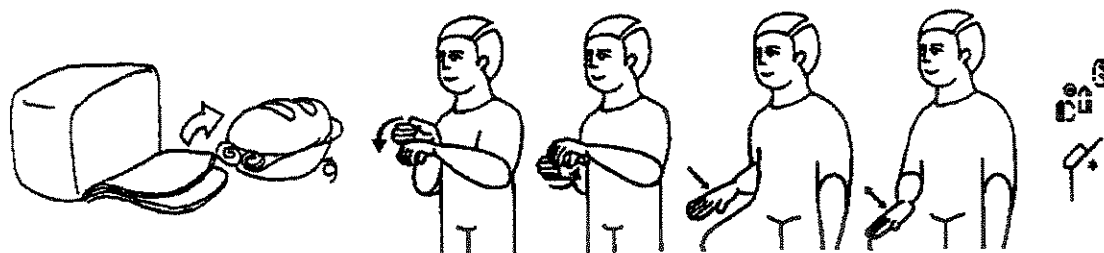


Figura 4.20- “Presunto” - *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira*, 2001.

Além disso, existem materiais, principalmente as obras literárias, em que o ilustrador resolve dar “vida” a alguns personagens, e faz com que eles se tornem “surdos e sinalizadores” enquanto a história vai sendo contada. Para sermos mais exatos, existem algumas fábulas que são ilustradas, e os animais que participam da história sinalizam, para demonstrar o diálogo existente entre eles. Ao tomarmos contato com alguns dos mencionados materiais, deparamo-nos com “patas” ou

“asas” que tentam assumir os papéis destinados às mãos durante a comunicação nessa modalidade de língua. As “cabeças”, as “patas” ou “asas” são as partes do corpo dos animais destacadas para produzirem a língua. Como uma “cabeça”, uma “pata”, duas “patas” ou “asas” podem traduzir efetivamente a configuração das mãos e a expressão corporal de uma pessoa surda ou ouvinte que sinalize? (figura 4.21)



Figura 4.21 - O Patinho Feio, 1998.

O tipo de ilustração mostrada acima destaca o Português sinalizado, que pode ser definido, segundo Sá (1999), como uma prática bimodal de tentativa de tradução linear e exata da estrutura da língua portuguesa, empregando-se sinais da língua brasileira de sinais e outros complementos gramaticais que não fazem parte dela. Nesse caso, existe um outro equívoco, pois não se trata da representação da língua de sinais utilizada pelos surdos, que possui uma estrutura própria, diferente em alguns aspectos da língua portuguesa, até em virtude de se constituir numa outra modalidade de língua. Se o ilustrador tivesse acesso a tais informações, talvez não apresentasse o trabalho desta forma.

As peculiaridades da área são muitas, e um outro fator importante para a nossa análise diz respeito à questão do movimento intrínseco a alguns sinais. Como pudemos verificar, existem muitos sinais que são realizados com movimento. E a representação desse aspecto também é um grande desafio para os ilustradores e fotógrafos dos materiais em questão. Gombrich (1999) já dizia que essa tarefa é dificultada porque o desenhista necessita transformar o movimento em algo estático. Quando o material usa como suporte a fotografia, existe a dificuldade de se captar o movimento produzido pelas mãos, e de se demonstrar o efeito de sua continuidade nas imagens, pois as mesmas ficam “congeladas”.

Devido a esse fato, assim como os ilustradores dos mais variados tipos de instruções pictóricas, os ilustradores e fotógrafos de língua de sinais também fazem uso de setas para demonstrar o movimento presente em muitos dos sinais pertencentes à língua. É um recurso presente na obra de Flausino (1875), e que continua sendo empregado por outros ilustradores na atualidade. As setas são incluídas em muitas ilustrações e fotografias, e também desempenham o papel de vetores, tentando indicar a direção a que se deve obedecer para que se realize corretamente o sinal (figura 4.22).

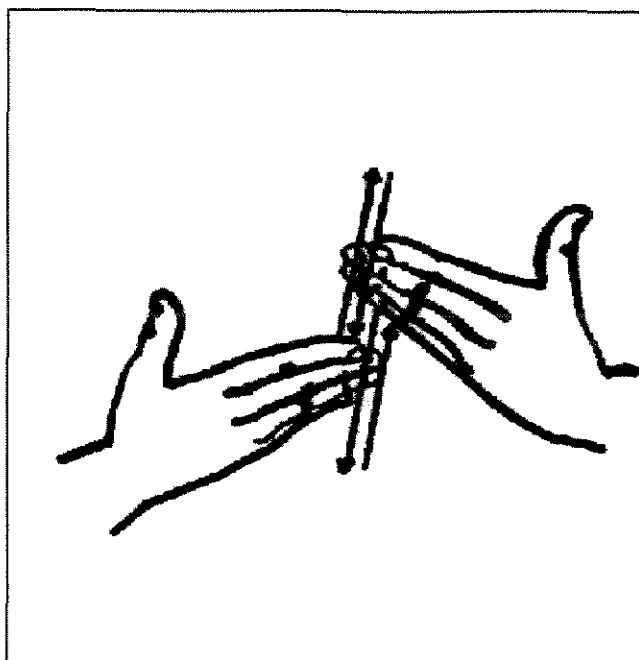


Figura 4.22 - “Qualquer” - *Comunicando com as Mãos*, 1987.

Mas existem também outros recursos que são acoplados à imagem com a finalidade de demonstrar a movimentação, quando necessário. Vemos em algumas obras a presença de “curvinhas”, “ziguezagues”, “círculos” e desenhos de trajetórias do movimento com o uso de pontilhados. As várias soluções utilizadas tentam minimizar o desafio do ilustrador frente ao movimento, mas nem sempre são eficazes durante a interpretação dos sinais e a tentativa de execução dos mesmos. Baseados em algumas obras analisadas da área, vemos que, muitas vezes, se existe uma ilustração que traz como recurso o uso do pontilhado para indicar qual movimento deve ser realizado primeiro, o leitor fica confuso. Em certos casos, a dúvida está relacionada ao tipo de movimento que deve ser feito em primeiro lugar e assim sucessivamente, pois o material não é claro (figuras 4.23; 4.24; 4.25 e 4.26):

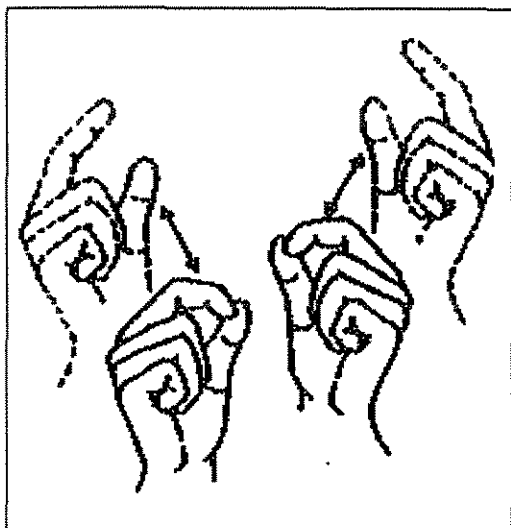


Figura 4.23

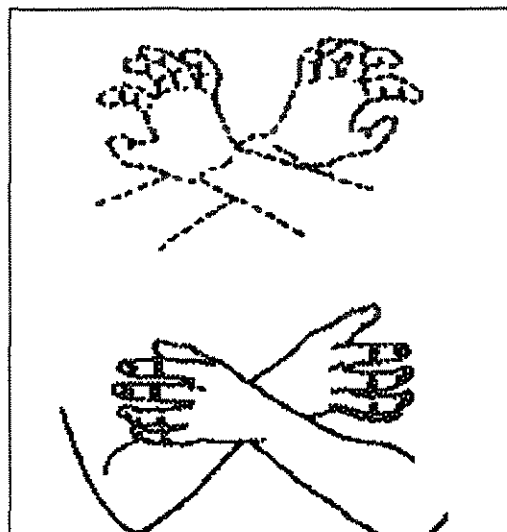


Figura 4.24

Figura 4.23- "Estrela" - Comunicando com as Mãos, 1987.

Figura 4.24 - "Vazio" - Comunicando com as Mãos, 1987.



Figura 4.25



Figura 4.26

Figura 4.25- "Doente" - *Linguagem de Sinais*, 1992.

Figura 4.26- "Farinha" - *Linguagem das Mãos*, 1989.

A maioria dos materiais de língua de sinais analisados não traz uma abordagem inicial que explicita o uso desse e de outros recursos citados acima. Encontramos no livro *Linguagem de Sinais*, da sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados (1992), uma referência inicial que trata de algumas posições que as mãos, os braços e o antebraço assumem ao realizar os diversos sinais contemplados na obra (figura 4.27):



Figura 4.27 - *Linguagem de Sinais*, 1992.

Porém, os demais recursos visuais utilizados, tais como as setas, os símbolos empregados para simular a mão balançando, entre outros, estão diluídos em cada ilustração, sem serem apresentados em termos de função.

Geralmente existe uma forma de apresentação comum a muitos dicionários, manuais ou livros de língua de sinais. Se observarmos, a maioria traz em sua introdução algumas instruções que têm como finalidade auxiliar o leitor durante o manuseio e uso do material em questão. Porém, tais instruções restringem-se a informações gerais, sem enfatizar o uso de símbolos que serão usados pelo ilustrador, além das setas, que são mais habituais. Vejamos, abaixo, um fragmento de uma seção intitulada: *“Como utilizar este livro”, de Meus Primeiros Sinais (2000)*:

“... Além do alfabeto, o livro contém sinais que você poderá usar em casa, na escola ou em situações do dia-a-dia. Existem centenas de sinais que não estão neste livro. Mas, uma vez entendido o objetivo desse ensinamento, você estará preparado para aprender todos. Quando não conhecer o sinal da palavra, poderá soletrá-la com os dedos, usando as mãos para formar cada uma das letras do alfabeto. Para ajudá-lo a aprender os sinais que estão neste livro, cada um deles vem acompanhado de uma descrição por escrito e de sua respectiva ilustração (figura 4.28). As setas indicam o movimento das mãos. Alguns sinais são representados por mais de uma ilustração, significando que devem ser feitos dois movimentos sucessivos para representar aquela palavra” (Favalli, 2000: 5).

Após a introdução, que é feita de acordo com os aspectos que o autor prioriza sobre a área, temos, quase sempre, a apresentação da datilologia e, em seqüência, o léxico referente à língua de sinais propriamente dita. O léxico das obras estudadas apresenta-se muitas vezes com o emprego de indexação semântica, cada uma constituindo um capítulo; ou ainda temos a clássica ordenação alfabética dos verbetes e sinais correspondentes. A seguir, temos uma

seção pertencente ao livro *Linguagem de Sinais* (1992) mostrando o conteúdo que a obra traz:

Capítulo	Página
Prefácio	5
1. Alfabetização	7
2. Verbos	11
3. Substantivos, Adjetivos, Pronomes, etc	83
4. Assuntos bíblicos	169
5. Alimentos e bebidas	247
6. Animais	259
7. Família	269
8. Tempo	277
9. Estados do Brasil	287
10. Regiões do mundo	295
11. Cores	301
12. Natureza	305
13. Vestimenta e acessórios	309
14. Números Cardinais e Ordinais	313
Índice por assunto	317
Índice alfabético	327".

Tabela 1 – “Conteúdo”, *Linguagem de Sinais*, 1992.

Percebemos uma inovação nesse sentido no *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngüe: Língua de Sinais Brasileira* (2001), pois a sua elaboração respeita os critérios exigidos para a constituição de um dicionário.

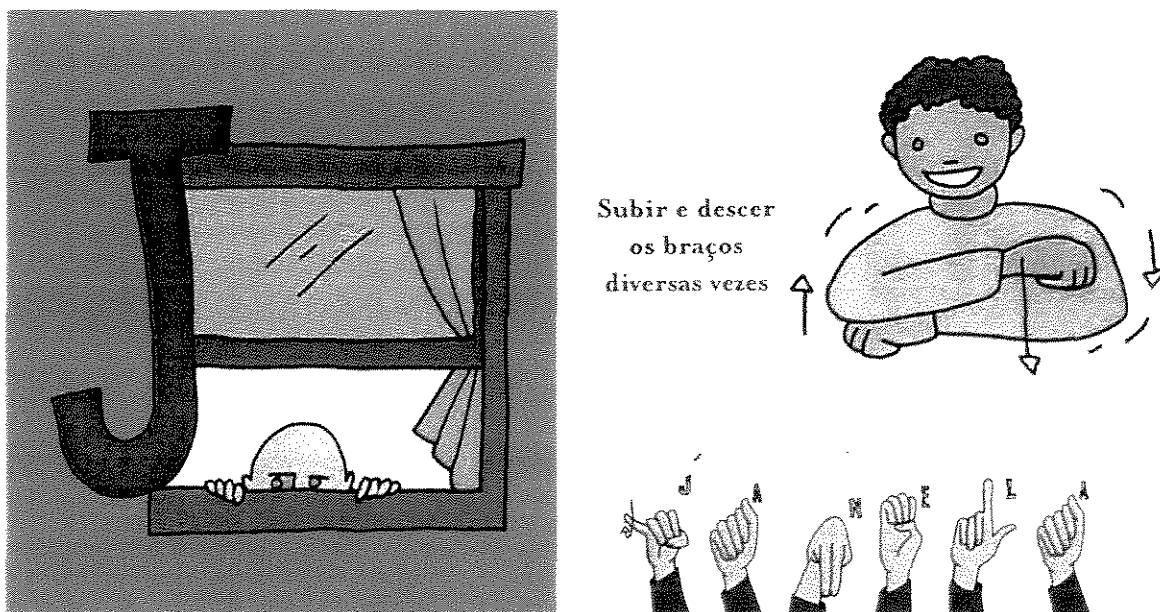


Figura 4.28- “Janela”, *Meus Primeiros Sinais*, 2000.

Considerado um dos mais recentes materiais da área, o *Dicionário Enciclopédico Trilíngüe – Língua de Sinais Brasileira*, de Capovilla e Raphael (2001), apresenta-se de forma diferenciada. Traz em seus capítulos iniciais, além de vários tópicos referentes à área da surdez, uma explicação detalhada sobre a composição da ilustração pictórica da forma do sinal, a ilustração pictórica referente ao significado do sinal, o funcionamento da escrita direta de sinais *Sign Writing*, e também uma abordagem sobre o léxico presente na obra.

Os autores buscam, por meio da hibridização de recursos visuais e de suporte lingüístico, documentar cada sinal da língua de sinais brasileira, apresentando:

- “1. A representação pictórica do significado, que retrata aquilo a que o sinal se refere;
2. A representação pictórica da forma do sinal, que retrata a composição quirêmica dos sinais, em estágios e com setas indicando o movimento envolvido;

3. A escrita visual direta da forma do sinal, que mostra como o sinal é escrito por meio do sistema *Sign Writing*;
4. A escrita alfabética dos sinônimos em Inglês, que oferece os sinônimos do sinal conforme as classificações gramaticais e as definições semânticas em Português;
5. A escrita alfabética dos sinônimos em Português, que oferece os sinônimos do sinal e, para cada um desses sinônimos: as classificações gramaticais, as definições semânticas, os exemplos de uso pertinente em Libras e Português;
6. A descrição da forma do sinal (composição quirêmica) que descreve, de modo detalhado e sistemático, a articulação das mãos, e dos braços, a orientação das palmas, o tipo, a direção, a frequência e a amplitude do movimento envolvido, e a expressão facial associada”.

Notamos que existe aqui uma preocupação por parte dos autores em apresentar o conteúdo da obra e o uso dos elementos visuais que, juntamente com o léxico, fazem parte do dicionário. Na figura 4.29, vemos à esquerda, a representação da ilustração pictórica do significado do sinal; ao centro, temos a ilustração pictórica da forma do sinal que retrata a composição quirêmica; e à direita, a escrita visual direta do sinal em *Sign Writing*.



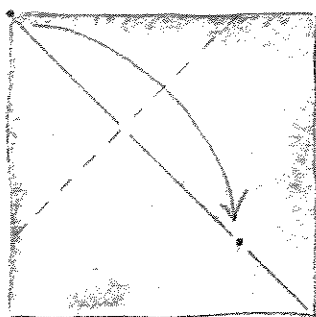
Figura 4.29- “Feira” - *Dicionário Enciclopédico Trilíngüe da Língua de Sinais Brasileira*, 2001.

Com relação ao aspecto da introdução dos materiais de língua de sinais, gostaríamos de fazer um paralelo com um outro gênero de material instrucional. Tomemos como base alguns livros destinados à prática do origami, técnica japonesa, que, segundo Jackson e A'Court (1996), consiste na “arte de dobrar papel”. Ao consultar tais obras, vemos que muitas trazem em sua introdução, ou num capítulo específico, um tipo de manual de instruções, que explica como dobrar o papel das mais variadas formas, e que, além disso, demonstra o significado do uso de recursos visuais que fazem parte da composição de cada item em seqüência a ser realizado pelo leitor.

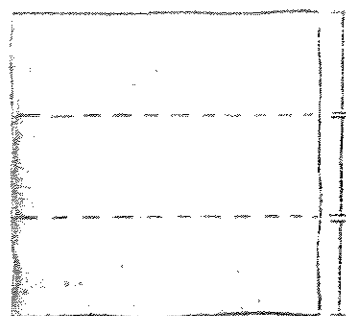
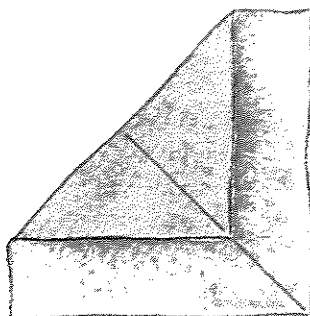
Jackson e A'Court (1996), num capítulo específico de seu livro *Origami*, explicam os diversos símbolos utilizados nessa técnica, e acrescentam que os mesmos podem ser encontrados na maioria dos livros de origami, não importando a língua em que estejam escritos. Tal padronização torna “universais” os procedimentos para a realização da técnica; assim, os entusiastas de todo o mundo podem fazer dobraduras, usando qualquer livro com seus mais variados “modelos” e seqüências.

É bastante comum o uso de pontilhados nas instruções da técnica em questão, para representar alguns tipos de procedimentos, tais como: a indicação dos vincos para a posterior realização das dobras (dobras frouxas, dobras de ocultação, dobras internas e externas) e recorte, (podendo aparecer o desenho de uma tesoura junto ao papel com o pontilhado para indicar essa ação).

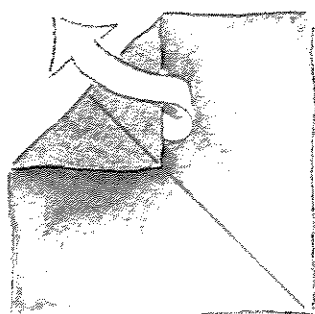
Como pudemos ver, toda a exploração dos procedimentos para o uso do material ocorre antes do leitor manusear a obra, e tem por finalidade dar a maior autonomia possível a qualquer pessoa que queira fazer uma dobradura.



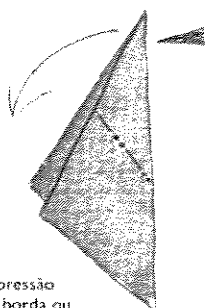
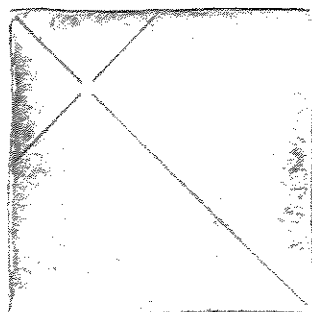
• dobrar de ponto a ponto



• estas distâncias são iguais



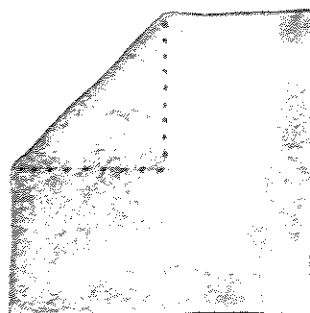
• desdobrar ou puxar para fora



• aplicar pressão para esta borda ou ponto



• inflar



• vista da parte traseira

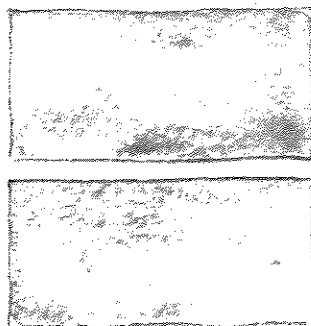
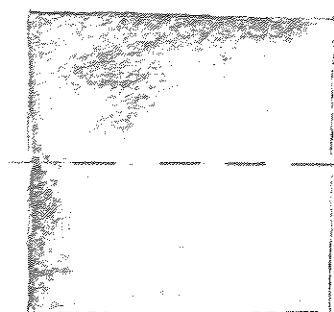


Figura 4.30 - Origami: Artesanato em Papel, 1996.

No caso dos sinais, o repertório do leitor em relação à leitura dos códigos visuais e a sua interpretação individual é que contam no momento de realização a partir de um modelo gráfico, mas esses fatores não garantem que a execução seja correta.

A língua de sinais brasileira apresenta variações; como não há uma língua de sinais universal, cada comunidade surda desenvolve sua própria língua. Porém, de acordo com Brito (1993), existe uma homogeneidade estrutural que a caracteriza, e como toda língua oral possui variantes regionais, a língua de sinais também apresenta as suas, relacionadas aos costumes e especificidades ambientais e culturais de cada região.

Devido também a esse fato, percebemos uma limitação na apresentação ou introdução dos materiais de línguas de sinais, pois não há uma padronização em relação aos símbolos visuais que serão empregados, embora a representação desses seja comum a várias obras.

Muitos ilustradores ou fotógrafos contratados para a elaboração de obras sobre língua de sinais desconhecem a importância do uso da expressão facial e corporal durante a utilização da língua. Esse aspecto é muito relevante e está presente em qualquer situação comunicativa. Podemos dizer que, quando os usuários da língua de sinais, o surdo ou o ouvinte, estão se comunicando, a compreensão da mensagem também depende da composição cênica presente. As mãos sinalizam e o corpo, por intermédio da expressão corporal e facial, confirma o sentido atribuído ao sinal efetuado.

Estamos diante de uma outra dificuldade trazida pelos materiais de língua de sinais. Encontramos muitos modelos³² que não esboçam nenhuma expressão facial ou corporal quando fotografados ou desenhados. No Brasil, o primeiro material fotografado da área de que temos notícia foi o livro *Linguagem das Mãos*, de Eugênio Oates (1969). O autor optou por esse tipo de suporte, e estabeleceu alguns critérios de constituição para as imagens que fariam parte da obra. Fundamentados na análise da mesma, podemos verificar que as fotos que

³² O termo “modelo”, aqui, é atribuído às pessoas que são as referências, ou seja, que sinalizam nos materiais que trazem a língua de sinais.

apresentam os sinais são pequenas, do tipo 3X4, e em preto-e-branco; o fundo que contrasta com o modelo, que é o próprio autor, é preto; o modelo também está usando um terno preto; e os óculos ocultam a expressão de seus olhos.

Nota-se que o modelo adota uma expressão facial que demonstra “seriedade”, e permanece com ela durante a demonstração de inúmeros sinais. Existem diferenças muito tênues de expressão, apresentadas em alguns sinais. A obra está dividida em capítulos, e, especificamente no capítulo XIV, que traz os antônimos, podemos observar que os sinais referentes à palavra “alegre” e “triste” estão em sequência, e que em ambos a expressão facial não corresponde ao significado do sinal (figuras 4.31 e 4.32).

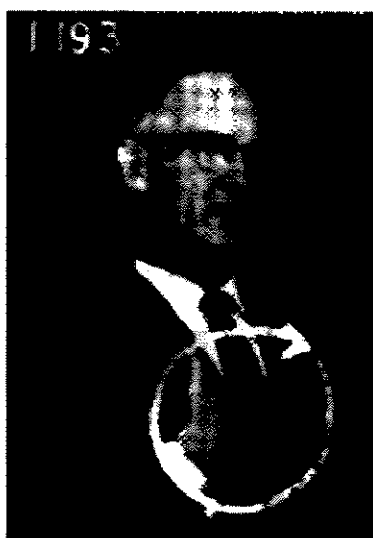


Figura. 4.31

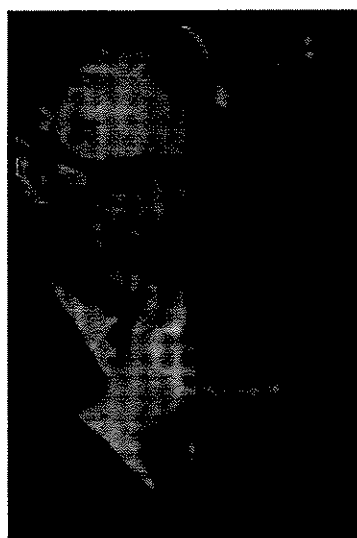


Figura. 4.32

Figura 4.31 - “Alegre” - Linguagem das Mãos, 1989.

Figura 4.32 - “Triste” - Linguagem das Mãos, 1989.

No livro *Linguagem de Sinais*, da Sociedade de Vigia de Bíblias e Tratados (1992), o modelo também é fotografado, e a constituição do livro traz as mesmas características apresentadas na obra analisada anteriormente; a única diferença é que o modelo está de terno cinza e o fundo é branco.

Aqui estamos enfatizando as semelhanças e diferenças correspondentes à linguagem visual, e não os aspectos lexicais e os demais que compõem as obras citadas. O modelo escolhido pelos autores do livro apresenta a mesma expressão facial em muitos sinais, também denotando, coincidentemente, “seriedade”; a diferença é que, diante de alguns sinais que exigem uma maior demonstração de expressividade, ele faz a expressão correspondente ao sinal, mas de forma exagerada, não demonstrando naturalidade. Porém isso não é uma regra, porque existem sinais que requerem expressividade e, mesmo assim, são realizados como os outros, sem destaque especial a esse aspecto.



Figura 4.33



Figura 4.34

Figura 4.33 - “Feliz” - *Linguagem de Sinais*, 1992.

Figura 4.34 - “Triste” - *Linguagem de Sinais*, 1992.

Uma outra obra selecionada que apresenta tal problema trata-se de um material intitulado “*Comunicando com as Mãos*”, de Judy Ensminger (1987), em que o ilustrador opta pelo desenho naturalista como suporte. Para cada sinal, existem três quadrinhos, cada qual com um tipo de informação visual. O primeiro,

localizado à esquerda, apresenta uma ilustração pictórica do significado do sinal; o que fica ao centro, a representação pictórica que retrata a composição quirêmica do sinal; e o da direita, o verbete correspondente em Língua Portuguesa. Em muitos sinais, onde a expressividade é fundamental e deve ser realçada, o desenhista opta por não representar a cabeça, não mostrando, portanto a expressão facial, e dando ênfase apenas à tabulação (figura 4.35).

Na seguinte ilustração, a interpretação do sinal por parte do leitor fica a cargo da ilustração pictórica do significado do sinal, e não da representação pictórica que retrata a composição quirêmica, como se bastasse essa informação para quem tem a intenção de se apropriar dos sinais e não conhece a língua e suas propriedades. Devido à ausência da representação da expressão facial no segundo quadro, a perfeita realização do sinal fica prejudicada.



Figura 4.35 - *Comunicando com as Mãos*, 1987.

Em relação à interpretação do sentido das imagens criadas pelos ilustradores, podemos verificar que existe mais um grande desafio a ser solucionado.

Como a língua de sinais é uma língua visual, todos os verbetes pertencentes a ela precisam ser representados graficamente, o que vale para conceitos abstratos também. Em razão disso, muitas vezes a compreensão de uma imagem que traz a representação do significado de um sinal de caráter mais

abstrato torna-se comprometida, se a mesma não for realizada de forma adequada.

Sabemos que não é uma tarefa fácil representar visualmente conceitos, ainda mais com algumas limitações referentes ao espaço destinado à ilustração, o qual deve obedecer a um certo padrão. Quando nos referimos ao termo “padrão”, estamos querendo dizer que o ilustrador geralmente não conta com um espaço amplo onde ele possa representar os sinais ou seus significados. Na maioria das vezes, as imagens não são valorizadas quanto ao tamanho e apresentam-se muito pequenas. O espaço tem que ser dividido entre as imagens e demais complementos, como as legendas.

Podemos verificar, por outra ilustração (figura 4.36), a dificuldade de entender o sentido que a imagem traz segundo a forma apresentada pelo ilustrador. Qual é a mensagem que tal imagem, de forma isolada, tenta transmitir? Com certeza uma série de possibilidades surgem a esse respeito.

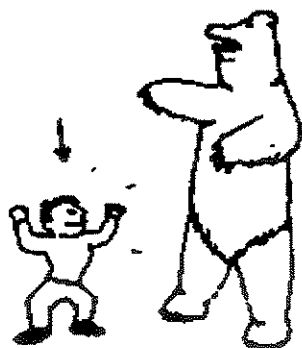


Figura 4.36 - *Comunicando com as Mãos*, 1987.

Vejamos agora, pelo emprego da hibridização dos recursos³³, como interpretamos o sentido:

³³ Podemos verificar, por meio dessa ilustração, que a autor também tem como intenção apresentar a linguagem escrita, quando demonstra a palavra “coragem”, utilizando dois tipos de letras para a representação da mesma. Isso mostra uma preocupação com relação à alfabetização dos surdos.

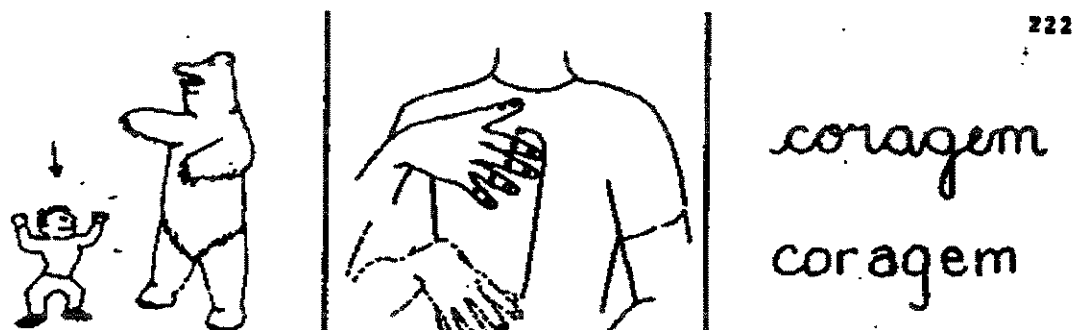


Figura 4.37 - *Comunicando com as Mãos*, 1987.

O *Dicionário Enciclopédico Trilíngüe - Língua de Sinais Brasileira* também traz a representação pictórica referente ao significado do sinal que está sendo apresentado. Capovilla e Raphael (2001) relatam que um de seus objetivos é o processamento visual direto do significado do sinal, prescindindo da mediação de qualquer código escrito. E ainda acrescentam:

“Favorece o reconhecimento visual direto do significado do sinal pela criança surda e reduz as ambigüidades que estariam envolvidas se ela tivesse de depender apenas da leitura dos verbetes correspondentes aos sinais e de suas definições e exemplos”.
(Capovilla e Raphael, 2001:42)

Vejamos na figura abaixo (figura 4.38) se isso acontece ao excluirmos a informação escrita que acompanha o sinal:



Figura 4.38 - “Coincidir”, *Dicionário Enciclopédico Ilustrado - Língua de Sinais Brasileira*, 2001.

Como pudemos observar através da referência, o sinal representado acima corresponde ao verbete “Coincidir”. A ilustração referente ao significado também pode gerar uma série de interpretações, assim como o material apresentado anteriormente. Esse tipo de análise sugere que, sem o complemento da escrita, a informação visual não alcança o seu objetivo, apesar da boa intenção do autor ou do ilustrador do material. As imagens referentes a conceitos mais abstratos, se aparecerem isoladas, sem uma contextualização, confundem o leitor e podem causar as mais diversas interpretações.

Existem em alguns materiais de língua de sinais, além do verbete correspondente em Português, uma espécie de legenda, que detalha passo a passo os procedimentos necessários para a realização dos sinais apresentados. Apenas a representação pictórica, muitas vezes, não atinge o seu objetivo de auxiliar o leitor a realizar os sinais. Essas explicações tentam oferecer uma outra possibilidade para a perfeita realização dos sinais propostos no material. Vejamos abaixo o conteúdo de uma legenda extraída do livro *Linguagem de Sinais* (1992):

“Tudo: Mão esquerda aberta, palma para a direita. Direita aberta, dedos unidos e palma para dentro. Afastar a mão direita para o lado fazendo um círculo, e tocar as pontas dos dedos na palma da mão esquerda”.

A associação da imagem e da legenda é vista como uma solução por parte de muitos elaboradores dessas obras.

O leitor que teve acesso à linguagem escrita pode se beneficiar com tal recurso se somente por meio da imagem ele não conseguir fazer o sinal apresentado, mas não podemos afirmar que a referida estratégia também garante a eficaz realização dos sinais. E no caso das pessoas que não são alfabetizadas?

Existem muitas pessoas que se encontram nessa categoria, inclusive sabemos que existe um grande número de surdos que apresentam muitas dificuldades relacionadas ao aspecto escolar, e que não são alfabetizados, não cabendo ao estudo em questão enumerar as causas que contribuem para que isso aconteça.

Trata-se de algo muito complexo, mas infelizmente é uma realidade com a qual nos deparamos freqüentemente. Como fica, então, o acesso aos mencionados materiais por parte dessa parcela da população? Essa é uma pergunta difícil de ser respondida, pois, como pudemos notar, até as pessoas consideradas letradas têm dificuldades ao manusearem obras de línguas de sinais da maneira como tais materiais são produzidos.

A elaboração de obras impressas de línguas de sinais é um problema que vem sendo demonstrado desde as primeiras formas de representação dessa língua, devido aos vários fatores apontados neste estudo. Portanto, trata-se de um desafio histórico e universal, pois em outros países, apesar da diferenciação dos sinais, a necessidade de representar uma língua espaço-visual é a mesma.

Alguns estudiosos da área e instituições que se dedicam ao trabalho educacional de surdos decidiram enfrentar essa dificuldade mediante a elaboração de dicionários virtuais, geralmente em forma de CD Rom. Existe também uma grande variedade desses materiais espalhados pelo país. Seleccionamos alguns dos mais conhecidos, e apresentaremos uns dados que nos auxiliarão na análise posterior quanto à eficácia dos mesmos.

Capovilla e Raphael (2001), autores de um dicionário em papel, também optaram por essa versão. Explicam que, enquanto os dicionários de língua de sinais forem publicados exclusivamente em papel, eles tenderão a continuar indexando os sinais pela ordenação alfabética dos verbetes a eles correspondentes na língua escrita do país em que o dicionário foi elaborado. E, de acordo com os autores, tal estratégia de apresentar os sinais por indexação escrita alfabética é muito boa para o leitor ouvinte.

Uma das propostas dos autores para resolver mais esse problema seria a versão do dicionário em CD Rom com indexação quirêmica e acesso por busca-signo, o que permitiria ao surdo encontrar diretamente os sinais de sua língua de outra forma que não a alfabética. Esse dicionário virtual encontra-se em fase de elaboração.

Existem outros que já estão disponíveis aos interessados, e que circulam também pela internet. É o caso do dicionário do INES³⁴, que apresenta a opção da pesquisa de sinais pela indexação quirêmica para surdos, e a opção da pesquisa em português, por intermédio da indexação semântica para ouvintes. Se optarmos pela pesquisa em português, aparece uma lista com vários assuntos relacionados a animais, aves, cidades, cores, esporte, estado, frutas, inseto, legumes, mês, nenhum³⁵, número, país, peixes, profissões/cargo, semana e verduras. Em seguida, podemos selecionar a palavra correspondente ao assunto escolhido, e, cada vez que isso acontece, aparece uma outra tela com algumas informações, além da imagem em movimento, tais como: acepção da palavra, classe gramatical, origem do sinal, descrição do movimento e a configuração de mão. Para que possamos ter acesso ao vídeo que corresponde à forma de realização do sinal, temos que clicar na imagem congelada que aparece na tela.

Se optarmos pela pesquisa de sinais pela indexação quirêmica, ao clicarmos numa determinada configuração de mão, aparecem alguns sinais que utilizam aquela configuração. Novamente podemos selecionar o sinal específico desejado e temos, finalmente, a apresentação do mesmo por meio de um vídeo.

O uso de tal tipo de recurso para a representação da língua de sinais favorece alguns aspectos relacionados aos parâmetros, entre eles:

1. A melhor visualização das configurações de mãos exigidas para a realização do sinal desejado;
2. A ênfase da expressão facial e corporal durante a realização de um determinado sinal;
3. A compreensão da trajetória do movimento necessário a alguns sinais;
4. A tabulação também fica mais evidenciada, pois existe uma cena da qual o modelo faz parte, embora se evidencie apenas a região da cabeça, do pescoço e do tronco.

³⁴ A sigla *INES* corresponde ao Instituto Nacional de Educação de Surdos, fundado em 1857, com sede no Rio de Janeiro. O site que permite o acesso ao dicionário é www.ines.org.br.

³⁵ O termo “nenhum” é utilizado para se referir a uma série de palavras que não constam nas outras categorias citadas.

Mas, apesar de todo aparato tecnológico, algumas pessoas ainda podem apresentar dúvidas ao realizarem os sinais de acordo com o modelo apresentado. Isso é bastante comum quando trabalhamos com crianças que estão em fase de apropriação da língua de sinais, e que são expostas ao programa para um primeiro contato com os mesmos. Nesse caso, um dos complicadores é a apresentação da imagem, que não é muito valorizada quanto ao tamanho, mostrando-se muito pequena. Além disso, falta um mediador, fluente na língua, que possa confirmar se a realização do sinal está correta, se optarmos somente pelo aprendizado através do vídeo.

Porém tudo isso só será possível se a pessoa interessada tiver acesso a um computador e este estiver atualizado de acordo com as especificações feitas pelo programa. Sabemos que, infelizmente, esse fator também é determinante ao acesso à língua, pois muitas pessoas e muitos ambientes educacionais não possuem tal recurso. Além do mais, em determinadas situações, o uso do material impresso em forma de livro, manual ou dicionário seria mais apropriado devido às facilidades de transporte, rapidez durante o manuseio pela busca do sinal e por ser financeiramente mais acessível.

Procuramos, por intermédio de todas essas considerações, mostrar o quanto é desafiador elaborar um material desta natureza, como nos atestam Capovilla e Raphael (2001):

“Transmitir e compreender, com precisão, o significado e o uso lingüístico de milhares de sinais são realizações complexas que demandam muitas aproximações e abordagens, tentativas e quase acertos, edições e reedições em busca da correção, precisão e completude”.

Se todos os autores e ilustradores tivessem essa consciência, talvez o resultado visual das produções fosse mais assertivo e favorecesse a difusão da língua dos surdos de forma mais natural.

Capítulo 5

Aspectos Conclusivos

“Criar uma nova teoria não é como destruir um velho obstáculo e erguer um arranha-céu em seu lugar. É mais como escalar uma montanha e adquirir vistas novas e mais amplas”.

Albert Einstein

Neste estudo, pudemos verificar como a língua de sinais vem sendo representada, e quais são meios mais utilizados para que isso ocorra, desde que se tornou reconhecida como uma possibilidade que favorece o desenvolvimento da pessoa surda. Por meio de nossas análises, realizadas com alguns materiais que expõem a língua, apontamos várias dificuldades relacionadas à linguagem visual, presentes em sua iconografia.

O intuito deste estudo não foi o de desconsiderar as inúmeras tentativas de representação da língua utilizada pelos surdos, mas mostrar os fatores que impedem um melhor aproveitamento por parte dos leitores que se apóiam em obras destinadas ao ensino de tal língua.

Sabemos que a criação de um material dessa natureza é uma tarefa bastante exigente, que envolve muitos cuidados relativos ao tratamento da informação que se deseja transmitir, que nesse caso é visual. Tratamos de um problema histórico e universal, encontrado em muitos “dicionários” de língua de sinais apresentados, em forma de livro impresso e em materiais que utilizam a imagem em movimento.

Os fatores que interferem diretamente na iconografia da língua de sinais merecem atenção especial por parte dos envolvidos com a questão da representação pictórica ou fotográfica. Sabemos que, em outras áreas de conhecimento, o uso de imagens em materiais impressos ou multimídia também é bastante corrente, e que muitos ilustradores, quando se deparam com desafios relativos à questão da representação por uma série de impedimentos, buscam

formas de se aperfeiçoarem, para realizarem o trabalho da maneira mais adequada possível. Parece-nos que isso pouco ocorre na produção de materiais de língua de sinais. Tal afirmação baseia-se na avaliação da qualidade dos materiais produzidos, que, além de não cumprirem com o objetivo principal, que seria o de ensinar a língua de sinais, em virtude das limitações já mencionadas, apresentam um aspecto rudimentar e pouco profissional, devido ao cuidado insuficiente no uso das técnicas apresentadas e à falta de valorização de aspectos estéticos. Isso se evidencia pelo fato de o nome do ilustrador nem sempre ser destacado; ele geralmente não é reconhecido como co-autor do trabalho realizado. Pouca ênfase é dada à produção artística inerente à elaboração de um material dessa natureza, pois o entrelaçamento da arte com a ciência, característica observada em outras obras, como as ilustrações em compêndios médicos, é difícil de ser percebido nesse gênero de material.

Apesar do problema relacionado à escolha do ilustrador e à sua competência para o desempenho de tal tarefa, entre os materiais analisados neste estudo, percebemos algumas tentativas de aperfeiçoamento no que tange à questão da representação. O uso crescente de outros recursos associados à imagem mostra-nos a busca de um aprimoramento, no sentido de transmitir o significado pretendido e a forma de realização dos sinais apresentados nos materiais impressos. A hibridização de recursos visuais passa a fazer parte da constituição das obras, aspecto já observado no material de Flausino (1875) e mantido por seus seguidores.

Alguns autores e ilustradores perceberam essa necessidade, e passaram a valorizar tal aspecto, mas apesar disso, percebemos que os materiais disponíveis ainda não permitem o aprendizado dos sinais sem a mediação de um surdo ou de um ouvinte com pleno domínio da língua de sinais. Sem as referidas intervenções, fica praticamente impossível realizar muitos sinais de forma correta.

Um outro aspecto que fica comprometido, se nos fundamentarmos somente nas obras de língua de sinais, diz respeito ao uso efetivo da língua. Os materiais apresentados e muitos outros existentes apresentam uma parte do léxico da língua de sinais, mas não conseguem expressar a sua estrutura gramatical,

destacando outros níveis lingüísticos. Em razão desse fato, o leitor tem diante de si um grande número de palavras que, isoladas, não cumprem a função comunicativa, se não forem inseridas na estrutura da língua de sinais. Aprender palavras isoladas não é o mesmo que aprender língua de sinais. Por causa disso, a presença de um mediador também é essencial.

Observamos também muitos equívocos cometidos em relação ao conteúdo escrito trazido pelas obras. O uso de terminologias inadequadas, tais como: “mímica”; “linguagem de sinais”; “gestos folclóricos brasileiros”; “gestos”; “gesto oficial”; “linguagem de gestos”; “linguagem mímica” é bastante freqüente. Em todas as obras analisadas percebemos esse tipo de situação. Além disso, se analisarmos os textos introdutórios contidos nas obras, perceberemos muitas informações incorretas, dados históricos imprecisos, sem o rigor científico. Isso evidencia que muitas delas não são elaboradas por profissionais da área da surdez ou não passam por uma revisão detalhada que elimine esses graves equívocos conceituais.

Um fato que nos chamou muito a atenção é que a maioria dos materiais impressos de língua de sinais é produzida por ouvintes, que acabam fazendo as escolhas que dizem respeito à estruturação e organização dos mesmos, baseados em suas experiências com outros dicionários apresentados em sua modalidade de língua. A grande diferença observada ao se produzir um material destinado à instrução da língua de sinais é a inserção das imagens em forma de desenhos ou fotografias. Aliás, muitos materiais foram criados por iniciativa de grupos religiosos, que se apropriaram da forma de elaboração do dicionário de Oates e que ainda hoje continuam a fazer a difusão da língua de sinais através desse meio.

Não obstante termos Flausino como precursor da iconografia brasileira, a presença do surdo durante a elaboração das obras, quando ocorre, é tímida e não proporciona uma mudança significativa na sua apresentação, pois a constituição dos materiais continua seguindo o padrão utilizado em dicionários para a língua de modalidade oral. Para exemplificar, temos a indexação por ordem alfabética nos

materiais de língua de sinais, o que só faz sentido numa língua de modalidade oral-auditiva.

Se os surdos fossem autores ou ilustradores, e estivessem à frente da elaboração dos diversos materiais de língua de sinais existentes, talvez a sua forma de estruturação fosse totalmente diferenciada. O tratamento dado à informação visual e a forma de indexar o léxico obedeceriam a outros critérios de organização, por causa da facilidade de raciocínio em outras linguagens por meio de suas experiências visuais.

A despeito de todas as questões apontadas e discutidas neste estudo, estamos diante de um problema de difícil solução. De um lado, existe ainda a necessidade de produção de materiais de língua de sinais na forma de material impresso, e, de outro lado, temos inúmeras complexidades que envolvem o processo de registro dessa língua numa dimensão visual e quiroarticulatória. Vimos, pela exploração das obras apresentadas, que, desde 1875, quando a primeira obra brasileira foi produzida por *Flausino*, os avanços em termos de representação visual são lentos e ainda não são de todo eficazes nessa área de conhecimento. Concluimos que faltam estudos específicos na área e tentativas mais assertivas de representação, baseadas em enfrentamento do desafio a partir de conhecimentos do campo das artes visuais.

Esperamos que esta discussão sirva de motivação para futuras mudanças na área da surdez, e que, no momento da elaboração de obras de língua de sinais a partir das contribuições oferecidas pelas artes visuais, o *artista* responsável pela criação e materialização de tais obras possa efetivamente atingir a todos que desejam e necessitam apropriar-se dessa linguagem, no sentido genérico do termo.

Bibliografia

Atlas Universal Interativo. São Paulo: Editora Abril, 2000.

BRITO, Lucinda Ferreira. **Integração social e educação de surdos.** Rio de Janeiro: Babel Editora, 1993.

CAPOVILLA, F. C., RAPHAEL, W. D. **Dicionário enciclopédico trilingüe: língua de sinais brasileira.** São Paulo: EDUSP, 2001, vol. I e II.

CICCONE, Marta. **Comunicação total: introdução, estratégia a pessoa surda.** Rio de Janeiro: Cultura Médica, 1990.

DUBOIS, Philippe. **O acto fotográfico.** Lisboa: Labor, 1992.

ENSMINGER, Judy. **Comunicando com as mãos,** 1987.

FAVALLI, Paulo. **Meus primeiros sinais.** São Paulo: Panda, 2000.

FELIPE, Tanya A. **Libras em contexto.** Brasília: Programa Nacional de Apoio à Educação dos Surdos, MEC: SEESP, 2001.

FERNANDES, Eulália. **Linguagem e surdez.** Porto Alegre: Artmed, 2003.

FILHO, João Gomes. **Gestalt do objeto: sistemas de leitura visual da forma.** São Paulo: escrituras editora, 2000.

FLAUSINO, José da Gama. **Iconographia dos signaes dos surdos mudos.** Rio de Janeiro: Tipografia Universal de E. & S. Laemmert, 1875.

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOMBRICH, E.H. **The uses of images: studies in the social function of art and visual communication**, Phaidon: London, 1999.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas (SP): Papirus, 1996.

KOJIMA, Catarina Kiguti, SEGALA, Sueli Ramalho. **Língua de sinais: a imagem do pensamento**. São Paulo: Escala, s/data.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIJKSENAAR, Paul. **Una introducción al diseño de la información**. G. Gili: México, 2001.

OATES, Eugênio. **Linguagem das mãos**. Aparecida do Norte: Santuário, 1989.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Arte: fala gestual**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PERELLÓ, J., TORTOSA, F. **Sordomudez**. Barcelona: Editorial Científico-Médica, 1978.

RÉE, Jonathan. **I see a voice: deafness, language and the senses - a philosophical history**. New York: Henry Holt and Company, 2000.

QUADROS, Ronice Müller, KARNOPP, Lodenir Becker. **Língua de sinais brasileira**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

RABELO, Annete Scotti, SOUZA, João Ernandes. **O patinho feio**. Goiânia (GO): Ed. UCG, 1998.

REILY, Lucia, Duncan A. REILY. **A igreja monástica e a constituição da língua de sinais e do alfabeto manual**, 2004.

REILY, Lucia. **Escola inclusiva: linguagem e mediação**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

SÁ, Nídia Regina Limeira de. **Educação de surdos: a caminho do bilingüismo**. Niterói: EDUFF, 1999.

SACKS, Oliver. **Vendo vozes: uma jornada pelo mundo dos surdos**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Educação. **Adaptações de acesso ao currículo**. São Paulo: CAPE, 2002.

SASSAKI, R. K. **Inclusão: construindo uma sociedade para todos**. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

SILVA, Otto.M. **A epopéia ignorada: a pessoa deficiente na história do mundo de ontem e de hoje**. São Paulo: CEDAS, 1986.

SOCIEDADE TORRE DE VIGIA DE BÍBLIAS E TRATADOS. **Linguagem de sinais**, 1992.

SANTORO. Berenice M. R. **Contando histórias, programando o ensino: contribuições para a pré-escola com alunos surdos**. Dissertação (Mestrado em Educação Especial). São Paulo: Universidade Federal de São Carlos, 1994.

SOARES, Maria Aparecida L. **A educação do surdo no Brasil**. Campinas: Autores Associados e EDUSF, 1999.

STOKOE, William C. **Language in hand: why sign came before speech**. Washington D.C.: Gallaudet University Press, 2001.

VICENTINO, Cláudio. **História geral**. São Paulo: Scipione, 1997.

www.ines.org.br- Instituto Nacional de Educação de Surdos.