



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

CASSIA GECIAUSKAS SOFIATO

**DO DESENHO À LITOGRAFIA: A ORIGEM DA LÍNGUA
BRASILEIRA DE SINAIS**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas para a
obtenção do título de doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Helena Reily

CAMPINAS

2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

So23d	<p>Sofiato, Cassia Geciauskas. Do desenho à litografia: a origem da língua brasileira de sinais. / Cassia Geciauskas Sofiato. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.</p> <p>Orientador: Prof^a. Dr^a. Lucia Helena Reily. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. <i>Gama, Flausino</i> José da. 2. Idolos e imagens. 3. Língua de sinais. 4. Surdez. 5. Ilustrações. I. Reily, Lucia Helena. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Título em inglês: "From line drawing to lythography: the origins of Brazilian sign language."

Palavras-chave em inglês (Keywords): *Gama, Flausino* José da ; Idols and images ; Sign language ; Deafness ; Illustrations.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lucia Helena Reily.

Prof^a. Dr^a. Lygia Arcuri Eluf.

Prof. Dr. Marcos Rizolli.

Prof^a. Dr^a. Cristina Broglia de Feitosa Lacerda.

Prof^a. Dr^a. Zilda Maria Gesueli Oliveira Paz.

Prof^a. Dr^a. Kátia Regina Moreno Kaiado.

Prof^a. Dr^a. Regina Lara Silveira Mello.

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl.

Data da Defesa: 15-04-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Cassia Geciauskas Sofiato - RA 68772 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



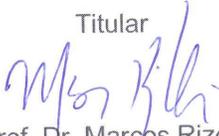
Profa. Dra. Lucia Helena Reily
Presidente



Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular



Profa. Dra. Zilda Maria Gesueli Oliveira Paz
Titular



Prof. Dr. Marcos Rizolli
Titular



Profa. Dra. Cristina Broglia de Feitosa Lacerda
Titular

A Gianluca, desde o princípio presente
e a Maurício, por tudo o que representa.

AGRADECIMENTOS

Após finalizar uma etapa muito importante da minha vida, quero expressar a minha gratidão às pessoas que, de fato, acompanharam o meu percurso e me apoiaram para a realização deste trabalho.

À minha orientadora e mestra Profa. Dra. Lucia Reily, pelo carinho, pela confiança, por estar presente em minha trajetória e por todos os momentos dedicados a mim para que este trabalho pudesse se concretizar.

À Profa. Dra. Lygia Eluf, docente do Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp, pelos ensinamentos em Artes e por mostrar que é possível.

À Profa. Dra. Solange Rocha, diretora do Instituto Nacional de Educação de Surdos, pela acolhida e pela valiosa colaboração no que se refere à 'busca das origens'.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, pela gentileza e cooperação para a realização das pesquisas necessárias. Em especial à equipe técnica em documentação.

À amiga E. Cristina Martins Tassoni, pela presença, pelo apoio e pelas inúmeras palavras de incentivo durante a longa jornada.

À amiga Maria Auxiliadora Bueno Andrade Megid, pelos momentos de descontração e pelo convívio.

À amiga Geisa do Socorro Cavalcanti Vaz Mendes, pelo auxílio e também pelo companheirismo ao longo da trajetória do doutorado.

À Cleuseni Maria Argenton, pela assessoria, pela leitura e revisão deste trabalho.

À Catarina Vasconcelos Cordeiro Alexandro, pelo auxílio em relação ao trabalho de digitalização de conteúdo imagético.

Aos meus pais, Odila e Eduardo, pela minha formação e pelo apoio incondicional em todos os momentos.

Por fim agradeço também ao Maurício, meu companheiro, e a Gianluca, extensão da minha vida, pela compreensão nos momentos de ausência, pela presença constante e por fazerem parte de minha vida.



Oh! Bemdito o que semeia

Livros...livros á mão cheia...

E manda o povo pensar!

Castro Alves

RESUMO

A pesquisa desenvolvida buscou analisar a primeira obra impressa de língua de sinais de que se tem notícia no Brasil, a *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, de autoria de Flausino José da Costa Gama. Flausino da Gama era surdo e aluno do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos; empreendeu a sua obra, utilizando a técnica da litografia, em 1875. Por meio de pesquisa bibliográfica e documental, foi possível conhecer a obra e também todo o contexto que se apresentava à época em que Flausino decidiu estabelecer uma iconografia para a língua brasileira de sinais. O estudo também revelou que, ao elaborar o seu trabalho, Flausino da Gama reproduziu as pranchas de uma obra intitulada *L'Enseignement Primaire des Sourds-Muets mis a la portée de tout le monde avec Une Iconographie des Signes*, de autoria de um surdo francês chamado Pierre Pélissier. À luz dos elementos básicos que compõem a linguagem visual, analisamos a obra de Flausino para compreender a forma de constituição da mesma. A *Iconographia dos signaes dos surdos-mudos* de Flausino da Gama é formada por vinte estampas que apresentam 382 sinais, excetuando-se o alfabeto manual, também presente na obra. Além disso, traz 18 estampas com descrição verbal dos sinais que compõem o trabalho. Por meio dessa empreitada esperamos elucidar a origem da iconografia da língua brasileira de sinais e desmitificar a pessoa de Flausino, importante personagem da história da educação de surdos no Brasil e da língua brasileira de sinais.

Palavras-chave: Gama Flausino José da, ídolos e imagens, língua de sinais, surdez, ilustração.

ABSTRACT

The aim of this study was to analyze the first known sign language publication printed in Brazil, which was the *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, designed by Flausino José da Costa Gama. Flausino da Gama was deaf, and studied at the Imperial Institute for Deaf-Mutes. He produced his book in 1875 using lithography. Bibliographic and documentary research methodology enabled us to study the publication and understand the historical context of the period in which Flausino undertook the challenge of producing an iconography of Brazilian sign language. The study revealed that Flausino da Gama reproduced folios from an earlier French work entitled *L'Enseignement Primaire des Sourds-Muets mis a la portée de tout le monde avec Une Iconographie des Signes*, that was authored by a deaf Frenchman named Pierre Pélissier. Flausino's oeuvre was analyzed according to visual language categories in order to understand the rationale for its constitution. *The Iconographia dos signaes dos surdos-mudos* of Flausino da Gama is made up of twenty folios with a total of 382 signs, not counting the manual alphabet that is also present in the book. The publication also includes 18 folios with verbal descriptions of the signs that are in the book. By means of this study, we hope to clarify the origin of the iconography of Brazilian sign language, as well as bring to light an understanding of Flausino and his special standing for Brazilian sign language, as he has become a mythical figure in the history of the education of the deaf in Brazil.

Key Words: Gama, Flausino José da, idols and images, sign language, deafness, illustration.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Accademia de Bellas Artes, 1846	15
Figura 2. Gravura da época- Almanak Laemmert- notabilidades, 1875, p.05	21
Figura 3 - Gravura da época- Almanak Laemmert- notabilidades, 1880, p.36	21
Figura 4. Almanak Laemmert, 1845	25
Figura 5. Almanak Laemmert- Notabilidades, 1875, p. 75	30
Figura 6. Almanak Laemmert, 1856, p. 406	38
Figura 7. Almanak Laemmert, 1859, p.478.	40
Figura 8 - Almanak Laemmert, 1862, 434	41
Figura 9 - Almanak Laemmert, 1871, p. 83.....	51
Figura 10. Almanak Laemmert, 1872, p. 84	51
Figura 11. Almanak Laemmert, 1873, p. 99	52
Figura 12. Almanak Laemmert, 1874, p. 103	52
Figura 13. Almanak Laemmert, 1875, p. 111	53
Figura 14. Almanak Laemmert, 1876, p. 112	53
Figura 15. Almanak Laemmert, 1877, p. 113	54
Figura 16. Almanak Laemmert, 1878, p. 115	54
Figura 17. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Limpador da pedra.....	83
Figura 18. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Relogio	83
Figura 19. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Receber	84
Figura 20. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Nunca	84
Figura 21. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Garrafa	85
Figura 22. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Chicara	85

Figura 23. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Agoa	86
Figura 24. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Sopeira	86
Figura 25. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Lagarta	87
Figura 26. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Pedra negra.....	88
Figura 27. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Mesa.....	88
Figura 28. L'Enseignement Primaire des Sourds-Muets mis a la portée de tout le monde avec Une Iconographie des Signes- Par Mister Pélissier (1856)- Bouteille	89
Figura 29. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Porco	91
Figura 30. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Malevolo	91
Figura 31. Seta.....	93
Figura 32. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Chaminé	96
Figura 33. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Elephante	97
Figura 34. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Veado	97
Figura 35. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Mentecapto.....	97
Figura 36. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Cada um.....	98
Figura 37. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Algumas vezes	98
Figura 38. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Sem	98
Figura 39. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Ardosia	100
Figura 40. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Apezar	101
Figura 41. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Reprehender..	103
Figura 42. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Oh! terror!	103
Figura 43. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Corajoso	103
Figura 44. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Hoje	104
Figura 45. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Pão torrado com manteiga.....	105
Figura 46. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Cruz.....	118

Figura 47. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) – Chaminé	120
Figura 48. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) – Lagarta.....	121
Figura 49. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) – Conego	122
Figura 50. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) – Agoa de Seltz	123
Figura 51. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) – Tizana	123
Figura 52. L'Enseignement Primaire des Sourds-Muets mis a la portée de tout le monde avec Une Iconographie des Signes- Par M. Pélissier (1856)-La numération	129

LISTA DE TABELA

Tabela 1 – Quadro dos surdos-mudos existentes nas provincias	44
--	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação entre os Currículos do Instituto Nacional de Surdos de Paris e do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos (Rio de Janeiro).....	46
Quadro 2 - Comparativo entre as obras de Flausino da Gama e Pierre Pélissier .	71
Quadro 3. Comparativos entre as datilologias.....	76
Quadro 4 - Categorias do movimento na Língua de sinais brasileira	94
Quadro 5 – Verbetes descontextualizados.....	109
Quadro 6 - Adjetivos.....	112
Quadro 7 – Antônimos	113
Quadro 8 – Adjetivos – qualidades morais.....	113
Quadro 9 – Qualidades morais.....	115

SIGLAS

INES- Instituto Nacional de Educação de Surdos

Libras- Língua brasileira de sinais

Prolibras- Programa Nacional de Certificação de Proficiência no uso e no Ensino de Libras e de Proficiência em Tradução e Interpretação de Libras – Prolibras

Unicamp- Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1	9
As imagens litográficas no Brasil do Século XIX	9
1.1. A Gênese: o meu percurso no Centro de Pesquisa em Gravura do Instituto de Artes da Unicamp.....	9
1.2. A produção e circulação das imagens gravadas no início do século XIX no Brasil	12
1.3. A evolução da gravura em pedra no Brasil no século XIX.	16
1.4. Eduard Rensburg: o grande apoiador de Flausino da Gama	22
1.5. Os irmãos Laemmert e Garnier no mercado livreiro do Brasil	26
Capítulo 2.....	33
O Imperial Instituto dos Surdos-Mudos do século XIX e a atuação de Flausino da Gama	33
2.1. A fundação do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos.....	33
2.2. A gestão de Tobias Leite e a trajetória educacional de Flausino da Gama	42
2.2.1. A administração de Tobias Leite no período em que Flausino foi aluno	42
2.2.2. Flausino da Gama: criador/repetidor de uma tradição iconográfica.....	49
2.3. Pierre Pélissier e a iconografia da língua francesa de sinais	64
2.3.1. Pierre Pélissier: o inspirador	64
Capítulo 3.....	67

A constituição da Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos.....	67
3.1. Percurso metodológico	67
3.1.1. Características gerais das obras de Flausino da Gama e de Pierre Pélissier	69
3.1.2. Categoria 1 – Elementos básicos da comunicação visual	79
3.1.3. Categoria 2 – Algumas características lexicais.....	104
Considerações finais.....	131
Referências bibliográficas	139

Introdução

O meu interesse pela língua brasileira de sinais (Libras)¹ surgiu há cerca de vinte anos. Iniciei a minha vida profissional em 1990 como professora em uma escola especial para surdos, sem nunca antes ter imaginado que um dia trabalharia com essa realidade. Eu havia feito um curso básico de língua brasileira de sinais um ano antes. A vontade de conhecer essa área cresceu ao ponto de eu escolher um curso de graduação de Educação Especial, porque a área da surdez seria de alguma forma contemplada. Sou graduada em Pedagogia: formação de professores para a área de Educação Especial, pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas desde 1995.

Ao final do curso de graduação, desenvolvi atividades profissionais em instituições especializadas em deficiência e também em escola privada de ensino regular nos municípios de Campinas e Hortolândia, atuando especificamente com alunos com deficiência. Com o passar do tempo, as minhas atribuições na coordenação pedagógica foram aumentando na escola de ensino regular onde acabei optando por ficar.

Em paralelo, fui me aperfeiçoando como intérprete de Libras, realizando uma série de cursos de formação que tinham como finalidade o aprimoramento da função. Conviver e compartilhar experiências com a comunidade surda de Campinas foi uma verdadeira escola! Em 2008, fui aprovada no Prolibras, um exame nacional de proficiência em língua brasileira de sinais, organizado pelo Ministério da Educação e Cultura.

No ano de 2000, ingressei na Pontifícia Universidade Católica de Campinas como docente do curso de Educação Especial. O contato com a área da surdez num curso de graduação e com a Libras numa das disciplinas ministrada motivaram-me bastante a aprofundar os estudos no curso de mestrado. O meu

¹ A Libras é a língua de sinais utilizada pelos surdos do Brasil. Foi reconhecida como língua oficial da comunidade surda brasileira em 2002, por meio do decreto Lei nº 10.436. Diferentemente das línguas orais, que possuem uma modalidade oral-auditiva, as línguas de sinais possuem a modalidade espaço-visual (FERNANDES, 2003).

objetivo era estudar a representação gráfica da Libras, tendo origem nas dificuldades de interpretação das imagens dos manuais e dicionários ilustrados sentidas pelos alunos do curso de graduação e de outros espaços de ensino de Libras.

No programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), desenvolvi, no mestrado, um trabalho relacionado ao estudo da representação pictórica da Libras, tentando identificar quais eram as dificuldades dos ilustradores que se dedicam a produzir materiais dessa natureza, bem como as soluções encontradas para representar aspectos relevantes dos sinais. As línguas de sinais são línguas de modalidade espaço-visual compostas por vários níveis linguísticos, da mesma maneira que as línguas orais-auditivas, porém com especificidades próprias, como a posição das mãos (configuração), a direção e qualidade do movimento, o local onde o sinal é produzido (ponto de articulação). A produção dos sinais exige precisão da pessoa que os executa e capacidade de extrair e discriminar os aspectos pertinentes por parte de quem interpreta.

Assim, a dissertação *O desafio da representação pictórica da língua de sinais brasileira* buscou realizar a intersecção das áreas da surdez e das artes visuais, com uma contribuição para a área da surdez, no que se refere ao estudo dos dicionários impressos e em outras mídias de língua brasileira de sinais, antes não desenvolvidas.

O envolvimento com a pesquisa em nível de pós-graduação e o resultado final do trabalho foram determinantes para que eu continuasse a aprofundar a pesquisa no doutorado. A satisfação com a dissertação, assim como o encantamento pelo Instituto de Artes e todo o aprendizado que alcancei ao longo do período em que cursei o mestrado foram fatores que influenciaram a minha escolha em continuar nesse mesmo espaço.

O tema do projeto de pesquisa de doutorado surgiu como desdobramento do mestrado. Dentre os dicionários analisados, encontrava-se aquele considerado

como o pioneiro do gênero criado em terras brasileiras: *a Iconografia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, publicado em 1875, cuja autoria é de Flausino José da Costa Gama.

O dicionário de Flausino é motivo de orgulho para muitos surdos brasileiros e ouvintes envolvidos com os estudos acerca da Libras; dessa forma, possui uma grande representatividade nesse meio. Considera-se que esse material instituiu uma iconografia para essa língua não expressa em nenhum outro material anteriormente. Nesse caso, dois aspectos são valorizados: o primeiro é seu pioneirismo, por ter sido desenhado em 1875 em uma oficina de litografia do Rio de Janeiro; o outro é o fato de Flausino José da Gama ter sido, ele próprio, surdo.

A importância histórica da publicação, a qualidade e interesse gráfico dos desenhos nos instigaram a recuperar a história da origem da representação gráfica da Libras e a entender a constituição de sua iconografia por meio da criação da primeira obra citada do gênero. Essa iniciativa também se deu por conta da carência de pesquisas na área, o que gera um problema à medida que não contamos com estudos históricos consistentes que contemplem a questão do surgimento da primeira iconografia da língua brasileira de sinais. Por essa razão, não existe muita clareza a respeito do trabalho desenvolvido por Flausino, fato que a pesquisa em questão pretende elucidar.

Assim sendo, ingressei no programa de doutorado no Instituto de Artes em 2007 e tive a oportunidade e a felicidade de continuar sendo orientada pela Profa. Dra. Lucia Reily, com quem compartilho as preocupações quanto ao desenho dos sinais manuais.

Um dos primeiros procedimentos foi a realização de um levantamento bibliográfico em busca de referências ligadas ao tema que pudessem fornecer os substratos para a elaboração da fundamentação teórica. Qual não foi a nossa surpresa quando, ao consultar uma obra estrangeira (Rée, 1999) que tratava de aspectos ligados à educação dos surdos e às línguas de sinais, deparamo-nos com uma página de um dicionário ilustrado de Libras aparentemente igual ao de

Flausino da Gama. Após o estranhamento inicial, fomos checar a fonte e descobrimos que aquelas imagens eram de autoria de um surdo francês chamado Pierre Pélissier e datavam de 1856, ou seja, eram anteriores à obra de Flausino. Esse novo dado provocou um sentimento ambíguo: ao mesmo tempo em que suscitou uma curiosidade em desvendar o mistério que se apresentava frente a essas imagens e os dois personagens responsáveis por elas, também nos deixou extremamente desapontadas, pois o material selecionado que acreditávamos ser originalmente brasileiro parecia não ser!

Passada a 'crise', que, segundo Duarte Jr. (2001), nos aponta duas possibilidades: o perigo e a oportunidade, resolvemos redimensionar o foco do estudo e aproveitar a oportunidade que o fato nos apresentava para elucidar o material histórico, à luz de conhecimentos científicos e com toda a contribuição que a arte traz para a compreensão dos 'fenômenos' relacionados ao processo criativo.

Para que pudéssemos continuar a nossa pesquisa, precisávamos justapor os dicionários de Flausino e de Pélissier. Já possuíamos uma cópia do material de Flausino da Gama, que conseguimos por intermédio de um professor de surdos que atua no Rio de Janeiro, e que gentilmente, na época do mestrado, colocou-o a nossa disposição. Não se sabe ao certo quantas tiragens foram feitas do dicionário de Flausino em 1875. Uma cópia impressa ampliada encontra-se no acervo do INES, juntamente às obras raras.

O próximo passo foi a tentativa de aquisição do material de Pélissier, tarefa nada fácil. Descobrimos que o dicionário de sinais de Pierre Pélissier encontra-se na biblioteca do Instituto Nacional de Jovens Surdos de Paris. Tal obra é considerada rara e, portanto, somente pode ser consultada no local. Diante desse fato e da impossibilidade de irmos a Paris naquele momento, não desistimos, contudo, de procurar o material. Após inúmeras tentativas, vislumbramos em Renard e Delaporte (2002) uma possibilidade. Importamos o referido material e verificamos que os autores, no livro *Aux Origènes de la langue des signes française*, contemplavam a obra de três ilustradores de língua de sinais do século

XIX: Brouland, Lambert e também Pélissier. O livro trazia exatamente aquilo que tanto procurávamos, a iconografia da língua francesa de sinais, obra de Pélissier de 1856.

De posse desses materiais, entramos em contato com a professora Dra. Solange Rocha, historiadora e docente do INES, que também contribuiu com a nossa pesquisa por meio da publicação *O INES e a educação de surdos no Brasil*. Esse material foi produzido por ocasião da comemoração do aniversário de 150 anos do INES pela historiadora, e colocado à disposição de alguns pesquisadores e professores de surdos do Brasil. Dos 5000 exemplares impressos, tivemos a felicidade de receber um por conta de nosso trabalho de pesquisa.

Após o estabelecimento dessas etapas, a última e mais decisiva ocorreu para o aprofundamento do estudo em questão: uma viagem ao Rio de Janeiro, local onde se originou toda a história que envolve a iconografia da língua brasileira de sinais.

A pesquisa no Rio de Janeiro envolveu os seguintes procedimentos:

1. Visita ao Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES) e o contato com fontes primárias (documentos do século XIX pertinentes à pesquisa, entre eles dois relatórios do diretor Tobias Leite, diretor do Instituto à época e outros referentes à matrícula dos alunos surdos no período destacado);
2. Contato pessoal com a Profa. Dra. Solange Rocha no INES, responsável pelo acervo de obras raras pertencentes ao referido espaço;
3. Consulta na Biblioteca Nacional com o intuito de procurar um exemplar impresso da *Iconographia dos Signaes dos Surdos Mudos* para o conhecimento e o estudo da constituição da obra original. Na Biblioteca Nacional, localizei a obra citada e consegui reproduzir, com a devida autorização, uma cópia do referido material em microfilme.

De posse de todo o material necessário para o desenvolvimento da pesquisa, os objetivos deste trabalho foram redesenhados:

- Compreender o processo de elaboração e produção da *Iconographia dos signaes dos surdos mudos*, de Flausino da Gama, no contexto da imagem gravada, especificamente a litográfica, no século XIX;
- Situar a produção desse material pioneiro no contexto da gravura e no gênero dicionário de Libras;
- Estudar as publicações de Flausino da Gama e de Pierre Pélissier a fim de elucidar e estabelecer aspectos semelhantes e distintos em relação aos elementos relacionados à visualidade que compõem ambas;
- Discutir criticamente o impacto que o material produzido por Flausino teve na história da educação dos surdos e da língua de sinais no Brasil.

Esperamos contribuir com um estudo original, já que as pesquisas que envolvem a Libras geralmente versam sobre temas que se relacionam à área da linguística, educação, entre outras. Já houve tentativas de se estabelecer estudos sobre tal língua, levando-se em consideração os aspectos de sua visualidade, porém as que foram concluídas apresentam outro viés, o da constituição das imagens a partir de seus níveis linguísticos. Dessa forma, a exigência que se coloca frente ao nosso trabalho é bastante desafiadora. Em se tratando de um material produzido por meio de litografia, o estudo tem interface com o campo da gravura.

Em relação ao ponto de vista de abordagem do problema, a presente pesquisa caracteriza-se como documental, com análise realizada por meio de apoio na literatura, para contextualização histórica e discussão da técnica.

No primeiro capítulo, contextualizamos a criação e circulação das imagens litográficas no Brasil do século XIX e a importância das tipografias nesse período. Sabemos que o fluxo dos acontecimentos é dinâmico, porém, para que a

explanação se tornasse mais didática, optamos por apresentar essa trajetória por meio de uma linearidade temporal.

No segundo capítulo, discorremos sobre o contexto histórico que envolve a fundação do Collegio Nacional para Surdos-mudos de Ambos os Sexos, que em 1857 se torna o Imperial Instituto dos Surdos- Mudos, e que atualmente é o Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), localizado na cidade do Rio de Janeiro. Destacamos aspectos relacionados à sua gestão, especificamente à época em que o Dr. Tobias Leite foi diretor, período em que Flausino da Gama era aluno desse colégio. Além disso, apresentamos a biografia de Flausino da Gama e também a de Pierre Pélissier, surdo francês que 'inspirou' o surdo brasileiro na elaboração de sua obra.

O terceiro capítulo aborda os procedimentos metodológicos utilizados para a realização da pesquisa. A visitação aos espaços a priori selecionados (Instituto Nacional de Educação de Surdos e Biblioteca Nacional) trouxe-nos a possibilidade de trabalhar com fontes primárias, necessárias devido à particularidade da pesquisa. Apresentamos os dados e seguidamente trazemos a análise e discussão dos mesmos. Por se tratar de uma pesquisa bibliográfica e documental, analisamos a primeira obra de língua de sinais criada no Brasil e também a obra francesa que foi referência para a constituição desse processo. Todos os dados relacionados às obras são explicitados, dando-se ênfase ao aspecto fonológico² da língua brasileira de sinais.

A seguir desenvolvemos as considerações finais a respeito do estudo em questão.

Estudar a origem da representação gráfica da língua de sinais brasileira foi um desafio, dada a escassez de obras nacionais que tratem com seriedade e de forma aprofundada a questão. Esse estudo possibilitou a elucidação do objeto de

² As línguas de sinais apresentam os mesmos níveis linguísticos das línguas orais, a saber: nível fonológico, morfológico, sintático, semântico e pragmático de acordo com Fernandes (2004). O nível fonológico, destacado nesse estudo, é composto pelas configurações de mãos, pela localização do sinal, pelo movimento das mãos e orientação da palma da mão. Todos esses aspectos devem ser levados em consideração durante a produção de um sinal (Fernandes, 2003).

estudo, aprofundamento e correção de muitos equívocos e inferências que foram sendo estabelecidos e perpetuados ao longo do tempo por pessoas ligadas à área da surdez, porém sem conhecimentos abrangentes relativos à área de Artes Visuais.

Esperamos que, por meio dessa empreitada, Flausino se torne mais conhecido e finalmente tenha seu espaço reconhecido na história da língua de sinais brasileira como um surdo que ousou iniciar uma prática muito recorrente nos dias atuais: produzir dicionários de Libras.

Capítulo 1

As imagens litográficas no Brasil do Século XIX

Entre todos os efeitos que podem advir do uso das estampas, nos contentaremos aqui em seis deles, que facilmente permitirão avaliar os outros...

O primeiro é divertir pela imitação, representando-nos as coisas visíveis pela sua figuração.

O segundo é nos instruir de uma maneira intensa e mais imediata do que a palavra. As coisas que entram pelas orelhas, dizia Horácio, tomam um caminho bem mais longo e tocam menos do que aquelas que entram pelos olhos, testemunhas mais seguras e fiéis.

O terceiro é abreviar o tempo que se empregará relendo as coisas que escapam à memória, refrescando-a em um golpe de vista.

O quarto, nos representar as coisas ausentes como se elas estivessem diante de nossos olhos, o que só poderíamos ver através de penosas viagens e grandes despesas.

O quinto, dar meios de comparar facilmente diversas coisas em conjunto, pelo pouco espaço que as estampas ocupam, por seu grande número e por sua diversidade.

E o sexto, formar o gosto pelas boas coisas e proporcionar ao menos conhecimento superficial das belas artes, o que não é permitido às pessoas de bem ignorar.

Roger de Piles³ (1699)

1.1. A Gênese: o meu percurso no Centro de Pesquisa em Gravura do Instituto de Artes da Unicamp

³O francês Roger de Piles (1635- 1709) foi pintor, gravador, escritor, crítico de arte e diplomata. De acordo com Turazzi (2009 p. 64), defendia a “singularidade e a eficácia das estampas para a aprendizagem, a satisfação e convencimento do observador”. O trecho apresentado diz respeito a sua obra *Abrégé de la vie de peintres* (Paris, 1699) e, segundo a mesma autora, figurava como uma espécie de manifesto editorial nas páginas do jornal francês (1832) *Le Magazin Pittoresque*, que tinha abundantes ilustrações destinadas à educação popular.

Todo trabalho de pesquisa necessariamente tem um princípio. Após trilhar cada etapa já explicitada na introdução, comecei o diálogo com meu objeto de estudo à luz das referências bibliográficas com as quais tive contato no início do processo e por meio das interlocuções advindas de docentes e colegas do Instituto de Artes da Unicamp nas disciplinas que necessariamente deveria cursar.

Como as imagens da obra de Flausino foram produzidas por meio de litografia, era preciso discutir a obra à luz de estudos sobre a gravura no contexto histórico, considerando-se o papel do ilustrador e os primórdios da técnica no Brasil. Algumas questões se faziam muito presentes em meu diálogo com a referida obra: como Flausino elaborou a *Iconographia dos Signaes dos Surdos Mudos*? Flausino teria desenhado as estampas que compõem a obra sozinho numa tipografia, ou contou com o auxílio de mais alguém? De antemão sabíamos que as tipografias da época destinavam-se a trabalhos comerciais profissionais e tinham em sua equipe de funcionários pessoas experientes, condição diferente de Flausino, que, a rigor, era aluno de um instituto de educação de surdos. E ainda algo me intrigava: que tipo de instrumental teria utilizado para desenhar na pedra as imagens muito ricas em detalhes referentes aos sinais que constituiriam uma iconografia? Para uma pessoa que não possui formação específica em Artes, como no meu caso, tentar entender os procedimentos técnicos era um grande desafio.

Em 2008, durante a fase em que cursei as disciplinas no doutorado, tive a oportunidade de frequentar *Laboratório VI - Imagem: construção e representação*, sob a orientação da Profa. Dra. Lygia Eluf. Recordo-me que a professora nos fazia discutir e refletir muito a respeito da constituição das imagens e da sintaxe da linguagem visual. Em meio às discussões teóricas, uma tarefa nos foi passada: a de realizar uma experiência prática que envolvesse o nosso objeto de pesquisa, levando-se em consideração os aspectos relacionados à sua gênese e à sua trajetória em termos de pesquisa até aquele momento. Ela nos desafiou a apresentar de forma **concreta** cada etapa relacionada à nossa investigação. A princípio, eu não sabia ao certo o que desenvolver, tendo em vista que o meu

relacionamento com o tipo de imagem que o meu trabalho abarcava era uma gravura. A profa. Lygia sugeriu que eu desenvolvesse o meu trabalho no laboratório de gravura do Instituto de Artes. Dessa maneira eu poderia conhecer a técnica de forma mais aprofundada e fazer um trabalho de caráter mais prático, para me aproximar da experiência vivenciada por Flausino.

Aceitei de pronto a sugestão, pois precisava ampliar a minha visão sobre a litografia e assim iniciei o trabalho no laboratório⁴. Esse período foi o começo da minha relação com a imagem gravada. Tentei me colocar no lugar de Flausino, percorrer o seu rastro, com uma diferença: uma experiência bastante restrita em desenho de minha parte. Pude experimentar todo o processo de concepção e produção de uma litogravura: a escolha da pedra litográfica; a sua granitagem; o primeiro desenho na pedra, que, no meu caso, foi feito por meio de transferência com o auxílio de um lápis sanguínea; depois o desenho definitivo, utilizando o bico de pena; todo o processo de acidulação da pedra, a viragem da imagem, o entintamento e finalmente a impressão. Também tive contato com outros tipos de imagens gravadas no ambiente de laboratório. Acompanhando os trabalhos de alguns colegas de pós-graduação, pude conhecer a gravura em metal e também a xilogravura.

A vivência desse processo, além da produção de um portfólio, fez-me entender a complexidade da litografia. Além da habilidade artística, é preciso um domínio técnico bastante acurado para o alcance de um bom resultado. Percorrer o processo de elaboração de uma litogravura foi fundamental para a minha compreensão acerca da técnica e para a valorização da contribuição de Flausino no século XIX. Apesar de termos vivenciado algo comum, que foi a produção de imagens por meio de litografia, um diferencial importantíssimo se coloca entre nós: o contexto histórico e, conseqüentemente, as condições em que as experiências foram realizadas.

⁴ É importante salientar o apoio técnico que tive do responsável pelo laboratório da gravura do Instituto de Artes, Danilo Roberto Perillo, que, juntamente com a Profa. Lygia, acompanhou meu percurso ao longo de um mês e meio nesse espaço.

1.2. A produção e circulação das imagens gravadas no início do século XIX no Brasil

O estudo da obra realizada por Flausino em 1875 envolve uma série de questões. É primordial destacar que, para que possamos conhecer mais a fundo o autor e sua obra, faz-se necessário primeiramente entender o contexto do Brasil no século XIX no tocante à cultura visual do período, à produção e circulação de imagens, e mais especificamente à litografia. No prefácio da obra consta que Flausino era um surdo desenhista, aluno do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos do Rio de Janeiro e que produziu a *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos* em uma oficina de litografia cedida pelo Sr. Eduard Rensburg. Esse prefácio foi escrito pelo então diretor do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos, Tobias Leite.

A obra iconográfica de língua de sinais foi produzida por Flausino num momento de auge da litografia do século XIX. Porém, para que isso ocorresse, houve uma longa trajetória percorrida pelos precursores da técnica da gravura no Brasil, a começar pela vinda da Família Real e da Corte Portuguesa que influenciou o campo das Artes no Brasil.

Devido ao fato de a imprensa ser proibida pelos portugueses no período colonial, para que a circulação de ideias não pusesse em risco o seu domínio, a história oficial da gravura no Brasil inicia-se em 1808, juntamente com a vinda da Família Real e da Corte Portuguesa. A Corte portuguesa aportou em 1808 na Bahia, e, em seguida, transferiu-se para o Rio de Janeiro, considerada a nova capital do mundo português. Na bagagem, além da Biblioteca Nacional, trazia um prelo de madeira de fabricação inglesa. Campofiorito (1983, p.19) diz que “Dom João VI recebeu de seus conselheiros propostas para dotar a nova metrópole das condições indispensáveis à vida cultural que lhe competia manter”.

Dessa forma, a sede escolhida passaria por uma transformação urbana para lidar com a nova condição e também na tentativa de recuperar o seu papel de reino. A mudança da corte ainda exigiu a formação de uma nova estrutura administrativa para governar o império. Nesse sentido, uma das primeiras ações

privilegiou a organização da defesa e, em 1º de abril de 1808, foi criado o Conselho Supremo Militar. Em seguida, em 7 de abril, deu-se a criação do Real Arquivo Militar, ligado ao Ministério da Guerra e às repartições da Fazenda e da Marinha. Santos (2008) apresenta a finalidade da criação do Arquivo:

Deveria servir tanto de depósito central de toda a cartografia do Império como de local em que se pudessem ser feitas ratificações de fronteiras, planos de fortalezas e campanhas, projetos para novas estradas e comunicações, projetos de melhoramentos de novos portos marítimos (p.22).

O Arquivo funcionou praticamente durante todo o século XIX e esteve no centro de um momento decisivo para o desenvolvimento da litografia. Foi extinto em 1887, quando a Lei nº 3349 de 20 de outubro de 1887 criou a Diretoria Geral de Obras em seu lugar.

Em 13 de maio de 1808, D. João instalou a casa impressora destinada a publicar os papéis oficiais do governo e todas e quaisquer obras - A Impressão Régia. Santos (2008) afirma que a abertura da Impressão Régia foi considerada o momento fundador da imprensa no Brasil, sendo ela herdeira de tradição portuguesa, uma vez que estava subordinada a D. Rodrigo de Souza Coutinho, então Ministro e Secretário de Estados dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, outrora Ministro da Marinha e Ultramar em Portugal desde 1795. De acordo com “As Instruções”, publicadas em 24 de julho do mesmo ano, à mesma caberia:

Com economia e em razão do adiantamento da Impressão [...] agregar alguns gravadores que possam publicar obras úteis à mesma Impressão e outras chapas úteis ao serviço das repartições públicas, particularmente as militares (SANTOS, 2008, p.29).

É necessário destacar o papel funcional da Impressão Régia e também o forte papel do Estado no sentido de atribuir-lhe finalidades. As primeiras notificações sobre as atividades da oficina de gravura da Impressão Régia do Rio de Janeiro apareceram no aviso de 1809. Desde o início de suas atividades foram produzidas gravuras para livros, anúncios para jornais da época, documentos, feitos por meio de gravura em metal e também por xilografia.

Em 1812, com a morte de D. Rodrigo e a ascensão de Antônio de Araújo Azevedo, mais conhecido como Conde da Barca, a política em torno do Império Luso-Brasileiro altera-se sensivelmente. Como refere Santos (2008, p. 35), “voltaram-se agora os homens de idéias para a França. A chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, traria até a Corte os ares desejáveis da civilização francesa”.

Campofioroto (1983) relata que o Conde da Barca sugeriu a contratação de uma equipe de artistas e artífices de Paris que dessem condições rigorosas ao ensino de artes e ofícios no Rio de Janeiro para que o povo brasileiro pudesse corresponder às exigências do desenvolvimento cultural e industrial.

Com a finalidade de criar em terras brasileiras a Escola Real de Ciências e Artes e Ofícios, de acordo com Alambert (2007), a Missão Artística Francesa desembarcou aqui liderada por Joachim Le Breton, crítico de arte e secretário recém-destituído do Instituto de França. A Missão era composta por mais de vinte homens, entre eles: Nicolas Antoine Taynay, paisagista, e seu irmão Auguste Marie Taunay, escultor e gravador; Jean-Baptiste Debret, pintor; Grandjean de Montigny, arquiteto; Charles Simon Pradier, gravador; e os irmãos Marc e Zepherin Ferrez. Segundo o mesmo autor, além dos artistas representantes das belas artes acima citados, ainda faziam parte da Missão os especialistas em artes mecânicas: François Ovide, Charles Henri Lavasseur, Louis Symphorien Meunier e François Bonrepos, um escultor ajudante.

Apesar de sua permanência no Brasil e dos desdobramentos engendrados pelos artistas que vieram a fazer parte dela, em relação especificamente à gravura, Beuttenmüller (1990) refere que a Missão não deixou nenhuma marca cultural. O burilista⁵ Charles Simon Pradier, gravador oficial da missão, veio para gravar os retratos de D. João VI e de outras pessoas da Corte, porém Pradier regressou à França em 1918, alegando que somente lá poderia realizar esse

⁵ Buril é um instrumento cortante de seção losangular, utilizado para gravar em metal ou madeira (Fajardo, Sussekind e Vale, 1990). Santos (2008) refere que buril é um gênero de gravura que utiliza a técnica de gravura a entalhe.

trabalho. Debret gravou uma versão em água-forte de *Solene Desembarque de D. Leopoldina*, feita com base num quadro de sua autoria. Além disso, produziu muitos desenhos que foram litografados somente após o seu retorno à França.

Pereira (2008) observa que o objetivo maior da Missão Artística Francesa só se efetivaria em 1826, com a abertura da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, depois da independência do Brasil. A Missão foi responsável pelo estabelecimento de uma prática acadêmica e pela introdução do neoclássico no Brasil. Porém, nesse momento, a gravura não era concebida como arte.

Estava ausente das distribuições públicas de prêmios, dos prêmios em viagens e das exposições realizadas pela Academia pelos anos afora. Voltava-se sobretudo para a ilustração de livros e periódicos, para a divulgação de acontecimentos e de personagens públicos (SANTOS, 2008, p.37)

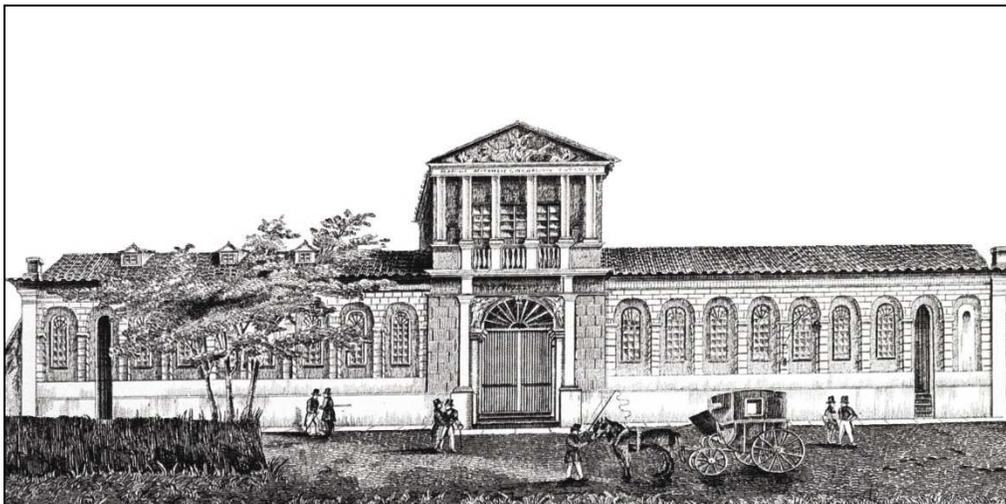


Figura 1 - Accademia de Bellas Artes, 1846

Observa-se que nesse período a imagem gravada desenvolvia-se no campo da comunicação visual, do material gráfico e não no tocante à arte. A autora acima citada refere que, entre 1808 e 1812, a quantidade de anúncios de livros era superior à venda de outras mercadorias, como imóveis, tecidos e escravos. A comunicação visual se tornara mais democrática, fazendo parte do dia a dia das pessoas comuns.

Divertimento instrutivo ou coleção escolhida de novela, histórias, contos, anedotas, contos para rir, seis folhetos com estampas iluminadas [...] mapas, plantas, planos de batalhas e atlas, tanto para atender as necessidades dos militares quanto para possibilitar a localização espacial por parte do público comum (SANTOS, 2008, p. 38).

Em termos quantitativos, a época era fecunda. Ipanema (2001, p.388) destaca que de cinco tipografias em três unidades do país passa-se, até 7 de abril de 1831, a mais de 30 em 13 províncias. “Sem prelos apenas Piauí, Santa Catarina, Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe, Espírito Santo e Mato Grosso, Amazonas e Paraná seriam províncias criadas mais tarde”.

Ipanema (2001) afirma que a Impressão Régia, no Rio de Janeiro, e também as tipografias particulares, como a de Silva Serva na Bahia, então postas a funcionar, e outras na província vão marcando presença no cenário editorial brasileiro, onde tipografia e editora tinham a mesma atividade.

Apesar dos avanços em termos de popularização, durante o reinado de D. Pedro I, a gravura continuaria respondendo às demandas políticas.

1.3. A evolução da gravura em pedra no Brasil no século XIX.

A litografia ou gravura feita em pedra, cuja particularidade é a apresentação da imagem em plano, diferentemente da imagem produzida em entalhe ou relevo, foi inventada em 1796 pelo alemão Alois Senefelder. A maior simplicidade da técnica, se comparada ao buril e à xilografia, proporcionou três mudanças no que se refere à produção da imagem:

Acabou com a separação entre o desenhista e o gravador, considerado um técnico responsável pela execução do desenho [...]. A segunda mudança foi provocada pela rapidez com que a imagem passou a ser produzida, ampliando suas possibilidades de representação. A terceira diz respeito ao aumento da tiragem, dada a maior resistência da pedra litográfica em relação às outras chapas (SANTOS, 2008, p. 51)

De acordo com Benjamin (apud Santos, 2008, p.51), por conta do advento da litografia, as técnicas de reprodução da imagem tiveram um progresso decisivo. Esse processo, mais fiel, que confiava o desenho à pedra em vez de entalhá-lo na

madeira ou metal, permitia às artes gráficas entregar ao comércio reproduções em série. Por conta disso, a litografia tornou-se uma colaboradora íntima da imprensa. Diante desse contexto, a litografia também chegaria ao Brasil e aqui teria um papel de destaque.

Chegou em 1817 ao Brasil Arnaud Julien Pallière, um dos mais antigos artistas estrangeiros a se fixarem no país. Segundo Ferreira (1977), o referido artista trouxe o seu próprio material de litógrafo, e no ano seguinte começou efetivamente a trabalhar. O Marquês dos Santos referia-se a ele como o mais antigo litógrafo do Brasil. Com sua prensa privada, mantinha as suas atividades como litógrafo em estratégica reserva. Provavelmente não pretendia utilizar a litografia como sua principal atividade artística, realizando por meio da mesma somente trabalhos comerciais que lhe proporcionavam boas rendas. Pallière fez desenhos de condecorações, de uniformes, de retratos, de costumes e planos urbanísticos. Porém, poucos de seus trabalhos sobreviveram.

O suíço Johan Jacob Steinmann foi outra figura de destaque no percurso da litografia no Brasil. Chegou ao país em 1825, assinou um contrato de cinco anos com o Estado e foi responsável por implantar uma oficina litográfica no Arquivo Militar. Percebe-se que a produção da gravura ainda se encontrava atrelada ao Estado. Steinmann foi o responsável por gravar e imprimir a cartografia produzida pelo Real Corpo de Engenheiros, tarefa antes realizada pela oficina de gravura da Impressão Régia. É importante salientar que, desde o final do período Joanino, a instituição havia perdido seu prestígio e função estratégica, dado o fim da censura e monopólio da imprensa por parte do Estado em 1821, e também por conta da morte de D. Rodrigo de Souza Coutinho e, conseqüentemente, afrouxamento de sua orientação.

A produção de Steinmann foi preservada, diferentemente do que ocorreu com a Pallière. Ferreira (1977) diz que, além de seu emprego oficial, estabeleceu no Rio de Janeiro uma oficina própria, e também se sabe que dirigiu uma fábrica de sabão utilizando o processo da soda. Era considerado por seu compatriota Martin Nicoulin mais um homem de negócios do que um artista. Representava por

meio de suas gravuras tipos populares, um estilo de caricatura, abrindo-se espaço para a representação de personagens não ligados ao Estado. Nesse sentido, Victor Larée, que ocuparia o lugar de Steinmann na oficina do Arquivo Militar, foi o responsável pela litografia de algumas sátiras à política da época, consideradas as primeiras caricaturas realizadas no país.

Santos (2008) destaca que houve um grande avanço dessa técnica englobando temas do dia a dia. Foi relevante para a disseminação desse tipo de imagem a produção de duas litogravuras que registraram acontecimentos de 1831, deflagrados pela abdicação de D. Pedro I, quais sejam: *Assalto à ilha das Cobras* e *Entrada na igreja de São Francisco de Paula*, que ilustrava o enterro do guarda municipal Estevão de Almeida Chaves, morto na ilha das Cobras.

Esse fato, aparentemente de grande repercussão social e registrado pela litografia, propiciou que as imagens circulassem como folhas volantes, encartadas em uma edição do *Jornal do Commercio*, editado por Seignot-Plancher, com quem Steinmann colaborava. A produção de gravuras com temas oficiais [...] perdia cada vez mais espaço entre os gravadores que se estabeleciam no mercado da Corte (SANTOS, 2008, p. 59)

Ferreira (1977), baseado no *Almanack de Plancher*, destaca que em princípios de 1832 havia no Rio de Janeiro três oficinas litográficas particulares: as de Steinmann, Rivière e Roger. Em 1833, três anos após o fim de seu contrato com o governo brasileiro, Steinmann retornou à França. Quem assumiu o seu posto foi o professor de desenho do Arquivo, Carlos Abelé, que ficou no cargo até 1833, quando pediu dispensa para retornar à Europa. Dessa vez, o francês Pierre Victor Larée assumiu o cargo com contrato de três anos. Entretanto se ausentou do Rio de Janeiro, sem licença do governo Imperial, abandonando a oficina e abrindo o seu ateliê particular em 1834.

De acordo com Ferreira (1977), os primeiros ateliês litográficos realmente importantes do Rio de Janeiro foram instalados ainda na década de 1830: o do francês Pierre Victor Larée e o de Frederico Guilherme Briggs, antigo sócio de Rivière. Os litógrafos que se seguiram a Larée não estavam mais ligados às instituições públicas, segundo Santos (2008). Como exemplo temos o próprio Briggs, que já se estabelecera de forma autônoma. Esse dado vem reforçar a

grande tendência da gravura na época: produção de forte caráter social, com imagens de tipos urbanos e *charges* que retratavam problemas políticos do período. A partir de 1840, a sociedade despertou efetivamente para o uso da gravura. Surgem nesse período mais dois campos de atuação para o gravador: o da “reportagem” litográfica e a edição de estampas. Assim sendo, a oferta de imagens sobre assuntos do cotidiano aumentou e surgiu a figura do editor de estampa.

Essa função basicamente envolvia duas fases, a de produção e a de comercialização. No tocante à produção, o trabalho envolvia três etapas, de acordo com Santos (2008, p. 111), “a definição do tema e do tipo de produto (se a gravura serviria como estampa avulsa ou como ilustração de um livro, por exemplo); a gravação; e por último, a impressão”.

No que se refere à comercialização, o editor, após finalizar o processo de impressão da imagem, tinha que colocá-la em circulação, por meio da coordenação da subscrição⁶ e sua distribuição em pontos de venda.

Em 1855, o Rio de Janeiro tinha treze oficinas litográficas, entre as quais nove se destacavam:

Larée (1832), **Heaton & Rensburg** (1840- grifo nosso), Ludwig & Briggs (1843), Brito e Braga (1848), Martinet (1851), Paula Brito (1851), Cardoso (1851), Leuzinger (1853) e Sisson, justamente fundada no ano em questão (FERREIRA, 1977, p. 207).

Para atender à crescente demanda, o Rio de Janeiro foi se povoando com mais litógrafos e suas respectivas oficinas. As oficinas exerciam as mais diversas técnicas de litografia e desenvolviam trabalhos de alta qualidade. É importante salientar, para efeitos do estudo em questão, que, em 1841, Briggs anunciou a

⁶ Espécie de assinatura por demanda (SANTOS, 2008, p. 111).

publicação de um *abecedário manual*, ou um novo método de falar com os dedos, litografado e colorido, para que qualquer pessoa em poucas horas ficasse prática⁷.

Entre 1870 e 1879, ocorreu o grande desenvolvimento da litografia brasileira, período em que coexistiram os maiores nomes da arte litográfica no país e que, conseqüentemente, funcionaram as melhores oficinas.

Floresceram Martinet, A. de Pinho, Fleiuss, Sisson, Bogormainerio, para só rememorar os lápis mais conhecidos da época. **Rensburg** (grifo nosso), Ludwig, Briggs & Cia. (em fase final), Pereira Braga, Robin, Leuzinger, foram os grandes prelos. *Ba-ta-clan*, *O besouro*, *A comedia popular*, *A comedia social*, *O Fígaro*, *A Lanterna*, *Mephistopheles*, *O Mequetrefe*, *O Mosquito*, *O Mundo da lua*, *Psit!*, *Revista ilustrada*, *Semana Ilustrada*, *A Vida fluminense*, os títulos que a sociedade brasileira da época teve o privilégio de poder adquirir nos dias da saída. As mais importantes oficinas do gênero inauguradas nesse decênio foram as de Moreira Maximino, Almeida Marques, Carlos Schmidt, Mont'Alverne, mas principalmente a de H. Lombaerts (FERREIRA,1977, p. 232).

Ao longo do século XIX, consolidou-se a comunicação visual por meio da gravura, com base numa relação entre o público e o privado. Em função do uso generalizado, a gravura vulgarizou o consumo da imagem, dada a possibilidade de reprodução com qualidade de informações imagéticas. Como salienta Santos (2008), essa característica da imagem gravada servia tanto aos interesses do Estado quanto aos da sociedade. Os avanços técnicos na área da gravura tornaram as imagens muito mais acessíveis.

É importante destacar que, mediante esse fato, os editores de imagem trabalhavam de acordo com aquilo que a sociedade aceitava ver como imagem, ou seja, com a cultura visual do momento. Por uma questão de tendência, sempre evocavam a fidelidade da representação, baseada no mito da imparcialidade e da verdade dos fatos. Em que pese a esse contexto, os gravadores e editores não deixavam de oferecer a sua versão para os acontecimentos, mais especificamente no caso de imagens ligadas às reportagens.

⁷ Não foi possível encontrar a publicação *Abecedário Manual* de Briggs, mas seria de grande interesse esse trabalho tendo em vista que se relaciona com a produção manual de sinais e foi publicado em litogravura.



Figura 2. Gravura da época- Almanak Laemmert- notabilidades, 1875, p.05

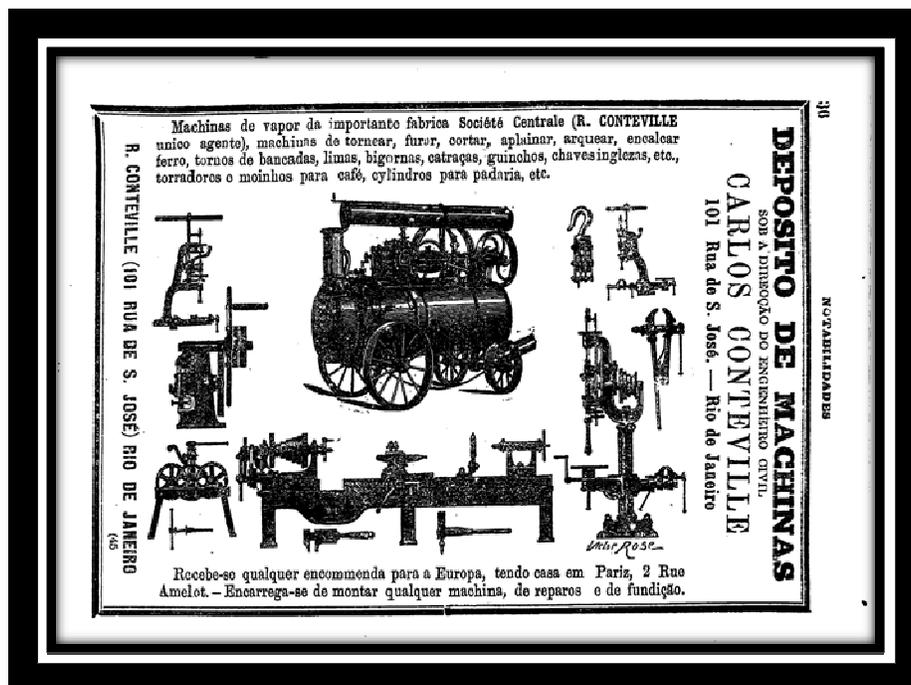


Figura 3 - Gravura da época- Almanak Laemmert- notabilidades, 1880, p.36

A litografia foi a técnica predominante na produção de imagens gravadas até meados do século XIX. Essa situação começa a se modificar por conta da chegada do daguerreótipo⁸ ao Brasil em 1840. Entretanto, o daguerreótipo, a princípio, não era acessível à população; concentrava-se nas mãos da elite brasileira da época, a começar pelo imperador D. Pedro II, que associou a sua imagem a essa novidade técnica, da mesma forma que seu pai, alguns anos antes, havia feito com a litografia.

1.4. Eduard Rensburg: o grande apoiador de Flausino da Gama

Como mencionado anteriormente neste estudo, muitas oficinas de litografia surgiram no século XIX no Brasil. Destacamos a atividade desenvolvida pela oficina de Heaton & Rensburg, pelo fato de o segundo ter colaborado para a produção da obra *Iconographia dos Signaes dos Surdos- Mudos* de Flausino da Gama em 1875.

O diretor Tobias Leite, no prefácio da obra de Flausino da Gama, faz uma menção ao Sr. Eduard Rensburg, que gentilmente se ofereceu para ensinar o desenho litográfico a Flausino e ainda ofereceu a sua oficina para a realização da obra.

Numa época de popularização da imagem litográfica, Flausino foi privilegiado porque pôde contar com o apoio de um dos ilustres senhores acima mencionados. Não se sabe ao certo que ligação Rensburg tinha com o Imperial Instituto dos Surdos-Mudos (antigo Collegio Nacional para Surdos- mudos de Ambos os Sexos) nem qual era o seu grau de proximidade com o diretor da época. Sabe-se que, por meio da intervenção e *generosidade* de Rensburg, a obra foi realizada “em poucos dias”, e, a partir de então, deixou marcas na história da língua brasileira de sinais.

⁸ Daguerreótipo, de acordo com o dicionário de Houaiss e Villar (2001, p. 904), “é o antigo aparelho fotográfico inventado por Daguerre (1787-1851), físico e pintor francês, que fixava as imagens obtidas na câmara escura numa folha de prata sobre uma placa de cobre”.

Em relação ao trabalho desenvolvido por Heaton & Rensburg, Ferreira (1977) destaca que, no final de 1839, vieram de Amsterdã e desembarcaram no Porto de Campos o inglês George Mathias Heaton (36 anos), litógrafo e pintor, e o holandês Eduard Rensburg (23 anos), desenhista e litógrafo. Segundo registros do autor, inicialmente permaneceram no Rio de Janeiro cinco meses: pintavam, desenhavam e talvez começassem a experimentar o seu equipamento litográfico. Em 30 de junho, forneceram o endereço certo onde desempenhariam suas atividades:

Heaton & Rensburg têm a honra de anunciar ao respeitável público, e particularmente aos amadores das artes e ao comércio, que acabam de abrir o seu ESTABELECIMENTO LITOGRAFICO, NA RUA DO HOSPÍCIO Nº 103, ESQUINA DO BECO DO FISCO, onde se encarregam de todas as qualidades de obras litográficas, tanto de lápis, em gravura ou à pena, tiram e imprimem retratos, paisagens, monumentos, plantas, mapas geográficos, faturas, circulares, preços correntes, cartões de visita, etc., Acha-se em sua casa papel e tinta autográfica de um uso tão fácil como tinta ordinária, tendo a vantagem de o transporte sobre a pedra e a impressão se poderá [sic] alcançar em muito pouco tempo. Os Srs. Amadores do desenho acharão na mesma casa pedras, lápis e todos os utensílios necessários para o desenho sobre a pedra (FERREIRA,1977, p. 214).

O estabelecimento litográfico de ambos obteve grande prestígio na época, talvez fruto do estudo de mercado que Rensburg realizara antes da abertura das portas do mesmo, com o intuito de dominar a produção de Larée e Briggs na linha dos impressos comerciais e reproduções. Além disso, um diferencial desse espaço foi o oferecimento de todos os implementos necessários a uma litografia.

Em 1841, mudaram a oficina para a Rua da Misericórdia, 110, e informaram que em seu estabelecimento tinham à venda “todos os arranjos para a litografia, preparados para o clima do país” (FERREIRA, 1977, p.214). Esse anúncio deixava claro que era costume os desenhistas-litógrafos adquirirem pedras, tintas e outros materiais e depois entregarem seus trabalhos para tiragem nas oficinas.

Concorrendo com os grandes nomes da época em termos de litografia, a oficina de Heaton & Rensburg a cada ano registrava um grande sucesso no terreno da estampa popular. Produziam imagens para revistas, livros e demais demandas. Um grande sucesso produzido na oficina foi a revista *A Lanterna mágica*. Trata-se do primeiro periódico brasileiro que trazia estampas de

caricaturas que teve muita importância na época. Além de serem uns dos melhores litógrafos de mapas que o Brasil já teve, Heaton & Rensburg também faziam impressos de partituras musicais.

Como evidência de que Flausino da Gama estava bem representado, gostaríamos de destacar que Eduard Rensburg imprimiu vários dos mais importantes periódicos brasileiros ilustrados na época: *Ramalhete das damas*, *Revista de Música* (1842-50 - dirigida por Raphael Coelho Machado), *Ilustração Brasileira* (1854-55), *Bazar volante* (1863-67), *O Arlequim* (1867) e em parte *A Vida Fluminense* (1868-1875). A oficina também imprimiu as seguintes músicas: *Collecção de doze valsas para piano-forte*, de Bomtempo, as *Mauricinhas*, do Sr. José Mauricio Nunes de Garcia e a primeira parte do *Methodo de solfejo*, de Francisco Manoel da Silva. Verdadeiras obras-primas da cartografia brasileira saíram de suas pedras: *O Atlas e relatório concernente à exploração do Rio São Francisco*, de Halfeld, impresso em 1860.

Além de todas as obras citadas anteriormente, consta a de Flausino da Gama, que não aparece registrada em nenhum documento que retrata a época, trazendo, porém, em seu frontispício, a referência ao importante litógrafo Eduard Rensburg.

Como colaboradora do trabalho empreendido por Flausino da Gama também não podemos deixar de mencionar a tradicional Typographia Universal de E. & H. Laemmert. Assim como outros trabalhos realizados por Heaton & Rensburg, a *Iconographia dos Sinaes dos Surdos-Mudos*, também foi publicada pela tipografia dos irmãos Laemmert, situada, em 1875, à Rua dos Invalidos nº 71. A referência à Typographia Universal consta na capa da *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*.

TYPOGRAPHIA UNIVERSAL
DE LAEMMERT

RUA DO LAVRADIO N.º 53

Defronte da casa da Relação

ONDE

COM TYPOS INTEIRAMENTE NOVOS

DE UMA GRANDE VARIEDADE

E DO MAIS MODERNO GOSTO

SE APROPTÃO

COM NITIDEZ E PRESTEZA

QUAESQUER IMPRESSOS

COMO :

Livros, Folhetos, Facturas

Obras de Cabellas, Precos-Correntes

CARTAS DE CONVITE, CIRCULARES

Cartazes, Aoulsoos, Apolices

E EM GERAL

TUDO O QUE DIZ RESPEITO

À

ARTE TYPOGRAPHICA

Figura 4. Almanak Laemmert, 1845

1.5. Os irmãos Laemmert e Garnier no mercado livreiro do Brasil

No século XIX, em busca de um mercado promissor, alguns livreiros-editores europeus aportaram no Brasil. O Rio de Janeiro foi, a princípio, a sede das livrarias editoras. Eduard Laemmert⁹, que se tornaria um expoente nessa área, veio ao Brasil por intermédio de uma oportunidade oferecida pelo seu chefe de Paris, Hector Bossange. A intenção de Bossange era abrir uma filial de sua firma, editora de livros, no Rio de Janeiro e, em função disso, convidou Eduard Laemmert para representá-lo. Porém Laemmert não veio sozinho; formou uma sociedade com um português chamado Silva, que representava J. P. Aillard, outro editor livreiro, que possuía muitos contatos com portugueses e grande interesse na língua portuguesa, de acordo com Hallewell (1985).

Assim que o contrato da sociedade se encerrou em 1833, Eduard decidiu permanecer no Brasil, e em pouco tempo dominou a língua portuguesa. Casou-se com uma dama brasileira, filha de um deputado, e usou o montante referente ao dote que recebera por ocasião do casamento e mais suas modestas economias para fundar o seu próprio negócio: a Livraria Universal. Cinco anos mais tarde, juntou-se ao seu irmão Heinrich; Hallewell (1985, p.161) comenta que, a partir de então, formou-se uma nova sociedade com o nome “E.& H. Laemmert, mercadores de livros e música”.

Paixão (1995) relata que, em 1837, Eduard comprou três impressoras e viajou a Paris para aprender tipografia. Ele decidira implantar um setor gráfico. Em 1838 inaugurou a *Typographia Universal*, nome escolhido para combinar com o da livraria. A *Typographia Universal* progrediu vertiginosamente. Em 1842, Carlos Guilherme Haring, cunhado dos dois irmãos, veio fazer parte da sociedade, segundo Hallewell (1985). Carlos tornou-se o gerente da nova tipografia e mais tarde supervisionou o *Almanak* de 1857 até 1871, ano de sua morte.

⁹ Hallewell (1985, p. 160) relata que Eduard Laemmert e seu irmão Heinrich eram filhos de F. W. Laemmert, um clérigo protestante originário de Rosemberg no grão-ducado de Baden, que os educou “em casa nas antigas línguas e os guiou em outros estudos adequados para abrir a carreira comercial”.

A Typographia Universal obteve muita notoriedade, conquistada por meio do *Almanak Laemmert*, nome mais conhecido do *Almanak administrativo, mercantil e industrial da corte e província do Rio de Janeiro*; lançado em 1839 como uma *Folhinha literária*, cobria as notícias de todo o Império, e em 1875 saiu com mil e setecentas páginas. Antes do *Almanak*, existiram outras publicações dessa natureza, entretanto o sucesso do mesmo se deu devido ao fato de ser mais completo que os demais.

O caráter anual e único desse bem comum a tanta gente torna o almanaque um objeto notável. [...] Nesse sentido, o almanaque é testemunho até hoje de evoluções próprias ao Brasil, que acompanhou ou favoreceu (BOTREL apud MEYER, 2001, p.17).

O êxito da Typographia Universal esteve ligado à publicação do *Almanak* e também à de outros livros, obras técnicas, acadêmicas e até mesmo livros didáticos. Os guias de bolso da Universal ostentavam títulos de grande apelo popular, como refere Paixão (1995):

Dicionário de medicina doméstica, Sucintos conselhos às jovens mães para tratamento racional de seus filhos (ambos de Theodore Langgaard, médico dinamarquês radicado no Brasil), *Coleção completa de máximas, pensamentos e reflexões*, do marquês de Maricá e *Seleções de poesias dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil* (p. 14)

Uma tipografia de tamanha representatividade necessitava contar com um espaço adequado para o desempenho de suas inúmeras atividades, e esse era um aspecto bem cuidado pelos proprietários. Hallewell (1985) menciona que, em relação às instalações físicas da oficina tipográfica dos irmãos Laemmert, Inocência da Silva fez um relato:

Uma vastíssima casa, expressamente construída... bem clara e arejada, onde trabalhavam mais de 120 pessoas. Quarenta compositores ministravam trabalho para quatro prelos à Stanhope, e duas máquinas de movimento circular construídas pelo sistema de König e Bauet – que haviam inventado a primeira impressora prática movida a vapor em 1810. A produção total era de 1000 folhas por dia. [...] Em 9 de julho de 1862, o próprio imperador deu à oficina a honra de uma visita oficial (HALLEWELL, 1985, p. 163).

Os próprios funcionários que trabalhavam na Typographia teciam elogios a sua estrutura física e organizacional. É interessante observar que, numa certa ocasião em que o jornal *O typographo*, publicado por impressores em greve, trazia um artigo sobre as más condições de trabalho na indústria tipográfica, tipógrafos se posicionavam a favor da Universal:

Sobre a typographia dos senhores Laemmert não podemos dizer muito pela falta de espaço que o nosso jornal sente, não obstante, somos levados a dizer alguma coisa, ainda que sejamos breves. Essa oficina é por sem dúvida a que se acha hoje em melhores proporções no Rio de Janeiro; quanto ás condições hygienicas que possui o seu pessoal é bom e mantem-se ali 80 empregados mais ou menos. [...] A oficina de encadernação é a melhor da corte, e isso provam os trabalhos que d'ahi tem sahido, e sendo as machinas de impressão movidas a vapor. [...] A officina typographica é das mais bem montadas que hoje existe na côrte e o seu pessoal é excellente. Comprova esta asserção as elegantes obras que existem que tem apparecido ahi feitas, para as quaes há concorrido muito trabalho artístico de que são dotados os typographos Pinheiro, Chaviz, Brum e outros. [...] Desejamos que essa officina prospere e possa por muitos annos garantir aos artistas typographicos esse único recurso de que os alenta o trabalho (HALLEWELL,1985, p. 163-164).

A Typographia Universal contava com um grande número de funcionários. Hallewell (1985) diz que o conjunto de funcionários era composto da seguinte maneira: havia cinco responsáveis pela leitura das provas, quarenta e dois ficavam a cargo da composição, dez ocupavam-se com a impressão, cinquenta e dois eram responsáveis pela encadernação, cinco ficavam com a estereotipia¹⁰ e clicheria,¹¹ e quatro encarregavam-se da administração e do almoxarifado. Devido ao grande número de funcionários e à divisão de suas tarefas, percebemos o grau de profissionalismo presente na Typographia Universal. Dessa forma, tentamos entender o que o diretor Tobias Leite queria dizer quando afirmava que a obra de Flausino havia sido produzida em ‘poucos dias’. Se esse fato realmente ocorreu, uma das hipóteses que se coloca é que Flausino desenhou as estampas na oficina do Sr. Eduard Rensburg e as mesmas foram impressas na Typographia Universal, onde pôde contar com o apoio dos funcionários; cada um se

¹⁰ A estereotipia, de acordo com Houaiss e Villar (2001), refere-se à impressão com chapa.

¹¹ De acordo com Houaiss e Villar (2001, p. 95), a acepção de clichê é “placa gravada em relevo para impressão tipográfica”.

encarregou da confecção de uma etapa referente ao processo de produção de uma litogravura a partir dos desenhos realizados por ele.

Eduard Laemmert faleceu em 1880 e seu irmão Heinrich, que permanecera no negócio, faleceu quatro anos depois. Os negócios dos Laemmert passaram para uma sociedade formada por Gustave Massow, o genro de Heinrich, Edson Widmann Laemmert e Arthur Sauer. Em 1891, a firma ganhou outro nome: Laemmert & Companhia. Em 1903, novamente ocorreu uma mudança na sociedade: Edson Laemmert foi sucedido por Hugo, seu filho, e Gustave Massow, por seu irmão Hilário. Em 1909, um incêndio destruiu a biblioteca que os Laemmert possuíam, que contava com um exemplar de cada edição produzida e com os arquivos também.

Hallewell (1985) destaca que a tipografia continuou existindo e que, em 1910, os direitos de publicação dos livros foram negociados com Francisco Alves, sendo o *Almanak* vendido ao português Manuel José da Silva, dono de uma publicação parecida chamada *Anuário Geral de Portugal*. Em poucos anos, o *Almanak* teve o seu nome alterado para *Anuário do Brasil*. Houve muitas mudanças em relação aos proprietários dessa firma. Em 1919, tornou-se Sérgio & Pinto; em 1920, Álvaro Pinto & Cia.; em 1921, Alexandre Henault & Cia. No ano de 1925, a firma foi adquirida por membros do Jockey Club do Rio de Janeiro, que lhe atribuíram o nome de Empresa Almanack Laemmert Limitada.

Em 1942, outro incêndio acabou com o *Almanak*, mas a tipografia com o nome de Gráfica Laemmert continuou funcionando e voltou a editar em 1970. Porém, dos Laemmert, somente restou o nome.

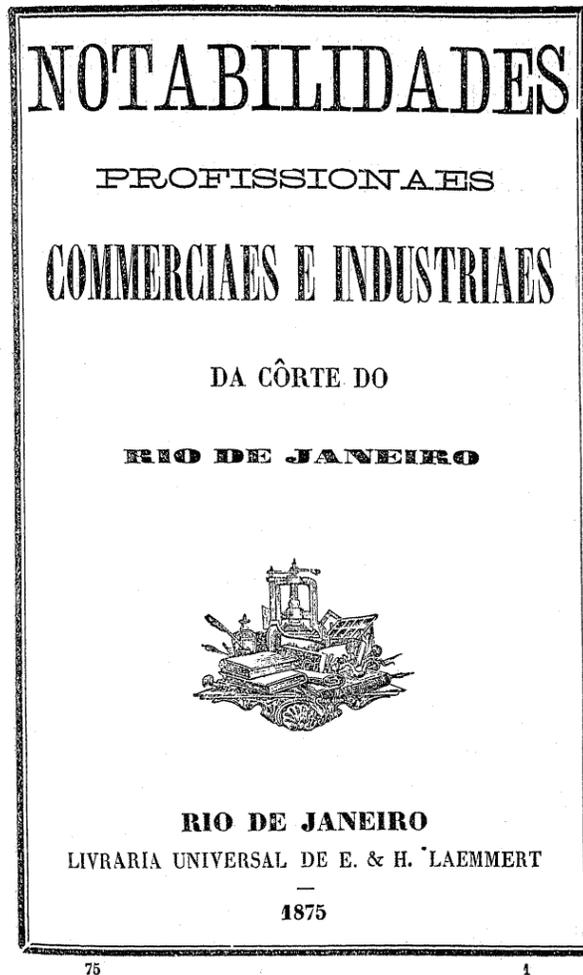


Figura 5. Almanak Laemmert- Notabilidades, 1875, p. 75

O mercado livreiro do Rio de Janeiro contou com a presença de outra grande livraria, além da Universal: a do francês Baptiste Louis Garnier. Em 1844, o livreiro Garnier chegou ao Brasil, tendo, no início, alguns endereços temporários, porém, em 1878, mudou-se para a Rua do Ouvidor nº 71, em frente a sua concorrente, a Livraria Universal de E. & H. Laemmert (nº 68).

Paixão (1995) comenta que a livraria Garnier passou a dividir o mercado de livros com a Universal, concentrando-se na publicação de literatura. Deve-se salientar que Garnier percebeu que a edição e a impressão eram atividades distintas e, por causa disso, deveriam existir de maneira independente. Essa foi a grande “inovação” do referido editor em terras brasileiras, o que lhe rendeu a

antipatia dos tipógrafos brasileiros, porque ele mandava imprimir seus volumes em Paris e Londres, chegando a manter um revisor para as suas provas em português na capital francesa. Essa iniciativa tomada por Garnier estava ligada ao aspecto econômico, pois, mesmo tendo que arcar com as despesas de viagem à Europa, Hallewell (1985, p. 129) afirma que “o produto europeu era mais barato e também de melhor qualidade, tanto técnica quanto esteticamente, do que aquele feito no Rio”. Além disso, havia o fato de que a indústria de papel brasileira e os equipamentos gráficos eram incipientes, e toda a indústria nacional ainda era muito despreparada para a impressão de livros.

Algumas características favoreceram muito as atividades da livraria Garnier no Rio de Janeiro. Entre elas, segundo Paixão (1995), encontram-se o pagamento regular de direitos autorais, a boa remuneração aos tradutores de obras estrangeiras, a formação de um corpo de redatores-revisores fixo, qualificado e um investimento maciço em literatura, tanto europeia quanto nacional.

Um fato que interferiu no desenvolvimento da livraria Garnier foi a saúde precária de Baptiste Louis, no final do século XIX. Por esse motivo, a sua editora teve um declínio. A empresa só voltou a se reerguer em 1902, quando se mudou para uma nova sede (em frente à Livraria Universal), sendo nesse período comandada por Hippolyte Garnier, irmão mais velho de Baptiste. Como era um editor conservador, não disposto a correr riscos, publicava autores consagrados.

De acordo com Paixão (1995), a área editorial da Garnier encerrou suas atividades em 1934, devido à depressão e à concorrência com José Olympio, que naquele ano se instalou em frente à sede da empresa e rapidamente conquistou a preferência do público e também de editores. Um antigo funcionário comprou a livraria, que foi rebatizada com o nome de Livraria Briguiet-Garnier e dessa forma sobreviveu até 1951, quando passou a ser controlada pela Divisão Europeia do Livro.

Nessa incursão pela trajetória da imagem litográfica no Brasil, percebemos que a criação e a circulação das imagens no século XIX foram bastante favorecidas pelos avanços tecnológicos alcançados na época, e que Flausino, para realizar a *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, contou com o apoio

de pessoas importantes da sociedade. De certa forma, podemos começar a entender qual foi o percurso trilhado por Flausino da Gama.

De acordo com os registros da época, Flausino não era considerado um artista, mas um “hábil desenhista”, além de possuir outras qualidades que serão explicitadas neste estudo. Sendo assim, torna-se imprescindível saber quem foi o aluno Flausino, saber em que condições viveu, tomar contato com o contexto em que a sua obra foi idealizada, e conhecer de forma mais aprofundada e segura a história da fundação de uma instituição que perpassou o século com a missão de educar os surdos que por ali adentravam.

Trataremos dessas questões no capítulo a seguir.

Capítulo 2

O Imperial Instituto dos Surdos-Mudos do século XIX e a atuação de Flausino da Gama

Nada existe no pensamento que não tenha passado pelos sentidos...

Cecília Meireles

2.1. A fundação do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos

A criação da primeira escola especializada na educação de surdos no Brasil ocorreu no século XIX. Consta em documentos históricos referentes a essa instituição que Flausino da Gama foi um de seus “brilhantes” alunos e posteriormente um “repetidor”, função que será explicitada ao longo deste capítulo. Para que possamos entender em que contexto essa instituição foi criada e como foi o percurso educacional de Flausino, é importante destacar como a educação escolar foi conduzida no período de 1869 a 1875 no Imperial Instituto dos Surdos-Mudos.

Baseados em Aranha (1996), destacamos que no século XIX não havia uma política de educação nacional sistemática e planejada. O modelo econômico brasileiro, predominantemente agrário, sofreu algumas alterações na segunda metade do século XIX em função do incremento do comércio, e também devido ao pequeno ‘surto’ de industrialização ocorrido mais no final desse século. O referido modelo não favorecia a demanda da educação, uma vez que a mesma não era vista como prioritária, em face da grande população rural analfabeta composta, sobretudo, por escravos. As mudanças ocorridas em relação ao processo educacional tendiam a resolver problemas imediatos, sem encarar a educação como um direito que deveria ser estendido à população em geral. Porém, alguns

intelectuais da época, influenciados por ideais europeus, tentaram imprimir novos rumos à educação, ora apresentando projetos de leis, ora criando escolas.

Rocha (2007, p.23) destaca que em 1827 foi promulgada a primeira e única Lei Geral sobre a Instrução Primária no Brasil durante o Império. No artigo I^o, declara: “em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos haverá escolas de primeiras letras que forem necessárias”.

De acordo com a autora, as escolas de primeiras letras foram criadas com o objetivo de ensinar a ler, escrever e contar. Porém, sem a exigência do curso primário para o ingresso em outros níveis, a elite educava seus filhos em casa, com os preceptores. Para os demais segmentos sociais, o que restava eram as pouquíssimas escolas cuja atividade se restringia à educação elementar: ler, escrever e contar (Aranha, 1996).

É importante salientar que, por intermédio da reforma educacional de 1834, o ensino elementar foi descentralizado, passando para a iniciativa autônoma das províncias. Dessa forma, não existia um sistema nacional de educação, e as diferenças econômicas entre as províncias determinavam um crescimento diferenciado de serviços de instrução.

Como aponta Rocha (2007), o método de ensino utilizado no Brasil era essencialmente individual, independentemente do número de alunos. Devido a esse fato, o trabalho docente encontrava alguns entraves, tais como: a grande quantidade de tempo empregado nesses encontros, a indisciplina apresentada por alguns alunos enquanto aguardavam a sua hora, entre outros. Por isso, optou-se pela adoção de outro método de ensino: o Lancasteriano¹². O método Lancasteriano ou o ensino mútuo, como também é conhecido, foi introduzido

¹² O Método de Lancaster ou Método Lancasteriano foi iniciado pelo inglês Joseph Lancaster, em 1798, quando estabeleceu em um subúrbio londrino uma escola para os filhos da classe trabalhadora, utilizando monitores para o desenvolvimento das atividades pedagógicas. De acordo com Neves (2003), “Lancaster amparou seu método no ensino oral, no uso refinado da repetição e, principalmente, na memorização, porque acreditava que essa inibia a preguiça, a ociosidade, e aumentava o desejo pela quietude”.

Segundo a autora, para Lancaster os monitores eram responsáveis por várias tarefas, entre elas: a organização geral da escola, a limpeza, e principalmente a manutenção geral da ordem, tarefa relevante do monitor Lancasteriano.

oficialmente pelo Decreto das Escolas de Primeiras Letras, de 15 de outubro de 1827, como método pedagógico oficialmente determinado:

As escolas serão de Ensino Mútuo nas capitais das províncias; e o serão também nas cidades, vilas e lugares populosos delas em que for possível estabelecerem-se. [...] Os professores que não tiverem a necessária instrução deste ensino, irão instruir-se a curto prazo e à custa do seu ordenado nas capitais. Os professores ensinarão a ler, escrever, as quatro operações de aritmética, prática de quebrados, decimais e proporções, as noções mais gerais de geometria prática, a gramática da língua nacional, os princípios de moral cristã e de doutrina da religião católica e apostólica romana, proporcionadas à compreensão dos meninos; preferindo para o ensino da leitura a Constituição do Império e História do Brasil.[...] ensinarão também as prendas que servem à economia doméstica;[...] Os castigos serão aplicados pelo método Lancaster¹³ (BRASIL, 1827 apud BASTOS, 2005, p. 42).

Aranha (1996) refere que no método Lancasteriano adotava-se o sistema de monitoria, “em que o professor não ensina todos os alunos, mas prepara apenas os melhores, que por sua vez passam a atender os grupos de colegas. A divisa de Lancaster é: Um só mestre para mil alunos” (p. 147). Segundo a autora, o objetivo era instruir o maior número de alunos com o menor gasto possível, porém os resultados não foram os esperados. Apesar da ineficácia comprovada do sistema, o mesmo se arrastou pelo Brasil de 1823 a 1838.

Em 1835, o método Lancasteriano foi adotado na primeira Escola Normal do Brasil, em Niterói, província do Rio de Janeiro. O ensino nas Escolas Normais tinha como intuito melhorar a formação dos professores, contudo era um ensino formal, distante das questões teóricas, técnicas e metodológicas relacionadas com a atuação profissional do professor e, além do que foi explicitado, funcionava de forma precária e irregular (Aranha, 1996).

¹³ Bastos (2005), ao se referir ao método Lancaster, apresenta o quesito disciplina. Comenta que o entusiasmo do método estava na facilidade de manter a disciplina. Para que se conseguisse a mesma, uma hierarquia de recompensas estimulava o trabalho dos alunos. Existia a distribuição de prêmios: jogos, livros e até dinheiro, ou seja, os monitores recebiam até um pequeno pagamento. Porém, em caso de indisciplina, as sanções aos alunos eram conferidas em ordem crescente e variavam de acordo com a infração: “ficar em quarentena num banco particular, em isolamento num gabinete especial, durante a aula; em solitária; permanecer na classe após o final dos exercícios; permanecer em frente a um cartaz, onde estão listadas as faltas cometidas; por fim, a expulsão da escola. As sanções mais graves, que fugiam ao controle do monitor, e mesmo do professor, eram registradas no *livro negro*” (GONTARD, s.d. p.266-277 apud BASTOS, 2005, p.39)

Rocha (2007) comenta que o método Lancaster foi divulgado pelo barão de Gérando, que foi diretor do Instituto de Surdos-Mudos de Paris e uma das grandes figuras francesas da instrução primária popular no início do século XIX, e que aqui no Brasil o ensino mútuo foi apresentado como uma estratégia pedagógica para o ensino de surdos.

É nesse contexto educacional que em junho de 1855, E. Huet¹⁴ apresentou ao imperador D. Pedro II um relatório em língua francesa, cujo conteúdo revelava a intenção de fundar aqui no Brasil um colégio para surdos¹⁵. No relatório também constavam informações acerca de sua experiência anterior como diretor de uma instituição para surdos na França, e “as referências e os detalhamentos contidos no documento demonstram um conhecimento prévio de seu autor da realidade brasileira (ROCHA, 2007, p.27)”.

No tocante à fundação do colégio para alunos surdos, Huet apresentou duas propostas no relatório entregue ao imperador. O intuito era que o governo o auxiliasse na criação do colégio, pois os surdos, em sua maioria, pertenciam a famílias pobres, sem condições de arcar com as despesas relativas à educação de seus filhos.

De acordo com Rocha (2007), uma das propostas era que o colégio fosse de propriedade livre (privado), com uma concessão de bolsas e alguma subvenção por parte do Império. A outra contemplava que todas as despesas seriam assumidas pelo Império, tornando-se uma escola pública. A decisão ficaria a cargo do imperador, porém a preferência de Huet estava voltada para a primeira proposta.

¹⁴ Rocha (2007) diz que há controvérsias em relação ao primeiro nome de Huet. Em alguns documentos, aparece ora como Ernest, ora como Eduard. Os dados registrados quanto a sua chegada ao Brasil também são contraditórios. Os documentos assinados por ele e que se encontram no INES (Instituto Nacional de Educação de Surdos) não revelam o seu primeiro nome. Porém, há o registro de funcionamento do *Collegio Francez*, de sua propriedade, no período de 1845 a 1851, no Rio de Janeiro.

¹⁵ O termo surdo-mudo caiu em desuso. Entretanto, em alguns trechos, será mantido neste trabalho, atendendo aos ditames da época em questão. Com base em trabalhos antropológicos e psicolinguísticos relacionados à surdez, optamos por utilizar a terminologia “surdo” para a pessoa que possui perda auditiva.

O Collegio Nacional para Surdos-Mudos de ambos os sexos passou a funcionar em primeiro de janeiro de 1856, nas dependências do Colégio de M. De Vassimon, no modelo privado. É interessante destacar que as meninas ficariam a cargo de Madame de Vassimon e suas filhas.

Os critérios de ingresso para esse colégio eram os seguintes:

[...] ter entre sete e dezesseis anos e apresentar um certificado de vacinação. O curso tinha a duração de seis anos, com foco no ensino agrícola, em função das características socioeconômicas do Brasil. Para as meninas, eram as mesmas regras, além do compromisso de organizar uma sociedade beneficente composta por senhoras notáveis (ROCHA, 2007, p.30).

Rocha (2007) declara que Huet escreveu, em abril de 1856, à Comissão Diretora responsável pelo acompanhamento do trabalho no colégio. Apresentou no documento as dificuldades financeiras pelas quais a instituição passava, e fez uma série de solicitações com a finalidade de melhorar o atendimento dado aos alunos que ali ingressavam. Entre as solicitações, estava a mudança para outra sede, pois dizia:

A casa atual não está em condições higiênicas favoráveis à saúde dos alunos [...] as camas apertadas uma contra a outra o mais perto possível, eu mesmo me vejo obrigado a dormir fora do espaço, e como os meus exercícios acontecem num salão, o uso de giz e dos quadros cobre os móveis de uma poeira que os deteriora (ROCHA, 2007, p. 30).

COLLEGIO NACIONAL

RUA DOS BENEDICTINOS N.º 8

Nº RIO DE JANEIRO

OS MENINOS

A CARGO DE

M. E. HUET

DIRECTOR DO ESTABELECIMENTO



AS MENINAS

A CARGO DE

MME. DE VASSIMON

E SUAS FILHAS

PARA

SURDOS-MUDOS DE AMBOS OS SEXOS

DEBAIXO DO PATROCINIO DE

SUAS Magestades Imperiaes

E

DE UMA COMMISSÃO INSPECTORA.

Este estabelecimento, fundado por M. E. Huet, ex-director da Instituição dos Surdos-Mudos de Bourges, e destinado à regeneração intellectual e moral dos Surdos-Mudos do Brasil, admite qualquer individuo dos dous sexos, desde a idade de 7 a 16 annos.

O curso de estudos completo é de 6 annos, em que se aprendem as seguintes

DISCIPLINAS.

Escripta e leitura.	Historia do Brasil.
Elementos da lingua nacional — Grammatica.	Historia sagrada e profana.
Noções de religião e dos deveres sociaes — Cathecismo.	Arithmetica.
Geographia.	Desenho.
	Escripturação mercantil.

Lições de agricultura theorica e pratica para os meninos, e trabalhos usuaes de agulha para as meninas.

Dar-se-hão outrosim lições de pronuncia, de articulação e de leitura aquelles individuos, em quem se reconhecer aptidão para semelhantes exercicios.

A pensão é de 500\$000 rs. annuaes, recebida em trimestres adiantados.

Pela exemplar charidade de alguns distinctos benfeitores, que se responsabilisio pelas respectivas pensões, será admittido um certo numero de Surdos-Mudos, cujas familias, por falta de meios, não possuem satisfazê-las. As pessoas que pretenderem que seus filhos gozem do beneficio da instrucção e da educação, ou sejam abastados; ou faltas de meios, devem dirigir-se por escripto ao Director, indicando-lhe com a maior exatidão o nome, idade, sexo e morada do candidato.

Figura 6. Almanak Laemmert, 1856, p. 406

Huet lembrou-se que, em 1855, enviou à Câmara dos Deputados uma petição para a criação de uma Instituição Imperial dos Surdos-Mudos, obtendo parecer favorável. Por determinação de D. Pedro II, coube ao marquês de Abrantes formar uma comissão com pessoas de destaque no Império com a finalidade de acompanhar os trabalhos do novo estabelecimento. Somente um ano e meio depois a solicitação de Huet foi atendida através da Lei 939 de 26 de setembro de 1857. A Lei declara no artigo 16, inciso 10:

Conceder, desde já o instituto dos Surdos-Mudos a subvenção anual de 5.000\$.000, e mais dez pensões, também anuais, de 500\$000 cada uma, a favor de outros tantos surdos-mudos pobres, que nos termos do Regulamento interno do mesmo instituto, foram aceitos pelo diretor e comissão e aprovados pelo governo (ROCHA, 2007, p.31).

Coube também ao Marquês de Abrantes, da comissão diretora, a divulgação da Instituição junto a Niterói e outros municípios da província, pois poucos familiares de surdos haviam trazido seus filhos, o que na visão do próprio marquês estava relacionado ao fato de o diretor ser surdo e estrangeiro.

Em 1857, a instituição foi transferida para uma casa maior, localizada no morro do Livramento. Em dezembro de 1861, Huet negociou sua saída do Instituto mediante uma indenização pelo patrimônio material deixado no local, e, além disso, solicitou o recebimento de uma pensão anual pelo reconhecimento de ter sido o fundador da primeira escola para surdos no Brasil. A saída de Huet foi atribuída a problemas pessoais:

Em meados do ano de 1859, começaram as perturbações não só de economia e da disciplina, mas até da moralidade do estabelecimento: desinteligências, a princípio, e, depois, graves conflitos, entre Huet e sua esposa, destruíram todo o respeito e força moral, sendo inevitável a anarquia (ROCHA, 2007, p. 34).

IMPERIAL INSTITUTO [402

MORRO DO LIVRAMENTO

ENTRADA PELA RUA DE S. LOURENÇO

OS MENINOS

AS MENINAS

A CARGO DE
MR. HUET

A CARGO DE

DIRECTOR DO ESTABELECIMENTO

M^{ME} HUET

PARA

SURDOS-MUDOS

DE AMBOS OS SEXOS

DEBAIXO DO PATROCINIO DE

SUAS Magestades Imperiaes

COMISSÃO DIRECTORA.

Os Ex.^{mas} Senhores
 Marquez de Abrantes, Presidente.
 Marquez de Olinda.
 Marquez de Mont'Algre.
 Conselhr.^o d'Estado Euzebio de Queirós.

E os Ill.^{mas} Senhores
 Abbade de S. Bento.
 Provincial do Carmo.
 Reitor Dr. Manoel Pacheco da Silva.
 Conego Fernandes Pinheiro.

O curso de estudos completo é de 6 annos.

Apensão é de 500\$000 annuaes, recebida em trimestres adiantados.

Todos os pedidos de admissão devem ser dirigidos ao Sr. HUET, Director do Instituto.

O brilhante resultado que tem coroado os exames, os testemunhos lisongeiros de satisfação e animação que o Director tem recebido de SS. MM. II.^{as} e de todas as nossas grandes illustrações, a subvenção nacional que tem obtido do Estado, e o progresso pasmoso dos discipulos, attestão a superioridade e effiçencia dos processos de ensino adoptados pelo Sr. E. HUET.

Regenerar uma classe inteira de seres desgraçados muito tempo abandonados, pô-los na posse de uma instrucção impossivel de adquirir de qualquer outro modo, por meio de um methodo especial; restitui-los á sociedade, á sua familia, e pô-los em estado de poderem um dia dirigir seus proprios negocios — tal tem sido o fim da fundação do estabelecimento.

O Instituto abre-se a todos os individuos de ambos os sexos, da idade de 7 a 18 annos.

O *Almanak Laemmert*, no ano de 1862, divulgou a atualização referente à direção do Instituto:

Imperial Instituto para Surdos-Mudos de ambos os sexos, debaixo do patrocínio de SS. MM. II., dirigido pelo Revº Padre-Mes're Fr. João de Nossa Senhora do Carmo, morro do Livramento, entrada pela rua de S. Lourenço.

Figura 8 - Almanak Laemmert, 1862, 434

Após a saída de Huet, o Instituto foi dirigido por três diretores que não ocuparam por muito tempo esse cargo, à exceção de Manoel de Magalhães Couto, que assumiu o cargo em 1862. Nesse ínterim, o Instituto ganhou um regulamento provisório que definiu seu quadro de funcionários da seguinte maneira: “um diretor, um professor, uma professora, um capelão, um inspetor de alunos, uma inspetora de alunas, um roupeiro, uma enfermeira, uma despenseira, uma criada, um cozinheiro e quatro serventes” (ROCHA, 2007, p. 35).

O regulamento provisório também apresentava aspectos relativos à educação de surdos, entre eles o item ensino, para o qual foram designadas as seguintes disciplinas: “Leitura Escrita, Doutrina Cristã, Aritmética, Geografia com ênfase no Brasil, Geometria Elementar, **Desenho Linear** (grifo nosso), Elementos de História, Português, Francês e Contabilidade” (ROCHA, 2007, p. 35).

Em 1868, o chefe da Seção da Secretaria de Estado, Dr. Tobias Leite, foi nomeado para fazer um relatório sobre as condições de funcionamento do Instituto. Constatou que na instituição não havia ensino e sim uma casa que servia de asilo aos surdos. Dessa forma, o então diretor, Manoel de Magalhães Couto, foi exonerado e, em seu lugar, quem assumiu interinamente a direção do Instituto foi o próprio Tobias Leite. De acordo com Soares (1999), Tobias Leite foi o quarto diretor do Instituto. Assumiu a interinidade de 1868 a 1872 e, a partir daí, foi diretor efetivo até 1896, ano de sua morte.

2.2. A gestão de Tobias Leite e a trajetória educacional de Flausino da Gama

2.2.1. A administração de Tobias Leite no período em que Flausino foi aluno

O Imperial Instituto para Surdos-mudos de Ambos os Sexos, atual Instituto Nacional de Educação de Surdos, desde a sua fundação foi gerido por 27 diretores¹⁶ até o presente momento. Nesta seção, destacaremos a gestão de Tobias Leite, por ser ele o diretor no período em que Flausino da Gama estudou no Instituto e desempenhou a função de repetidor, além de ter produzido a *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*.

De acordo com os estudos de Rocha (2007), Tobias Rabello Leite era médico sanitarista e foi o primeiro a observar, no hospital de estrangeiros, o início do surto de febre amarela no Rio de Janeiro. Era filho do capitão Tobias Leite, proprietário do engenho São Bento.

O período de gestão de Tobias Leite no Imperial Instituto dos Surdos-Mudos foi bastante extenso, totalizando 28 anos. Durante a passagem do período Imperial para o Republicano, embora fosse ligado ao imperador, permaneceu no cargo de diretor devido a sua ligação com o importante líder republicano Benjamim Constant, diretor do Imperial Instituto dos Cegos, primeira instituição de educação especial surgida no Brasil.

Rocha (2007) refere que Tobias Leite tinha por objetivo melhorar o trabalho do instituto e para isso implementou uma série de procedimentos. Num dos

¹⁶ De acordo com os estudos feitos por Rocha (2008), o Instituto Nacional de Educação de Surdos, teve os seguintes diretores: E. Huet (1856- 1861); Frei João Monte do Carmo e Ernesto Prado (1861- 1862); Manoel de Magalhães Couto (1862- 1868); Tobias Rabello Leite (1868-1896); Joaquim Borges Carneiro (1896- 1897); João Paulo de Carvalho (1897-1903); João Brasil Silvado (1903-1907); Custódio Ferreira Martins (1907-1930); Armando Paiva de Lacerda (1930-1947); Antônio Carlos de Mello Barreto (1947-1951); Ana Rímoli de Faria Dória (1951-1961); Rodolpho da Cruz Rolão (1961- 1962); Pedro Eziel Cylleno (1962- 1963); novamente Rodolpho da Cruz Rolão (1963); Euclides Alberto Braga da Silva (1963- 1964); Murilo Rodrigues Campello (1964- 1969); Hilda Maria Alcântara de Araújo (1969); Marino Gomes Ferreira (1969- 1977); Heleton Saraiva O' Reilly (1977- 1980); Fernando Bossi de Santa Rosa (1980-1983); Francisco José da Costa Almeida (1983- 1985); Lenita de Oliveira Vianna (1985- 1990); Júlia Curi Hallal (1990- 1991); Mauro Monteiro Fonseca de Barros (1992); Leni de Sá Duarte Barbosa (1992- 1999); Stny Basílio Fernandes dos Santos (1999- 2006) e Marcelo Ferreira de Vasconcelos Cavalcanti (2007- 2010). Atualmente a nova diretora é a Profa. Dra. Solange Rocha, cuja gestão vai de 2011 a 2014.

primeiros relatórios que redigiu, cuja data é de 6 de abril de 1969, endereçado ao Conselheiro Paulino José Soares de Souza, Ministro e Secretário do Estado dos Negócios do Império, Tobias Leite fez uma série de observações em relação aos trabalhos desenvolvidos no Instituto a partir de sua posse. Por meio desse relatório, Tobias Leite evidenciou algumas de suas preocupações em relação ao trabalho que acabara de assumir; também explicitou as suas concepções em relação à surdez e à pessoa surda, e o papel que cabia ao Instituto no que se referia à educação dos surdos.

Leite (1869) registrou que, ao assumir o Instituto, o diretor não encontrou nenhum regimento interno que discriminasse os diversos ramos dos serviços que deveriam ser desenvolvidos ali; além disso, teve que assumir o cargo contando com funcionários novos, sem experiência nesse tipo de trabalho. Somada a essas dificuldades, existia a falta de ‘objetos de ensino’ e de móveis. Eram dificuldades elementares, que sem dúvida interfeririam no processo,

Erão insufficientes e pouco dignos de um estabelecimento publico os poucos moveis que restavão dos que o Governo comprou a Huet, quando tomou a si o estabelecimento que aquelle empzezario havia fundado, e nem um só objeto próprio do ensino já existia [...] mandei vir da Europa os objetos próprios do ensino que estivessem em uso no Instituto de Pariz, e comprei no mercado desta Côrte os moveis mais indispensaveis [...] Da encomenda que fiz para a Europa apenas vierão os livros que se encontrarão no mercado daquella capital, pois os mappas, estampas, modelos e outros objetos especiaes do ensino são propriedade dos Institutos, e só podem ser adquiridos com intervenção official, ou por favores individuaes (LEITE, 1869, p. 3).

No que tange à educação dos surdos, o diretor em questão acreditava que o ensino não era tarefa difícil, tendo em vista toda uma tradição iniciada pelo abade francês Charles Michel L’Epee (1712-1789)¹⁷ e continuada pelo seu

¹⁷ O abade Charles Michel L’Epee ganhou notoriedade na história da educação de surdos devido às suas realizações e concepções acerca da importância da língua de sinais para o ensino dessa clientela. Reilly (2004) relata que o abade iniciou seu trabalho com surdos substituindo outro abade que viera a falecer. Assim sendo, ficou responsável pela educação de duas irmãs gêmeas surdas; por meio desse trabalho, reconheceu e valorizou a forma de comunicação utilizada por elas: língua de sinais. Segundo a autora, L’Epee resolveu aprender os sinais para então “lapidá-los” e desenvolver um método que aproximaria os sinais e a língua francesa. L’Epee, muito diferente de outros educadores de surdos, convidava as pessoas para conhecerem o seu método, fazendo questão de divulgá-lo. É importante destacar que foi o fundador de uma escola para surdos em 1755. Essa escola, de acordo com Rocha (2008), era de natureza privada e gratuita até 1791. No

sucessor Sicard (1742-1822) no Instituto Nacional dos Surdos-Mudos de Paris. O ensino destinado ao aluno surdo podia ser equiparado ao das pessoas que ouviam e falavam:

Não se podendo mais duvidar da facilidade de educar surdos-mudos, nem de que a educação converte-os de semi-selvagens em cidadãos tão úteis como os que ouvem e fallão, resta saber si no Imperio existe um numero tal desses infelizes que justifique o dispêndio que é necessário para o desenvolvimento deste Instituto (LEITE, 1869, p.4).

Rocha (2009) refere que o diretor Tobias Leite demonstrava preocupação em relação ao número de surdos atendidos nas demais províncias chegando a solicitar ao Comissário do Governo um censo populacional para saber ao certo o número de surdos existentes no território nacional. A população brasileira, no ano de 1870, era de dez milhões cento e doze mil e sessenta e um habitantes. O número de surdos existentes era de mil trezentos e noventa e dois, número configurado da seguinte forma:

Tabela 1 – Quadro dos surdos-mudos existentes nas provincias

Provincias	Menores de 14 anos Sexo masculino	Menores de 14 anos Sexo feminino	Maiores de 14 anos	Total
São Paulo	81	49	402	532
Minas	41	35	82	158
Rio Grande do Norte	34	21	64	119
Paraná	30	27	58	115
Ceará	16	15	49	80
Pernanbuco	20	7	52	79
S. Pedro	16	9	34	59
Sergipe	11	4	33	48
Parahyha	6	3	34	43
Maranhão	7	1	34	42
Rio de Janeiro	4	5	31	40
Santa Catharina	7	2	21	30

mesmo ano, foi transformada no Instituto Nacional dos Surdos- Mudos de Paris. O primeiro diretor do Instituto foi o abade Sicard, sucessor de L'Epee.

Alagôas	6	3	12	21
Espírito Santo	3	5	11	19
Amazonas			7	7
Soma	282	186	924	1392

Fonte: Instituto dos Surdos-Mudos. Relatório do director Tobias Leite, 1871.

Em que pese à preocupação com o número de atendimentos, a autora evidencia que o Instituto naquela época podia receber no máximo vinte alunos. Assim sendo, podemos observar que a estrutura oferecida estava aquém da demanda nacional.

É interessante destacar que o diretor Tobias Leite, apesar de todos os intentos no sentido de favorecer a educação dos surdos que chegassem ao Instituto, tinha as suas convicções em relação aos objetivos dos estabelecimentos que se dedicavam a esse tipo de trabalho:

O fim dos Institutos dos surdos-mudos não é formar homens de letras, como parece ter sido o pensamento do Regulamento n. 4.046 de 19 de dezembro de 1867; o fim único destes estabelecimentos é arrancar do isolamento, que embrutece, os infelizes privados do instrumento essencial para a manutenção e desenvolvimento das relações sociais; é enfim converter em cidadãos úteis indivíduos que lhe pesão, e a damnificação involuntariamente (LEITE, 1869, p.4)

Esse pensamento do diretor Tobias Leite não era muito diferente daquilo que se pretendia por ocasião da fundação do Instituto, divulgado à população em geral por meio do *Almanak Laemmert*,

Regenerar uma classe inteira de seres desgraçados muito tempo abandonados, pô-los na posse de uma instrução impossível de adquirir de qualquer outro modo, por meio de methodo especial, restitui-los á sociedade, á sua família, e pô-los em estado de poderem um dia dirigir seus próprios negócios- tal tem sido o fim da fundação do estabelecimento (ALMANAK LAEMMERT, 1859, p. 478).

Nesse sentido, o diretor defendia que isso somente seria possível se fosse ensinada ao surdo uma linguagem que possibilitasse sua relação com a

sociedade. Essa linguagem poderia ser escrita ou vocal artificial¹⁸. Leite (1869) declara que o regulamento nº. 4046 ‘aglomerou’ o ensino de ambas as linguagens, parecendo dar mais ênfase à vocal artificial. Convém assinalar que o ensino da linguagem escrita era obrigatório para todos os alunos, e que o ensino da linguagem falada era prevista para os surdos que tivessem adquirido a surdez após o nascimento e aos poucos surdos congênitos que fossem susceptíveis a ela, ou seja, que tivessem condições de adquiri-la. Para que isso fosse possível, o Instituto do Rio de Janeiro inspirava-se no trabalho desenvolvido no Instituto Nacional de Surdos-Mudos de Paris, embora o programa de estudos destinados aos surdos do Instituto Imperial dos Surdos-Mudos fosse mais elementar a princípio:

Quadro 1 – Relação entre os Currículos do Instituto Nacional de Surdos de Paris e do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos (Rio de Janeiro)

Anno	Instituto de Pariz	Instituto do Rio de Janeiro
1º anno	Linguagem escripta, linguagem fallada	Articulação artificial, leitura sobre os lábios, leitura escripta, as quatro espécies e doutrina christã
2º anno	Linguagem escripta, linguagem fallada, sommar e diminuir	Leitura, escripta, arithmetica, grammatica portugueza e historia sagrada
3º anno	Linguagem escripta, linguagem fallada, historia sagrada, multiplicar e repartir	Portuguez, arithmetica, pesos e medidas, geometria elementar e desenho linear
4º anno	Linguagem escripta, linguagem fallada, historia sagrada, fracções	Arithmetica, elementos de historia, geographia, portuguez e francez
5º anno	Linguagem escripta, linguagem fallada, historia e geographia, decimaes	Continuação de historia e geographia, portuguez, francez e desenho
6º anno	Linguagem escripta, linguagem fallada, historia e geographia, proporções	

¹⁸ A linguagem ‘vocal artificial’ seria a linguagem oral adquirida por meio de métodos específicos utilizados na educação de surdos.

7º anno	Linguagem escripta, linguagem fallada, historia e geographia, complexos
	Curso Superior- Grammatica franceza, historia, geographia, arithmetica, álgebra, geometria e direito commum

Fonte: Instituto dos Surdos-Mudos. Relatório do director. Tobias Leite, 1869.

Tendo em vista as empreitadas de países da Europa e dos Estados Unidos no que se referia à educação de surdos, o diretor Tobias Leite acreditava que o Brasil deveria seguir o exemplo de tais países.

Na Alemanha, na Inglaterra e nos países escandinavos a educação de surdos-mudos é obra sociológica. Na França e na Itália é mais um meio a que recorreu o partido clerical para engrossar suas fileiras e melhor resistir às invasões dos adversários. Nos Estados Unidos é uma questão econômica que se resume em converter estes inúteis a operários hábeis, ou por outra, em aumentar o número de productores (LEITE, 1884,p 1 apud SOARES, 1999, p. 48).

Soares (1999) relata algumas iniciativas em prol da educação dos surdos, motivadas por Tobias Leite. Como exemplo disso, temos, em 1871, a adaptação e tradução da obra francesa o *Methodes pour Enseigner aux Sourds-Muets*¹⁹ para a língua portuguesa, com o intuito de auxiliar professores primários que eventualmente pudessem trabalhar com surdos em alguns estados do Brasil, entre eles: Minas, São Paulo, Paraná e Goiás. Em 1874, publicou o *Guia para professores primários*, contendo orientações para o ensino de Aritmética e Metrologia. Em 1881, reuniu essas duas obras citadas anteriormente e publicou o *Compêndio para o Ensino dos Surdos- Mudos*. Em 1877, em uma publicação que parece ter sido criada pelo próprio Tobias Leite: *Noticias do Instituto dos Surdos-Mudos do Rio de Janeiro*, o diretor destacou que a finalidade do instituto era dar ao surdo-mudo *instrução litteraria e ensino profissional*. Entre as áreas do

¹⁹ Essa obra é de autoria de J.J.Vallade Gabel (1801 a 1879), professor do Instituto Nacional de Surdos de Paris.

conhecimento e os respectivos conteúdos apresentados nessa publicação, destacamos o trabalho relativo ao desenho: “o ensino do desenho é dado por modelos gradativos desde a linha recta até o sombreado fuzain” (LEITE, 1877, p. 5-8 apud SOARES, 1999, p. 52).

Contudo, apesar de todos os investimentos relacionados à instrução dos surdos nesse período, devemos destacar que Tobias Leite era também adepto ao oferecimento do ensino profissionalizante no Instituto. Leite (1969) ponderava que o ensino profissional era o complemento de todos os Institutos de surdos-mudos, e que seria oferecido de acordo com as condições físicas e as aptidões dos alunos, exceto aos alunos vindos de famílias mais abastadas:

O ensino profissional não é só um benefício para todos os que são educados em estabelecimentos como este, é também uma conveniência do Estado, poisque a instrução litteraria sem uma profissão, e sem o habito do trabalho, seria um dom improficuo, e muitas vezes funesto ao surdo-mudo, por suggerir-lhe idéias e esperanças incompatíveis com o seu estado (LEITE, 1969, p. 6).

Assim sendo, ele defendia que o surdo, após a conclusão de seus estudos, deveria dominar um ofício para garantir a sua própria subsistência.

É inquestionavelmente de máxima importância e conveniência que o surdo-mudo tenha um ofício, ou arte de que subsista. Na escolha de um ofício ou arte a que o surdo mudo deva applicar-se convem atender-se a sua posição a sua constituição physica, a localidade em que tem de residir, a sua aptidão, e até a posição ou gênero de vida de seu pai. Em geral, as artes e officios convém mais aos habitantes das cidades, e a agricultura aos dos campos. Das artes e officios devem ser preferidos os que podem ser exercidos em qualquer parte, cidade, ou pequenos povoados. Sapateiro, alfaiate, correeiro, torneiro, oleiro, chapeleiro, tintureiro, impressor e encadernador, são industrias que muito lhe convêm.(...) Nas fabricas de fiar, tecer, e outras congêneres, os surdos-mudos são muito apreciáveis, não tanto porque aprendem facilmente, mas porque são fidelísimos executores das instruções e ordens do padrão (LEITE, 1877, p.22-24 apud SOARES, 1999, p. 53).

A partir da explicitação dos intentos de Tobias Leite no que tange à educação de surdos, torna-se mais compreensível o seu investimento na trajetória de um aluno que se destacou entre os demais de seu tempo: Flausino da Gama.

2.2.2. Flausino da Gama: criador/repetidor de uma tradição iconográfica

Entre os muitos alunos que passaram pelo Imperial Instituto dos Surdos-Mudos, um deles ocupou um papel de destaque: Flausino José da Costa Gama²⁰.

Destacou-se não somente pelo seu notável desempenho acadêmico, que será abordado a seguir, mas também pelo seu envolvimento na elaboração da obra considerada a primeira de língua brasileira de sinais: *A Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*.

Consta no documento intitulado *Alumnos do Instituto dos Surdos-mudos*, escrito pelo então diretor Tobias Leite, datado de 5 de abril de 1870, que Flausino José da Costa Gama lá ingressou em primeiro de julho de 1869, aos dezoito anos. Era surdo congênito, pensionista do Estado e filho legítimo de Anacleto José da Costa Gama. O documento destacava como suas características a magreza e abundante inteligência. Um fato que nos chama a atenção é a idade que Flausino apresentava quando ingressou no Instituto. Os seus colegas eram mais novos; segundo a mesma fonte, tinham entre nove e quinze anos. Não sabemos precisar por que ele foi aceito se não atendia aos critérios de faixa etária estabelecidos para a matrícula no Instituto. Ao todo, no ano de 1870, o Instituto tinha 13 alunos, incluindo Flausino.

O Imperial Instituto dos Surdos-Mudos inspirava-se numa tendência que vinha do Instituto Nacional de Surdos de Paris, que era a de ter seus ex-alunos atuando como professores. O professor repetidor tinha muitas funções dentro do Instituto. Como refere Rocha (2007), o repetidor tinha que assistir à aula e depois repetir as lições do professor aos alunos que tinha sob a sua responsabilidade.

²⁰ É necessário destacar a escassez de dados referentes à biografia de Flausino da Gama. Apesar de se apresentar como um aluno de destaque do Instituto devido à sua principal realização, a primeira obra iconográfica de língua brasileira de sinais, existem pouquíssimas fontes bibliográficas e documentais que trazem dados sobre a sua vida.

Também era de sua incumbência o acompanhamento dos alunos no recreio e o seu retorno à sala de aula, após o término do mesmo. Além disso, acompanhava os visitantes do Instituto, pernoitava com os outros alunos, corrigia os exercícios dados pelo professor e fazia a sua substituição quando necessário. Quanto à sua nomeação, esta ocorria se mostrasse conhecimento e capacidade na disciplina escolhida para tal designação. Dessa forma, cada disciplina tinha o seu repetidor. Essa atribuição de repetidor remete-nos à atuação dos alunos no método Lancaster. Consta que essa função foi se modificando devido a alterações regimentais, e que nos primeiros anos do Instituto era exercida por alunos. De acordo com as informações contidas no *Almanak Laemmert*, Flausino iniciou o seu trabalho de repetidor em 1871, aos vinte anos, e teria encerrado suas atividades em 1878, aos vinte e sete anos de idade.

De acordo com os relatos do diretor Tobias Leite, no ano de 1871, o trabalho do Instituto teve um diferencial:

A instrução progrediu satisfatoriamente no ultimo anno. Concorreu para isso não só a prática, que vão tendo os Professores, mas o terem tido os alumnos como Repetidor de suas lições o ex- alumno Flausino José da Gama, que manifestou as melhores condições para o professorado (LEITE, 1871, p. 5).

O Almanak Laemmert, por meio de sua produção anual, possibilita-nos uma ideia de como se deu a atuação de Flausino enquanto repetidor, constituindo assim uma 'série histórica':

Imperial Instituto dos Surdos-Mudos de ambos os sexos. [61

RUA DA REAL GRANDEZA, ESQUINA DA DE S. JOAQUIM.

Director.—Dr. Tobias Rabello Leite, 5, reside no estabelecimento.

Capellão. Frei Bento da Trindade Cortez.

Professor de linguagem escripta. — Dr. Manoel de Magalhães Couto.

Professor de linguagem escripta. — Dr. Pedro José de Almeida.

Professor de Desenho.—João Maximiano Mafra, r. do Hospício, 236.

Professora das alumnas. — D. Amelia Emilia da Silva Santos.

Repetidor. — Flausino José da Gama, surdo-mudo, educado no Estabelecimento.

Inspector dos alumnos. — Eduardo Francisco do Nascimento.

Roupeiro. — Flausino José da Gama.

6

Figura 9 - Almanak Laemmert, 1871, p. 83

Imperial Instituto dos Surdos-Mudos de ambos os sexos. [61

RUA DA REAL GRANDEZA, 4, ESQUINA DA DOS VOLUNTARIOS DA PATRIA.

Director.—Dr. Tobias Rabello Leite, 5, reside no estabelecimento.

Capellão. Frei Bento da Trindade Cortez.

Professor de linguagem escripta. — Dr. Pedro José de Almeida.

Professor de linguagem escripta. — Joaquim José Nunes Vieira.

Professor de Desenho.—João Maximiano Mafra, 5, r. do Hospício, 236.

Professora das alumnas. — D. Anna Mathildes Mafra.

Repetidor. — Flausino José da Gama, surdo-mudo, educado no Estabelecim.

Inspector dos alumnos. — Eustaquio Dias.

Roupeiro e Dispenheiro. — Lourenço José de Almeida.

Inspectora das alumnas. — D. Anna Mathildes Mafra.

N. B. O estabelecimento foi reorganizado por Decreto n. 4046 de 19 de Dezembro de 1867, cuja execução começou em 10 de Agosto de 1868, em virtude do qual serão nomeados os professores de desenho, de materias secundarias, e de articulação artificial á proporção que houverem alumnos para as aulas destas materias.

Figura 10. Almanak Laemmert, 1872, p. 84

Imperial Instituto dos Surdos-Mudos de ambos os sexos [61.

RUA DA REAL GRANDEZA, 4, ESQUINA DA DOS VOLUNTARIOS DA PATRIA.

Director.—Dr. Tobias Rabello Leite, 5, reside no estabelecimento.

Capellão.—Fr. Bento da Trindade Cortez.

Professor de linguagem escripta.—Dr. Pedro José d'Almeida, r. do Conde d'Eu.

Dito.—Joaquim José Menezes Vieira.

Professor de Desenho.—João Maximiano Mafra, 5, r. do Hospicio, 236.

Professora das alumnas.—D. Leopoldina Peçanha de Magalhães, campo da Acclamação, 15.

Repetidor.—Flansino José da Gama, surdo-mudo, educado no Estab.

Inspector dos alumnos.—Eustaquio Dias.

Roupeiro e Dispenseiro.—Carlos José dos Santos Rodrigues.

Inspectora das alumnas.—D. Felismina Candida Pimentel.

N. B. O estabelecimento foi reorganizado por Decreto n. 4046 de 19 de Dezembro de 1867, cuja execução começou em 10 de Agosto de 1868, em virtude do qual serão nomeados os professores de materias secundarias, e de articulação artificial á proporção que houverem alumnos para as aulas destas materias.

Ha no estabelecimento uma officina de sapateiro em que se faz calçado para os alumnos.

Nas manhãs e nas tardes todos os alumnos se empregão na horticultura. O Instituto pôde ser visitado todos os dias a qualquer hora.

Figura 11. Almanak Laemmert, 1873, p. 99

Instituto dos Surdos-Mudos. [61

RUA DA REAL GRANDEZA, 4, ESQUINA DA DOS VOLUNTARIOS DA PATRIA.

Director.—Dr. Tobias Rabello Leite, 5, reside no estabelecimento.

Capellão e Professor de Religião do 1º e 2º anno.—Fr. Bento da Trindade Cortez, Mosteiro de S. Bento.

Professor de linguagem escripta do 1º e 2º anno.—Dr. Pedro José d'Almeida, 5, r. de Catumby, 26 E.

Dito do 3º e 4º anno.—Dr. Joaquim José Menezes Vieira, r. da Carioca, 113, pharracia, e r. do Conde d'Eu, 43.

Professor de Desenho.—João Maximiano Mafra, 5, r. do Hospicio, 236.

Repetidor do 1º e 2º anno.—Flansino José da Gama, surdo-mudo, educado no estabelecimento.

Dito do 2º e 4º anno.—Vago.

Dito da cadeira de mathematicas e geographia.—José Leite Sobrinho.

Mestre de gymnastica.—Paulino Francº Paes Barreto, r. de S. Clemente, 45.

Escripturario e agente.—Francisco Domingues Vieira, r. de S.ª Manoel, 36.

Inspector dos alumnos.—Eustaquio Dias.

Roupeiro e Dispenseiro.—Carlos José dos Santos Rodrigues.

N. B. O Instituto foi reorganizado por Decreto n. 5435 de 15 de Outubro de 1873, em virtude do qual todos os alumnos são obrigados a aprender uma arte ou officio mecanico.

Os Repetidores, Inspector dos Alumnos e Roupeiro morão todos no Estabelecimento. O Instituto pôde ser visitado todos os dias a qualquer hora.

Figura 12. Almanak Laemmert, 1874, p. 103

Instituto dos Surdos-Mudos. [61

RUA DA REAL GRANDEZA, 4, ESQUINA DA DOS VOLUNTARIOS DA PATRIA.
Director.—Dr. Tobias Rabello Leite, 5, reside no estabelecimento.
Capellão e Professor de Religião do 1º e 2º anno.— Fr. Bento da Trindade Cortez, Mosteiro de S. Bento.

Professor de linguagem escripta do 1º e 2º anno. — Dr. Pedro José d'Almeida, 5, r. de Catumby, 26 E.

Dito do 3º e 4º anno. — Dr. Joaquim José Menezes Vieira, r. da Carioca, 93, pharmacia, e r. de Santa Izabel, 10 (Gloria).

Professor de geographia e mathematicas.—José R. Leite Sobrinho, r. dos Voluntarios da Patria, 12.

Professor de Desenho.—João Maximiano Mafra, 5, r. do Hospicio, 222.

Repetidor do 1º e 2º anno.— Fausino José da Gama, surdo-mudo, educado no estabelecimento.

Dito do 3º e 4º anno.—Duarte Alfredo Flores.

Dito da cadeira de mathematicas e geographia. — Antonio C. A. Sodré.

Mestre de gymnastica.—Paulino Francº Paes Barreto, r. de S. Clemente, 78.

Escripturario e agente. — Francº Domingues Vieira, r. do Aqueducto, 20 A.

Inspector dos alumnos.—Eustaquio Dias.

Roupeiro e Dispenseiro.—Carlos José dos Santos Rodrigues.

N. B. O Instituto foi reorganizado por Decreto n. 5435 de 15 de Outubro de 1873, em virtude do qual todos os alumnos são obrigados a aprender uma arte ou officio mecanico.

Os Repetidores, Inspector dos Alumnos e Roupeiro morão todos no estabelecimento. O Instituto póde ser visitado todos os dias a qualquer hora.

Figura 13. Almanak Laemmert, 1875, p. 111

Instituto dos Surdos-Mudos. [61

RUA DAS LARANJEIRAS, 60.

Director.—Dr. Tobias Rabello Leite, 5, reside no estabelecimento.
Capellão e Professor de Religião do 1º e 2º anno.— Fr. Bento da Trindade Cortez, Mosteiro de S. Bento.

Professor de linguagem escripta do 1º e 2º anno. — Dr. Pedro José d'Almeida, 5, r. de Catumby, 26 E.

Dito do 3º e 4º anno. — Dr. Joaquim José Menezes Vieira, r. dos Invalidos, 26.

Professor de geographia e mathematicas. — José Rabello Leite Sobrinho, r. dos Voluntarios da Patria, 12.

Professor de Desenho.—João Maximiano Mafra, 5, r. do Principe dos Caineiros, 124.

Repetidor do 1º e 2º anno.— Fausino José da Gama, surdo-mudo, educado no estabelecimento.

Dito do 3º e 4º anno.—Duarte Alfredo Flores.

Dito da cadeira de mathematicas, geographia e Historia do Brasil. — José Rabello Leite Sobrinho.

Mestre de gymnastica.—Paulino Francº Paes Barreto, r. de S. Clemente, 78.

Escripturario e agente.—Luiz Gomes Anjo.

Inspector dos alumnos.—Bento José Gomes.

Roupeiro e Dispenseiro.—Carlos José dos Santos Rodrigues.

N. B. O Instituto foi reorganizado por Decreto n. 5435 de 15 de Outubro de 1873, em virtude do qual todos os alumnos são obrigados a aprender uma arte ou officio mecanico.

Os Repetidores, Inspector dos Alumnos e Roupeiro morão todos no estabelecimento. O Instituto póde ser visitado todos os dias a qualquer hora.

Figura 14. Almanak Laemmert, 1876, p. 112

Instituto dos Surdos-Mudos. [61

RUA DAS LARANJEIRAS, 60.

Director.—Dr. Tobias Rabello Leite, 5, reside no estabelecimento.
Capellão e Professor de Religião do 1º e 2º anno.—Fr. Bento da Trindade Cortez, Mosteiro de S. Bento.

Professor de linguagem escripta do 1º e 2º anno.—Dr. Pedro José d'Almeida, 5, r. de Catumby, 26 E.

Dito do 3º e 4º anno.—Dr. Joaquim José Menezes Vieira, r. dos Invalidos, 26.

Professor de geographia e mathematicas.—José Rabello Leite Sobrinho, r. dos Voluntarios da Patria, 12.

Professor de Desenho.—João Maximiano Mafra, 5, r. do Principe dos Caineiros. 124.

Repetidor do 1º e 2º anno.—Fausino José da Gama, surdo-mudo, educado no estabelecimento.

Dito do 3º e 4º anno.—Duarte Alfredo Flores.

Dito da cadeira de mathematicas, geographia e Historia do Brasil.—José Rabello Leite Sobrinho.

Mestre de gymnastica.—Paulino Francº Paes Barreto, r. de S. Clemente, 78.

Escripturnario e agente.—Luiz Gomes Anjo.

Inspector dos alumnos.—Bento José Gomes.

Roupeiro e Despenseiro.—Carlos José dos Santos Rodrigues.

N. B. O Instituto foi reorganizado por Decreto n. 5435 de 15 de Outubro de 1873, em virtude do qual todos os alumnos são obrigados a aprender uma arte ou officio mecanico.

Os Repetidores, Inspector dos Alumnos e Roupeiro morão todos no estabelecimento. O Instituto póde ser visitado todos os dias á qualquer hora.

Figura 15. Almanak Laemmert, 1877, p. 113

Instituto dos Surdos-Mudos. [61

RUA DAS LARANJEIRAS, 60.

Director.—Dr. Tobias Rabello Leite, 5, reside no estabelecimento.
Capellão e Professor de Religião.—Fr. Bento da Trindade Cortez, Mosteiro de S. Bento.

Professor de linguagem escripta do 1º e 2º anno.—Dr. Pedro José de Almeida, 5, r. de Catumby, 26 E.

Dito do 3º e 4º anno.—Dr. Menezes Vieira (J. J.), r. dos Invalidos, 26.

Professor de geographia e mathematicas.—José Rabello Leite Sobrinho, r. da Passagem.

Professor de Desenho.—João Maximiano Mafra, 5, r. do Senador Pompen. 124.

Repetidor do 1º e 2º anno.—Flausino José da Gama, surdo-mudo, educado no estabelecimento.

Dito do 3º e 4º anno.—Job Moreira de Magalhães, no estabelecimento.

Dito da cadeira de mathematicas, geographia e Historia do Brazil.—Bento José Gomes, no estabelecimento.

Mestre de gymnastica.—Paulino Francº Paes Barreto, r. de S. Clemente, 91.

Escripturnario e agente.—Raymundo Braulio Freire da Silva.

Roupeiro e Despenseiro.—Frederico Lütz, no estabelecimento.

Figura 16. Almanak Laemmert, 1878, p. 115

O diretor Tobias Leite, de acordo com escritos da época, demonstrava certo contentamento ao se referir à atuação de Flausino no Instituto:

A nomeação desse repetidor não foi só pela satisfação de uma das mais vitais necessidades do Instituto, foi também um acto fecundo de bons resultados para os alumnos, que animaram-se e regozijaram com as lições de um companheiro de infortúnio, e para o publico, que, vendo um surdo-mudo educado n'este Instituto exercer as funções de Professor, tem a maior prova de proficuidade do ensino (LEITE, 1871, p.5).

Esse elogio que Tobias Leite fez a Flausino nos revela que o diretor valorizava a atuação dos repetidores, e que ter um surdo de destaque no Instituto era importante porque, ao mesmo tempo em que supria de certa forma a falta de docentes, que era de total responsabilidade do Estado, servia de exemplo para outros surdos o caminho profícuo trilhado por Flausino. Além disso, era uma maneira de mostrar à sociedade da época que o ensino oferecido no Instituto era de qualidade. Podemos observar nos relatórios de Tobias Leite uma certa preocupação em declarar os gastos ao Estado, visto que este destinava uma subvenção especial na lei do orçamento para a manutenção do Instituto.

Talvez também por esses motivos tenha incentivado e apoiado Flausino na elaboração da obra *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, pois a edição de uma obra dessa natureza daria visibilidade ao trabalho desenvolvido no Instituto e nada melhor que um aluno, educado nesse estabelecimento, no papel de autor/produtor.

A obra em questão, além de apresentar a iconografia relativa à língua brasileira de sinais, assunto que será aprofundado neste estudo, estruturava-se, em relação a alguns aspectos, de forma semelhante a um dicionário. Houaiss e Villar (2001, p. 141) caracterizam dicionário como uma “listagem, geralmente em ordem alfabética, das palavras e expressões de uma língua com seus respectivos significados ou sua equivalência em outro idioma”. Entretanto, a definição de dicionário pode ser também mais abrangente:

Muito mais do que apenas um instrumento linguístico, ele se constitui, do nosso ponto de vista, como um objeto discursivo, no qual o saber sobre a língua constitui-se, institui-se, organiza-se, reorganiza-se; bem como é retomado, é construído e é desestabilizado, produzindo efeitos de

sentidos, sejam eles dados, postos, já-ditos ou novos, atualizados, reformulados. Em outras palavras, um espaço de construção, desconstrução e reconstrução de sentidos, um lugar em que o sentido pode ser outro (SIVERIS, RODRIGUES E PETRI, 2009, p. 01).

Não é nossa intenção aprofundar neste trabalho questões pertinentes ao estudo da dicionarização, todavia é importante destacar que a obra de Flausino constitui-se basicamente de estampas, compostas por imagens referentes aos sinais que foram escolhidos para compor o léxico e, também pelos verbetes em Língua Portuguesa correspondentes ao significado desses mesmos sinais. A forma de estruturação da obra como um todo será apresentada em outro momento deste estudo.

No prefácio da *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, escrito pelo próprio diretor Tobias Leite, encontramos as finalidades atribuídas a sua existência; entre elas, destacamos: a intenção de “vulgarizar a linguagem dos signaes, meio predilecto dos surdos-mudos para a manifestação de seus pensamentos e mostrar o quanto deve ser apreciado um surdo-mudo educado” (LEITE, 1875 apud GAMA, 1875).

A questão que se coloca é: como ocorreu a criação da obra de Flausino da Gama?

Leite (1875) destaca que Flausino da Gama, vendo entre os livros da biblioteca do Instituto “a obra do ilustre surdo-mudo Pélissier, professor do Instituto de Paris, manifestou o desejo de reproduzir as estampas para os falantes conversarem com os surdos-mudos”. Ao que tudo indica, Flausino foi muito insistente em seu pedido.

Além de ser um exímio repetidor, como pudemos observar, no prefácio é declarado que ele era um hábil desenhista, e o que inviabilizava a execução de seu desejo era a falta de recursos financeiros do Instituto, pois as despesas com o mesmo eram grandes. Como mencionado anteriormente neste estudo, Tobias Leite comunicou o fato ao Sr. Eduard Rensburg, dono de oficina de litografia na

época, o qual, após tomar conhecimento da situação, ofereceu-se para ensinar a Flausino o desenho litográfico, colocando a sua oficina à disposição para a concretização da obra. O diretor de Flausino aceitou prontamente a proposta, e, segundo ele, “em poucos dias sahio o livro que tenho a satisfação de apresentar a todos os que se interessarem por essa numerosa classe de nossos compatriottas” (LEITE, 1875).

O livro de Flausino foi impresso em 1875 embora em muitas referências encontremos a data equivocada de 1873. Sua divulgação foi promovida de forma tão eficaz que até nos dias atuais sabemos de sua existência, apesar dos poucos exemplares que sobreviveram em circulação. Não menosprezando a sua importância em termos históricos, culturais e linguísticos, entre outros aspectos, podemos inferir que, por meio da elaboração e concretização dessa obra, criou-se um mito na história da origem da língua brasileira de sinais acerca de Flausino e da sua produção.

2.2.2.1. A construção de um mito acerca de Flausino da Gama

De acordo com Chauí (2003, p.35), o mito é uma narrativa sobre a origem de alguma coisa. “A palavra mito vem do grego, *mythos*, e deriva de dois verbos: do verbo *mythero* (contar, narrar, falar alguma coisa para os outros) e do verbo *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar)”. Para explicar a composição de um mito, a autora recorre a Lévi-Strauss. Esse antropólogo, quando discorre sobre a origem do mito, refere-se a uma atividade que existe em nossa sociedade e que, em francês, chama-se *bricolage*. Nessa ótica, a pessoa que pratica *bricolage* produz um objeto novo a partir de pedaços e fragmentos de outros objetos existentes. Vai reunindo sem um plano muito rígido tudo o que encontra e que serve para o objeto que está compondo. O pensamento mítico tem essas mesmas características, pois vai reunindo as experiências, as narrativas, os relatos, até compor um mito geral. E, por meio desses materiais heterogêneos, produz a explicação sobre a origem e a forma das coisas, suas funções e também finalidades.

Isso ocorreu dentro da história brasileira da surdez, no que se refere ao surgimento do primeiro material impresso de língua de sinais e da pessoa de Flausino. O fato da publicação é real, mas o pioneirismo é mito, já que a obra não pode ser considerada original, visto que Flausino a reproduziu fielmente com base num exemplar francês. Para o contexto da época em que foi criado, como já pudemos observar, isso era comum, embora já existissem previsões em Lei acerca de plágio. Muitas pessoas envolvidas com a área da surdez, por não estudarem de forma mais aprofundada o fato e suas implicações, acabaram propagando esse mito, que acabou se tornando um 'mito geral'.

Na revisão bibliográfica que realizamos não encontramos nenhum autor que suscitasse um questionamento a respeito da "história oficial" que envolve Flausino e seu trabalho. Os relatos a respeito de sua trajetória e sua realização são muito próximos:

Flausino José da Gama era aluno do Instituto Nacional dos Surdos-Mudos (hoje Instituto Nacional de Educação de Surdos- ou INES) quando, inspirado no livro do surdo francês Pellisier na biblioteca do INES, publicou em 1873, o livro *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, de que há somente uma edição original na Biblioteca Nacional e cópia em microfilmes disponíveis na biblioteca do INES (CAPOVILLA e RAFAEL, 2004, p.14).

Contrariando a citação acima, é necessário ressaltar que existem algumas cópias impressas da *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos* na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, não existindo, portanto, atualmente, somente uma edição original. O fato é que existem quatro cópias impressas desse material na referida biblioteca, porém três delas encontram-se incompletas e danificadas devido à má conservação e ao mau uso. Somente uma está completa, contudo também apresenta sinais de conservação inadequada. Entretanto, não sabemos precisar o número de cópias que foram impressas a partir das pedras litográficas produzidas por Flausino.

Muitas pessoas envolvidas com a área da surdez, ao que parece, tiveram um contato primário com a *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*; por esse

motivo, circulam na área da surdez e da língua brasileira de sinais muitos equívocos, valorizando a obra como original:

É de 1873 a publicação do mais importante documento encontrado até hoje sobre a língua brasileira de sinais, o *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, de autoria do aluno surdo Flausino José da Gama, com ilustrações de sinais separados por categorias (animais, objetos, etc.). Como é explicado no prefácio do livro, a inspiração para o trabalho veio de um livro publicado na França e que se encontrava à disposição dos alunos na biblioteca do INSM. Vale ressaltar que Flausino foi autor das ilustrações e da própria impressão em técnica de litografia. Não sabemos se a organização também foi realizada por ele (RAMOS, s.d, p. 6).

As referências ao trabalho desse surdo repetidor, importante nome da história da língua brasileira de sinais, também são devidas ao caráter pioneiro que ele aparenta ter, a exemplo disso:

Flausino José da Gama, na segunda metade do XIX, andou desenhando. Era aluno do Imperial Instituto de Surdos-Mudos. Ainda mudo. Mudez entendida como incapacidade de se expressar. No entanto, em 1873, desenhou as primeiras ilustrações do primeiro dicionário de língua de sinais de que se tem notícia no Brasil, chamado *Iconographia dos Signaes dos Surdos- Mudos*. [...] Quase dois séculos depois, outros surdos enlaçados com ouvintes perseguem o rastro de Flausino (ROCHA, 2004, p14 apud CAPOVILLA e RAFAEL, 2004, p.14).

É importante ressaltar que Flausino não buscou ‘inspiração’ no livro de Pélissier e sim copiou *ipsis literis* as estampas do mesmo para produzir a *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*. Porém, nessa época em que a popularização da imagem se fazia presente, a cópia não tinha a mesma conotação dos dias atuais. No contexto do século XIX, no que tange à Arte, a reprodução tinha outra interpretação, sendo considerada essencial na definição neoclássica: não se tratava apenas de copiar, mas de buscar inspiração. Assim sendo, o ato de reproduzir estava inserido num processo contínuo de aprendizagem. Nessa perspectiva, a prática da cópia ganhou um novo estatuto e assumiu um papel fundamental na formação básica e desenvolvimento dos artistas que faziam parte desse processo.

Nesse sentido, a criação litográfica na época era marcada pela:

Imagem reprodutível e múltipla, de execução mais acessível do que a gravura em metal, o desenho na pedra litográfica podia oferecer grande

apelo estético, além de representar um convite às transcrições, cópias e adaptações que, na cultura visual do século XIX, promoviam “releituras” do mundo visível pelas diferentes formas de representação iconográficas então existentes (TURAZZI, 2009, p. 59)

Assim sendo, o ato de copiar, em se tratando de atividade artística, era considerado de certa forma ‘natural’, entretanto não era isso que estava previsto no *Código Criminal do Império do Brasil*, instituído em 16 de dezembro de 1830.

Hallewell (1985, p. 171) declara que o artigo 261 do Código Criminal do Império rezava que era crime “imprimir, gravar, litographar ou introduzir quaesquer escriptos ou estampas que tiverem sido feitos, compostos ou traduzidos por cidadãos brasileiros enquanto estes viverem e dez annos depois de sua morte si deixarem herdeiros”. Entretanto, o mesmo autor destaca que essa previsão não passava de letra morta, pois a verdadeira lei de direitos autorais no Brasil surgiu em 1898. Apesar desse fato, era difundida na sociedade da época a repulsa moral a quem praticasse ‘esse tipo de pirataria’ em território nacional, além da ‘vaga impressão’ de que os plagiadores poderiam ser processados segundo os princípios gerais da lei de propriedade. Se o referido Código não passava de “letra morta,” de acordo com as palavras do autor citado, talvez por esse motivo Flausino tenha considerado natural reproduzir a obra de Pierre Pélissier.

Alguns outros problemas foram detectados ao revisitarmos a literatura que traz considerações sobre Flausino da Gama e sua obra. Um deles diz respeito ao próprio uso limitado das fontes disponíveis e, nesse sentido, incluímos-nos nesse contexto. Na época do mestrado, quando apresentamos alguns dicionários e manuais de língua de sinais e suas respectivas análises críticas, também fizemos referência a Flausino com base em fontes secundárias:

A inspiração para o projeto de Flausino foram as estampas do surdo Pélissier, professor de Paris, que ele entendia como um meio de os “falantes” conversarem com os surdos. Flausino era um hábil desenhista, e conseguiu levar a cabo o projeto depois de aprender a técnica da litogravura (SOFIATO e REILY, 2005).

A ausência de pesquisas nessa área faz com que as mesmas fontes sejam utilizadas continuamente. A falta de pesquisa em documentos primários na academia pode resultar em equívocos, como se vê na citação a seguir:

[...] foi do então Instituto dos Surdos-Mudos do Rio de Janeiro, hoje Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), que saíram os principais divulgadores da LIBRAS. A iconografia dos sinais- ou seja, a criação dos símbolos, só foi apresentada em 1873, pelo aluno Flausino da Gama. Ela é resultado da mistura da Língua de Sinais Francesa com a Língua de Sinais Brasileira antiga, já usada pelos surdos das várias regiões do Brasil (MENEZES, 2006 apud SILVA, s.d, p.136).

Na citação anterior podemos observar uma série de problemas em relação ao uso de conceitos e exposição de fatos relacionados à história da educação do surdo no Brasil. O termo iconografia é utilizado erroneamente como sinônimo de criação de símbolos. Por se tratar de um conceito 'polissêmico', assim como tantos outros, a utilização dessa terminologia deve ser cuidadosa. Para Turazzi (2009), o termo iconografia:

Compreende tanto a(s) arte (s) e a técnica de representação através da imagem, quanto a própria documentação (um conjunto de imagens) resultantes dessa atividade e, por extensão, a área do conhecimento voltada para a descrição e a interpretação de tais representações, hoje objeto de estudo de diversas disciplinas (história da arte, antropologia visual, história da ciência etc.). Cada sentido da palavra está, de certa forma, imbricado no outro e em todos eles o uso do vocábulo liga-se, indissolivelmente, à construção do conhecimento e da memória em suportes visuais, bem como à sua transformação em objeto de estudo para a história (TURAZZI, 2009, p.50).

A autora ainda refere que, dependendo do uso que se faça da palavra iconografia, ele exige um esforço de circunscrição do seu campo de abrangência e significação. Pelo que pudemos observar, o uso desse termo é muitas vezes indiscriminado ou até mesmo desconhecido por pessoas que estudam a área da surdez, fazendo com que o utilizem de forma inadequada. Outro problema encontrado na citação de Menezes (2006, apud Silva, s.d, p.136) refere-se à suposta origem da iconografia apresentada por Flausino da Gama em seu dicionário. Os sinais apresentados na obra são os mesmos encontrados no dicionário do surdo francês Pierre Pélissier; portanto não são uma "mistura da língua francesa de sinais com a língua brasileira antiga", mas sinais da língua

francesa de sinais. Como no Brasil não existia nenhum dicionário de língua de sinais ou outro material similar, Flausino propôs, por meio do material que elaborou, empregando sinais franceses como se fossem brasileiros, a criação de uma língua de sinais 'originalmente' brasileira.

Ainda no que tange ao uso inadequado de terminologias e conceituações, apresentamos o relato a seguir:

Em 1875 o diretor do então chamado Instituto dos Surdos-Mudos (atual INES/ Instituto Nacional de educação de Surdos), Tobias Leite, fez publicar a ICONOGRAFIA DOS SINAIS DOS SURDOS-MUDOS, de autoria do ex-aluno FLAUSINO JOSÉ DA COSTA GAMA, que trabalhava na instituição como repetidor (instrutor em língua de sinais) desde 1871 e onde permaneceu até 1879 (EDITORA ARARA AZUL, 2010).

A citação mencionada acima destaca que Flausino era repetidor. E a seguir apresenta entre parênteses o que significa tal conceito. Por meio dessa pesquisa, pudemos verificar que a função de repetidor era muito mais abrangente que um 'mero' instrutor de língua de sinais. Ademais, na época de Flausino, o ensino de língua de sinais não estava previsto no currículo do Instituto; se ela era propagada dentro da instituição, isso se dava de maneira informal, na comunicação entre surdos usuários também desse tipo de língua. Além do fato mencionado, consta na citação anterior outro equívoco: Flausino, de acordo com os registros históricos encontrados no *Almanak*, encerrou as suas atividades como repetidor em 1878 e não em 1879 como apresenta a referida citação.

Também pudemos detectar problemas na literatura da área no que se refere à forma como o material de Flausino foi elaborado:

Aqui no Brasil, há mais de cem anos, a primeira escola para surdos valorizava a LIBRAS, que era utilizada pelos alunos naquela época. Este respeito à LIBRAS propiciou o surgimento da primeira pesquisa sobre esta língua, que foi publicada em um livro que, através de desenhos e explicações destes, mostrava sinais mais usados pela comunidade surda do Rio de Janeiro. Este livro, Iconografia dos Signaes dos Surdos- Mudos publicado em 1875, foi feito por um ex-aluno do Instituto de Surdos-Mudos, Flausino da Gama que, ao completar dezoito anos, foi contratado por esta escola para ser um repetidor (FELIPE, 2001, p.139).

Como já mencionado anteriormente, a *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos* foi fruto de um trabalho de reprodução de Flausino da Gama a partir de uma obra datada de 1856. Nesse sentido, não houve uma pesquisa por parte do autor para a elaboração do material, mas uma apropriação de algo já existente. Flausino, de acordo com pesquisas realizadas, quando elaborou a sua obra, não era ex-aluno do Instituto e sim aluno regular e também repetidor. No que se refere a essa função, ele iniciou as suas atividades em 1871, aos vinte anos. A citação aponta que ele foi contratado pela ‘escola’ para ser repetidor. Naquela época o repetidor, conforme já foi referido neste estudo, era escolhido pelo seu desempenho acadêmico, não sendo, portanto, contratado.

O nosso intuito não é negar a importância da iniciativa de Flausino e seu empenho em empreender um material brasileiro, mas buscar subsídios para discutir a produção no contexto próprio de seu tempo. O fato de Flausino ter se inspirado na obra de um surdo francês, da forma como foi escrito, sugere a interpretação de que, ao ter contato com o material do colega surdo, teve a ideia de também desenhar, baseado em sinais brasileiros.

Porém, ao ter contato com o material produzido por Pélissier, constatamos que não foi isso que ocorreu. A organização do dicionário de Flausino, no que diz respeito à forma de indexar o léxico, a constituição das imagens e os verbetes correspondentes às mesmas, é idêntica à do dicionário de Pélissier. É evidente que Flausino copiou a obra de Pélissier, prancha por prancha, em termos de visualidade, e supostamente traduziu os verbetes escritos em francês para a Língua Portuguesa, já que não consta o nome do tradutor na obra. E, a partir de então, tornou-se o “precursor” de uma iconografia da língua brasileira de sinais.

Não obstante os problemas apontados ao longo deste capítulo, inferimos que talvez, ao realizar esse trabalho, Flausino tenha tido uma grande motivação: reproduzir uma obra para alargar um conhecimento que dizia respeito a uma língua, extremamente necessária para a comunicação entre surdos e ouvintes.

2.3. Pierre Pélissier e a iconografia da língua francesa de sinais

É inegável a influência que a obra de Pierre Pélissier, intitulada *L'Enseignement Primaire dès Sourds-Muets Mis a La Portée de Tour Le Monde Avec Une Iconographie des Signes*, datada de 1856, teve sobre Flausino da Gama. As vinte e uma pranchas, compostas por sinais e produzidas por Pélissier fazem parte dessa obra de duzentas páginas que trata da educação de surdos. É mais interessante ainda é pensar que a obra do “ilustre” surdo francês era um volume que compunha o acervo do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos no Brasil. Até hoje a obra faz parte do acervo de obras raras da biblioteca do Instituto Nacional de Educação de Surdos no Rio de Janeiro. Infelizmente não se encontra na íntegra, uma vez que a parte referente à Iconografia dos sinais franceses foi subtraída. Não se sabe ao certo como o fato ocorreu, porém, devido ao fato, o acesso a tal obra é bastante restrito. Esse fato nos chamou muito a atenção ao manusearmos a obra de Pélissier no INES, porque as folhas faltantes na obra original são justamente as que Flausino utilizou como base para a criação da sua iconografia. Coincidência ou não, uma das hipóteses levantadas por nós é que o próprio Flausino tenha subtraído as folhas do livro a fim de usá-las como modelo para a confecção das estampas que compõem o material, já que não se tem notícia de quem supostamente poderia ter feito isso.

2.3.1. Pierre Pélissier: o inspirador

De acordo com Renard e Delaporte (2002), Pélissier (1814-1863) foi educado em língua de sinais numa instituição em Toulouse pelo abade Chazottes. Foi professor do colégio Saint-Jacques durante 20 anos, de 1843 até a sua morte em 1863, e também do Instituto Nacional de Surdos-Mudos de Paris. Em 1844, publicou *Les poésies d'un sourd-muet*. Marcado por uma influência romântica, foi admirado por Lamartine²¹, que em seus versos o qualificou como “poeta

²¹ Reis (2004) comenta que Alphonse de Lamartine (1790-1869) nasceu em Mâcon (França), e é considerado como o primeiro poeta verdadeiramente romântico da literatura francesa, com uma

silencioso”. Pierre Pélissier é considerado um dos primeiros ilustradores da França entre os períodos de 1855 a 1865. Contemporâneos de Pélissier, Joséphine Brouland e Louis-Marie Lambert, também desenvolveram trabalhos relativos à língua de sinais francesa nesse período. Brouland e Lambert igualmente trabalharam no Instituto Nacional de Surdos-Mudos de Paris, assim como outros ilustradores que publicaram descrições de sinais. Os autores citados mencionam que Pélissier, por meio de sua obra, era o único a representar a categoria do pensamento surdo por ser surdo.

Em relação à obra iconográfica da língua francesa de sinais proposta por Pélissier, Renard e Delaporte (2002) referem que a mesma menciona Leopold Levert como autor dos desenhos, sem que fosse explicitada a sua qualidade de surdo. Porém, em um jornal intitulado *L'Impartial, journal de l'enseignement des sourds-muets*, surge o nome de Métivier, outro surdo, como suposto autor dos desenhos. Dessa forma, podemos afirmar que não é somente no Brasil que ocorriam problemas em relação à autoria.

No tocante aos aspectos gráficos que compõem a obra de Pélissier, verifica-se que os sinais são representados por desenhos, que muitas vezes necessitam de outros recursos visuais para representar o movimento, tais como setas, ziguezagues, linhas curvas, etc. para se fazerem mais compreensíveis em termos didáticos. Não podemos deixar de mencionar que a constituição desse material tinha uma finalidade didática, portanto a legibilidade das imagens era um fator que merecia destaque. Renard e Delaporte (2002), ao comentarem a obra de Pélissier, enunciam que ele introduz uma inovação decisiva em termos de visualidade: o uso do pontilhado, que serve para representar a posição inicial da mão e sua trajetória durante a realização do sinal. Além disso, Pélissier considerava importante a valorização do rosto do modelo que está sinalizando em seu livro. Essa preocupação denota a importância que ele atribuía às expressões faciais enquanto algo que facilitasse a comunicação e a compreensão do surdo.

obra em que grandes temas desse período artístico apresentavam-se de modo marcadamente subjetivo.

Interpreta-se que Pélissier pensou no alcance social que a sua obra deveria ter ao inserir no título que ela se destinava ao ensino primário dos surdos; entretanto completou que a mesma também estava sendo colocada ao alcance de todos. Renard e Delaporte (2002) dizem que a obra de Pélissier era dirigida antes de tudo às mães e mestres das escolas de surdos, mas também ao público em geral. Alguns sinais apresentados por Pélissier em sua iconografia, assim como os de outros dicionaristas famosos do século XIX, tais como Broulant e Lambert, vigoram ainda hoje na França.

No capítulo a seguir, apresentamos as obras de Flausino da Gama (1875) e fazemos referência também ao trabalho de Pierre Pélissier (1856). Por meio de uma incursão pelos trabalhos desses dois professores surdos, verificamos, além de outros aspectos descritos a seguir, quais são os tópicos convergentes e divergentes no desenvolvimento de suas iconografias.

Capítulo 3

A constituição da Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos

Justo quando a lagarta pensou que o mundo tinha acabado, ela virou uma linda borboleta.

Alphonse de Lamartine

3.1. Percurso metodológico

O presente estudo caracteriza-se por uma pesquisa bibliográfica e documental. Gil (1991) aponta que a pesquisa bibliográfica muito se assemelha à pesquisa documental, porém a diferença essencial entre elas é a natureza das fontes. Na pesquisa documental, utilizam-se materiais que ainda não sofreram um tratamento analítico ou que ainda podem ser redimensionados dependendo do objeto de pesquisa. Desde o início deste trabalho, a busca de fontes primárias foi algo bastante valorizado e necessário para a elucidação do problema que engendrou a pesquisa. O nosso objeto de estudo, como mencionado anteriormente, não tinha sofrido ainda nenhum tratamento analítico semelhante ao que nos propusemos a realizar até então.

Num primeiro momento, recorreremos à literatura já existente para construir um contexto a partir do qual pudéssemos aprofundar as questões propostas para este estudo. Paralelamente, fomos utilizando fontes primárias, constituídas basicamente de documentos e relatórios da época do Brasil Império, que nos auxiliaram na construção de um referencial teórico basilar para a compreensão desse período histórico e das circunstâncias em que se deu a constituição de nosso objeto de estudo. Os documentos da época do Império consultados encontram-se na base de dados *Center for Research Libraries- Almanak Laemmert (1844-1889)*. Os dois relatórios utilizados foram escritos pelo Dr. Tobias

Leite, diretor do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos e datam de 1869 e 1871. Uma cópia desses relatórios foi cedida pela Profa. Dra. Solange Rocha, responsável pelo acervo de obras raras da biblioteca do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES).

Em relação às obras estudadas relacionadas à iconografia, conseguimos uma cópia em microfilme, autorizada pela Biblioteca Nacional, da *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, de Flausino da Gama. Em nossa visita ao Instituto Nacional de Educação de Surdos, consultamos um exemplar da obra rara de Pierre Pélissier, *L'Enseignement Primaire des Sourds-Muets Mis a La Portée de Tout le Monde Avec Une Iconographie des Signes*, que pertence à biblioteca desde que Flausino da Gama era aluno. Como já mencionado neste estudo, a parte referente à iconografia dos sinais franceses, desenhada por Pélissier está faltando, foi arrancada da obra. Percebemos que essa parte não foi retirada da obra com estilete ou outro instrumento cortante porque havia indícios de sobra irregular de papel no espaço onde deveria estar. Por meio de pesquisa e posterior aquisição, conseguimos uma edição francesa atualizada do material iconográfico de Pélissier, editada por Marc Renard e Yves Delaporte, entretanto mesmo assim havia interesse em verificar o estado da obra consultada por Flausino no INES, uma vez que foi a baliza para realizar a sua e, além disso, havia o desejo de compará-la com a nova edição.

Neste momento, fazemos a apresentação da obra *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, de Flausino da Gama, elaborada em 1875 e também uma análise e discussão detalhada acerca dos elementos visuais que a constituem. É interessante declarar que parte da obra de autoria de Pierre Pélissier, que traz a iconografia dos sinais franceses, intitulada *L'Enseignement Primaire des Sourds-Muets Mis a La Portée de Tout Le Monde Avec Une Iconographie des Signes*, datada de 1856, também é considerada, pois foi o fundamento para a elaboração da obra do surdo brasileiro. Após a descrição de ambas, são elaboradas categorias e subcategorias que se constituem de núcleos de sentido, que nortearão as nossas análises e discussões. Essas categorias e

subcategorias são estabelecidas a partir do conteúdo expresso na obra de Flausino de Gama e levam em consideração elementos básicos da comunicação visual, além de aspectos pertinentes ao conteúdo escrito da obra.

O presente trabalho envolve o estudo de um tipo de iconografia, especificamente uma tentativa de convencionar em desenhos sinais manuais dinâmicos que possuem função linguística. Turazzi (2009, p. 25) salienta que esse tipo de trabalho oferece inúmeros desafios, pois a iconografia é “uma fonte de difícil decodificação e exige métodos de abordagem e de tratamento de informação bastante específicos”. Assim sendo, o nosso intento tem como premissa considerar as dificuldades inerentes ao processo, porém ousando no sentido de estabelecer um referencial para a área da surdez. Conta-se para tanto, com os aportes teóricos da área de Artes, principalmente com os da sintaxe da linguagem visual. Nesse sentido cabe salientar que o estudo das obras de Flausino e Pélissier não tem como intenção considerá-las como arte, enquanto poética e expressão, mas como portadoras de um tipo específico de imagem, o desenho linear. Assim sendo, cabe no campo de análise da linguagem visual.

3.1.1. Características gerais das obras de Flausino da Gama e de Pierre Pélissier

Para que se tenha uma dimensão geral a respeito da constituição das obras em questão, apresentamos a seguir um quadro comparativo contemplando os conteúdos presentes em cada uma delas. A intenção aqui é evidenciar as semelhanças e as distinções em relação à composição das mesmas. Basicamente as duas obras apresentam uma grande quantidade de imagens, constituídas por desenhos litografados, e textos que correspondem ao léxico, mais especificamente aos verbetes que apresentam. É necessário destacar que, na versão brasileira, Flausino faz uso do termo ‘estampa’ para se referir ao conteúdo imagético que faz parte da obra, enquanto que Pélissier usa a denominação ‘prancha’.

Turazzi (2009) diz que o termo estampa passou a ser utilizado no século XIX e fazia alusão às imagens múltiplas reproduzidas por meios técnicos, ou seja, àquelas obtidas por meio de gravura, litogravura e posteriormente pela fotografia, fotogravura e outras reproduções fotomecânicas. Destaca ainda que, em relação ao termo, há uma espécie de “deslizamento discursivo, pois a palavra estampa também passou a ser empregada para designar, genericamente, toda e qualquer imagem, incluindo até mesmo desenhos e pinturas” (p. 65).

Segue o quadro comparativo com a nomenclatura destacada e os seguintes aspectos:

- Capa das obras de Pierre Pélissier e de Flausino da Gama com as informações contidas em cada uma delas;
- Aspectos lexicais presentes nas pranchas de Pierre Pélissier e nas estampas de Flausino da Gama;
- Sistema de representação;
- Características da figura referência (gênero, aspectos da figura referência);
- Destaque as expressões faciais;
- Vestimenta da figura referência;
- Uso de sinais gráficos;
- Prefácio;
- Textos complementares às estampas e pranchas.

Quadro 2 - Comparativo entre as obras de Flausino da Gama e Pierre Pélissier

Dados referentes à obra
L'enseignement primaire des sourds-muets mis à la portée de tout le monde avec une iconographie des signes, de autoria de Pierre Pélissier (1856)

Dados referentes à obra
Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos, de autoria de Flausino José da Gama (1875)

Composição da obra francesa

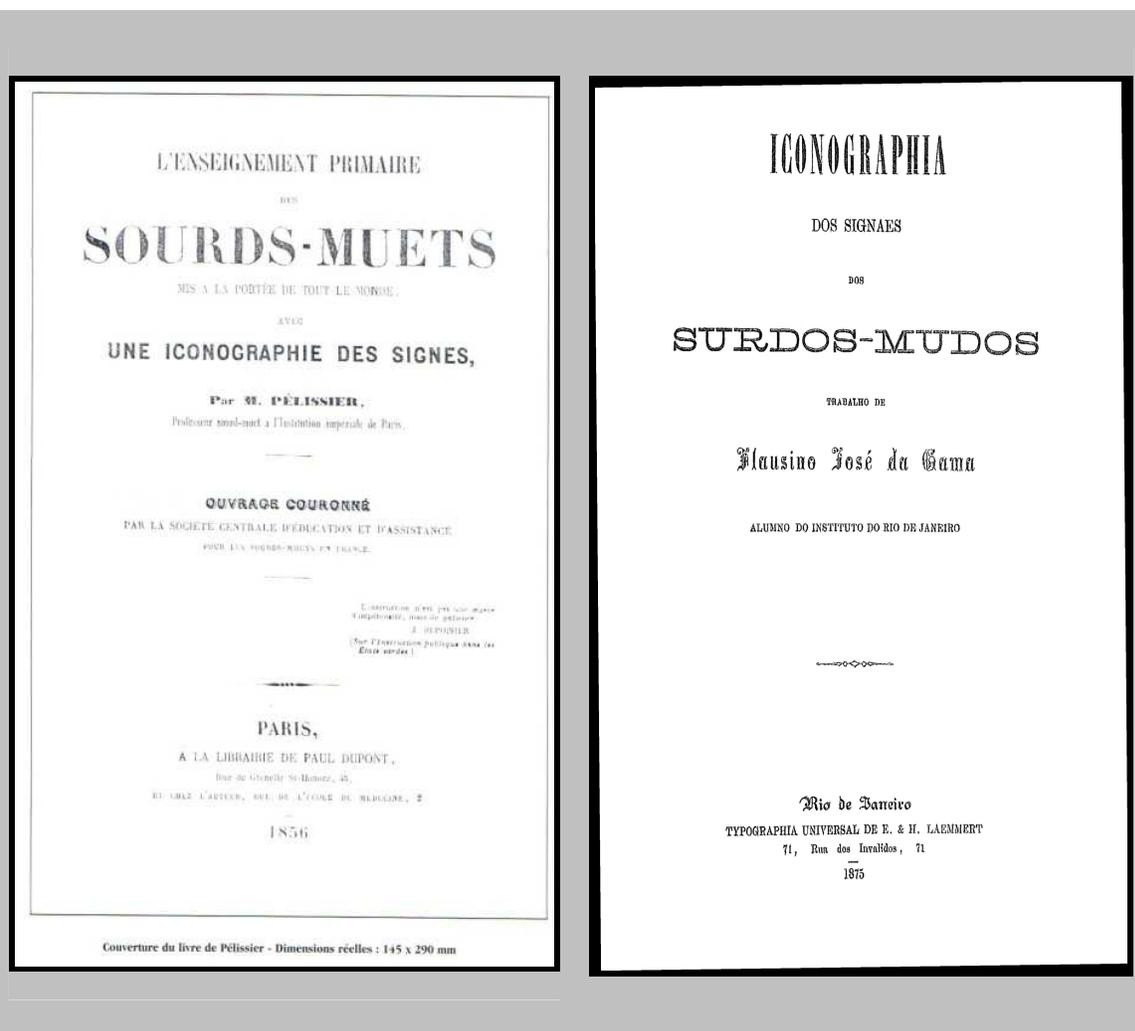
Composição da obra brasileira

Capa

Tipografia da época (século XIX) com dados relativos à obra:
 Título, autor, local de publicação, editora, ano de publicação.

Capa

Tipografia da época (século XIX) com dados relativos à obra:
 Título, autor, local de publicação, editora, ano de publicação.



Couverture du livre de Pélissier - Dimensions réelles : 145 x 290 mm

Aspectos lexicais

Prancha 1: Alfabeto manual dos surdos-mudos (datilologia)²²

Apresenta a datilologia de A a Z.

(25 letras, exceto o “W”)

Indexação semântica:

Prancha 2: Alimentos e objetos de mesa (19 sinais)

Prancha 3: Bebidas e objetos de mesa (17 sinais)

Prancha 4: Objetos para escrever (20 sinais)

Prancha 5: Objetos de aula (18 sinais)

Prancha 6: Individualidade e profissões (20 sinais)

Prancha 7: Animais (22 sinais)

Prancha 8: Pássaros, peixes e insetos (19 sinais)

Prancha 9: Adjetivos- qualidades exteriores (20 sinais)

Prancha 10: Continuação dos adjetivos- qualidade das coisas (25 sinais)

Prancha 11: Continuação dos adjetivos qualidades morais (20 sinais)

Prancha 12: Continuação dos adjetivos- qualidades interiores (20 sinais)

Prancha 13: A numeração

Prancha 14: Os pronomes e os três tempos absolutos do indicativo (21 sinais)

Prancha 15: Verbos (20 sinais)

Prancha 16: Continuidade dos verbos (20 sinais)

Prancha 17: Continuidade dos verbos (20 sinais)

Prancha 18: Advérbios (23 sinais)

Prancha 19: Preposições (20 sinais)

Aspectos lexicais

Estampa 1: Alfabeto manual dos surdos-mudos (datilologia)

Apresenta a datilologia de A a Z

(25 letras, exceto o “W”)

Indexação semântica:

Estampa 2: Alimentos e objetos de mesa (19 sinais)

Estampa 3: Bebidas e objetos de mesa (17 sinais)

Estampa 4: Objetos para escrever (20 sinais)

Estampa 5: Objetos da aula (18 sinais)

Estampa 6: Individualidade e profissões (20 sinais)

Estampa 7: Animais (22 sinais)

Estampa 8: Pássaros, peixes e insetos (19 sinais)

Estampa 9: Adjetivos - sem especificações (20 sinais)

Estampa 10: Adjetivos - sem especificações (25 sinais)

Estampa 11: Adjetivos - qualidades morais (20 sinais)

Estampa 12: Adjetivos - sem especificações (20 sinais)

Estampa 13: Pronomes e os três tempos absolutos do indicativo (21 sinais)

Estampa 14: Verbos (20 sinais)

Estampa 15: Verbos (20 sinais)

Estampa 16: Verbos (20 sinais)

Estampa 17: Advérbios (23 sinais)

Estampa 18: Preposições (20 sinais)

Estampa 19: Preposições e conjunções (20 sinais)

Estampa 20: Interjeições e interrogações (18

²² A datilologia corresponde ao alfabeto manual e os numerais de zero a nove usados pelos surdos. Consiste em vinte e três “dactylemes” ou configurações de mãos, que representam cada uma das letras do alfabeto da língua portuguesa, acrescentando-se ainda configurações para “ç”, “k”, “w” e “y” (Santoro, 1994).

Prancha 20: Preposições e conjunções (20 sinais)

Prancha 21: Interjeições e interrogações (18 sinais)

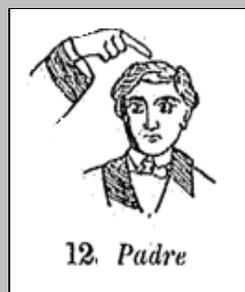
Total de sinais apresentados na obra: **382** sinais (exceto a datilologia e os sinais referentes à numeração - prancha 13).

Total de sinais apresentados na obra: **382** (exceto a datilologia).

As duas obras apresentam as seguintes características:

Sistema de representação

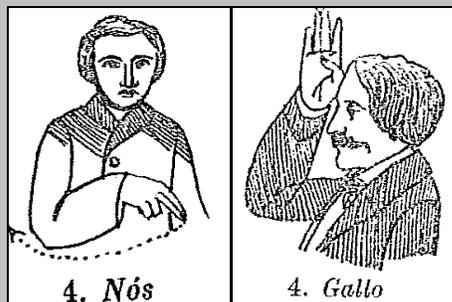
Desenho em litografia (ocasionalmente de corpo inteiro, de acordo com a especificidade do sinal, e destacando algumas partes do corpo, tais como: cabeça, tronco, mãos, dedos)



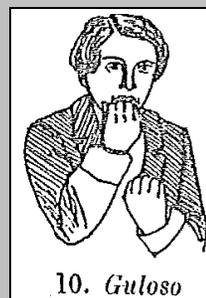
Características da figura-referência

Gênero: masculino. Não há presença de figura feminina na obra

Aspecto da figura-referência: Não há um padrão. A figura-referência se apresenta neutra ou jovial em alguns sinais e mais velha em outros. Em alguns, ainda apresenta traços de uma criança. Geralmente os cabelos desenhados são medianos e com penteados 'simples' ou naturais



Destaque às expressões faciais: (há uma tentativa de representar expressividade nos rostos correspondendo ao significado do sinal)



Vestimenta da figura-referência: alfaiataria tipo inglesa²³, gravata “borboleta” no pescoço presente em algumas imagens

Uso de sinais gráficos

Setas, pontilhados, ‘zigue-zagues’, linhas retas, linhas curvas

Prefácio

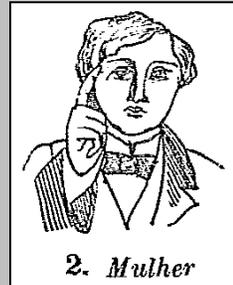
A obra de Pierre Pélissier não apresenta prefácio.

A obra de Flausino da Gama apresenta um breve prefácio com os objetivos pelos quais foi elaborada. O prefácio foi escrito por Tobias Leite, diretor do Instituto Imperial dos Surdos-Mudos na época em que Flausino da Gama foi aluno.

Textos complementares às estampas/pranchas

A obra de Pierre Pélissier apresenta somente as pranchas com seus respectivos desenhos. Na obra não há textos complementares.

A obra de Flausino da Gama traz, após a apresentação de cada estampa, uma página com explicações sobre a forma de realização dos sinais apresentados. Essas explicações são numeradas de acordo com os respectivos sinais, descrevendo-os e auxiliando o leitor no entendimento e na produção manual dos mesmos.



Fonte: *L'enseignement primaire des sourds-muets mis a la portée de tout le monde avec une iconographie des signes* de autoria de Pierre Pélissier (1856); *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, de autoria de Flausino José da Gama (1875).

Antes de darmos início à apresentação das categorias e subcategorias estabelecidas para as nossas análises, apresentamos dois quadros comparativos com o primeiro conteúdo das obras de Flausino da Gama e de Pierre Pélissier: a datilologia ou alfabeto manual.

²³ Flausino da Gama desenha os trajes da figura-referência também com base na obra de Pierre Pélissier. De acordo com os estudos de Oliveira, Faria e Navalon (2010, p. 8), “a influência inglesa no vestuário masculino já era muito significativa desde o final do século XVIII”. No início do século XIX, os franceses aceitavam o traje inglês plenamente. Fato que legitima os desenhos dos trajes da figura-referência de Pierre Pélissier.

O alfabeto manual é geralmente o primeiro conteúdo a ser introduzido nos dicionários de língua brasileira de sinais. Além da apresentação das 26 letras que compõem o alfabeto, apresentam-se também os numerais de 0 a 9 para a composição de qualquer numeral. Considerando que o primeiro dicionário de língua de sinais elaborado no Brasil foi o de Flausino, os que vieram posteriormente perpetuaram a apresentação do alfabeto antes do léxico e isso acabou se tornando uma tradição na elaboração de obras dessa natureza (Sofiato, 2005).

No alfabeto manual, evidencia-se a configuração da mão dominante, e cada configuração representa uma letra do alfabeto da língua portuguesa. Porém, para que se possa compreender a mão configurada de forma adequada, os desenhos referentes às posições das mãos nos dicionários precisam ser claros, bem definidos, destacando a posição correta das mãos e dos dedos para a realização do sinal.

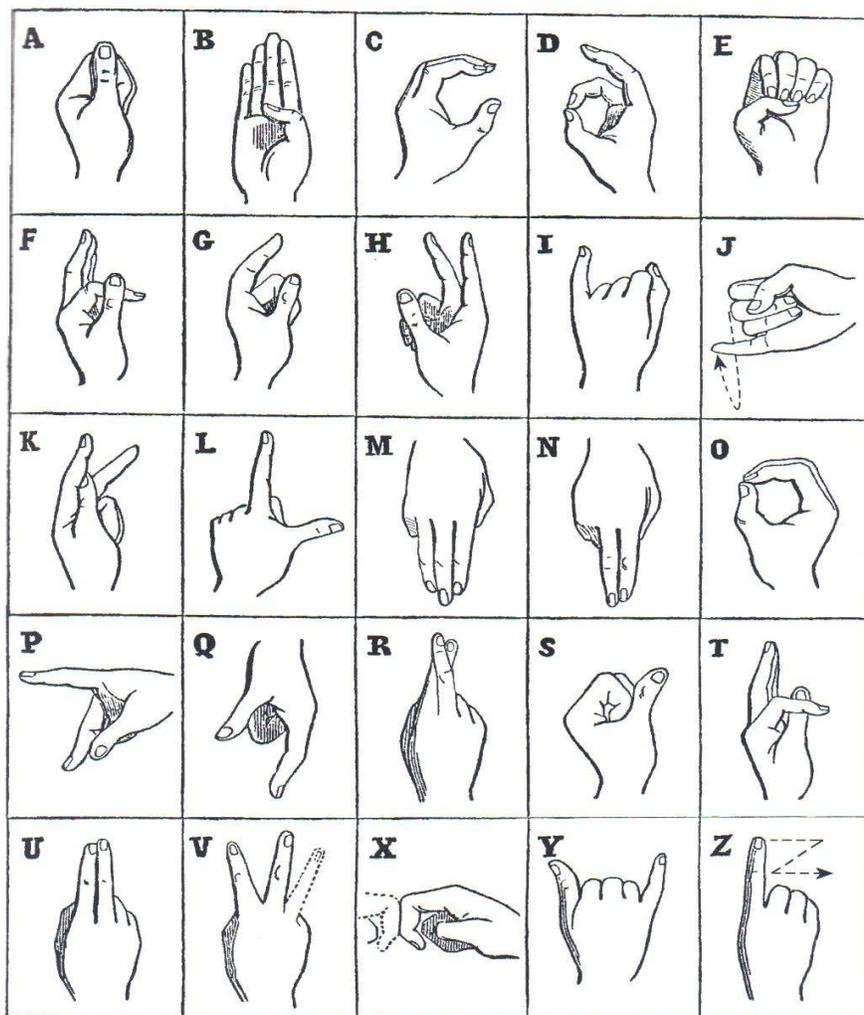
Diferentemente das outras estampas, a que se refere ao alfabeto manual não foi copiada por Flausino. Porém, nessa estampa específica, observamos alguns problemas que se colocam. O primeiro diz respeito à compreensão das configurações de mãos para a realização dos sinais. O desenho, da forma com que se apresenta, não deixa claro como algumas letras devem ser produzidas manualmente. Mais adiante, é discutida a problemática da representação pictórica que Flausino enfrenta pela falta de formação como desenhista. Esses problemas expressos por Flausino referem-se basicamente a dificuldades no uso da proporção, na representação naturalista do plano tridimensional, na definição do esboço, enfim, à falta de domínio da técnica do desenho propriamente dita. É preciso destacar que essa insuficiência do ilustrador prejudica a leitura das posições das mãos para a realização dos sinais.

Outro entrave é a escolha das posições das mãos para desenhar, o que, conseqüentemente, também pode interferir na leitura e produção dos sinais.

Quadro 3. Comparativos entre as datilologias

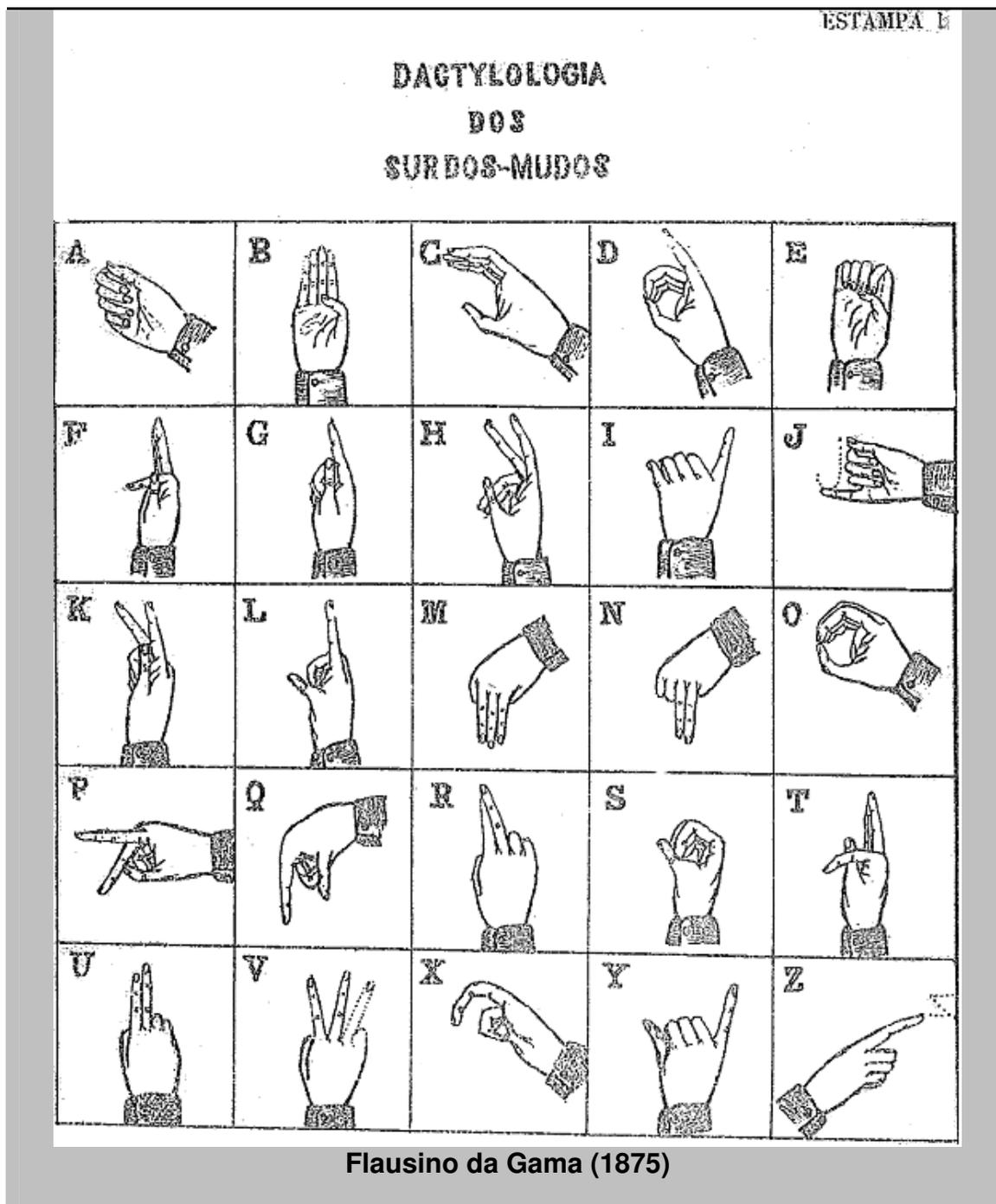
Pierre Pélissier / Prancha 1.

Pélissier - Planche 1 : alphabet manuel des sourds-muets (dactylogogie)



Pierre Pélissier- (1856)

Flausino da Gama /estampa 1



Fonte: *L' enseignement primaire des sourds-muets mis a la portée de tout le monde avec une iconographie des signes*, de autoria de Pierre Pélissier (1856); *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos* de autoria, de Flausino José da Gama (1875).

As seguintes letras, no material de Flausino, apresentam posições invertidas se comparadas às de Pélissier:

A; C; E; F; G; I; K; L; Q; R; S; T; X; Z

As configurações de mãos correspondentes às seguintes letras apresentam-se semelhantes:

B; D; H; J; M; N; O; P; U; V; Y

Ao analisarmos detalhadamente as duas produções, temos uma explicação para esse fato: Pélissier, ao fazer o desenho correspondente à datilologia, utilizou como referência a mão direita para algumas letras (A, B, D, H, J, M, N, O, P, R, U, V, X, Y, Z) e a mão esquerda para outras (C, E, F, G, I, K, L, Q, S, T); Flausino fez uma escolha diferenciada em relação a Pélissier, optando por usar como referência somente a mão direita. Dessa maneira, podemos entender o porquê dos desenhos de suas mãos parecerem invertidos se os compararmos aos de Pélissier. Outro aspecto que nos chama a atenção é que quase todas as configurações que fazem parte da atual língua brasileira de sinais são as mesmas apresentadas por Flausino, exceto as letras H e Q, que mudaram um pouco em relação à posição dos dedos.

Além disso, outro ponto a se destacar é que Pélissier desenha a letra “X”, e, para isso, representa a referida letra com as duas mãos: uma com traço definido e a outra com pontilhado. A representação feita por Pélissier, ao que parece, tenta fazer alusão à forma gráfica da letra “X”. O desenho da letra “X” de Flausino é mais simplificado em relação ao do Pélissier, não apresentando a parte pontilhada, e aparecendo somente uma das mãos. Dessa maneira, Flausino alterou a representação dessa letra, que passou a vigorar como referência no Brasil, sem que até então tivéssemos pistas dessa possível justificativa para a constituição da mesma.

3.1.2. Categoria 1 – Elementos básicos da comunicação visual

Após a apresentação relativa às características que compõem as obras, podemos observar que existem muitos aspectos convergentes nas mesmas. Flausino da Gama praticamente se apropriou de todos os elementos expressos na obra de Pélissier, entre eles, além dos desenhos, os que dizem respeito à estruturação da obra (forma de indexação, escolhas lexicais, verbetes) e também os que tangem à questão da linguagem visual.

Em relação à linguagem visual, podemos observar muitas semelhanças também na composição das obras, porém ambas foram realizadas por dois “ilustradores”²⁴ que aparentemente não tinham formação específica em Artes e, ao que tudo indica, era pouca a sua noção de técnica de desenho.

Tendo em vista que existe uma sintaxe visual, Dondis (2007, p. 18) refere que há linhas gerais para a criação de composições visuais. Nessa perspectiva, existem elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos “e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras”. Para o presente estudo, interessam-nos os elementos visuais que dizem respeito ao desenho linear em preto e branco. Assim sendo, é importante destacar quais são esses elementos e o que os configura:

O ponto, a unidade visual mínima; a linha, o articulador fluido e incansável da forma; a forma (formas básicas); a direção, o impulso de movimento que incorpora e reflete o caráter das formas básicas; o tom, a presença ou a ausência de luz; a cor, a contraparte do tom com o acréscimo do componente cromático; a textura, o caráter de superfície dos materiais visuais; a escala ou proporção, a medida e o tamanho relativos; a dimensão e o movimento; ambos implícitos e expressos com a mesma frequência (DONDIS, 2007, p.23).

Supõe-se que um desenhista tenha domínio de elementos básicos que compõem a linguagem visual. A mesma autora ainda acrescenta:

²⁴ De acordo com os dados levantados, sabemos que Flausino da Gama era considerado pelo diretor Tobias Leite “um hábil desenhista”, porém, em relação a Pierre Pélissier, não temos dados precisos que nos indiquem se ele era desenhista. Como já mencionado neste estudo, de acordo com Renard e Delaporte (2002), há dúvidas em relação à autoria dos desenhos atribuídos a Pélissier.

A visão é natural; criar e compreender mensagens visuais é natural até certo ponto, mas a eficácia de ambos os níveis só pode ser alcançada através de estudo (DONDIS, 2007, p. 16).

A falta de formação em Arte, especificamente em desenho, é um primeiro aspecto que se coloca e que interfere na representação das figuras, e, em decorrência disso, prejudica a leitura das imagens apresentadas na obra de Flausino e também de Pélissier. No decorrer deste capítulo, vamos entrar num nível de maior detalhamento sobre a questão da sintaxe visual, porém cabe ressaltar que a *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos* apresenta desenhos difíceis de serem “lidos”, ou melhor, interpretados.

É muito difícil desenhar sinais manuais passíveis de serem interpretados e reproduzidos por pessoas que não dominam a linguagem visual, porque o desenho da mão humana é complexo, devido ao detalhamento que possui, o que implica em se saber lidar com questões referentes à proporção, ao escorço²⁵, entre outros aspectos. Mesmo conhecendo a estrutura óssea sob a musculatura, sem estudar o desenho de mão, supervisionado por um professor qualificado, o uso de hachuras, sombras, entre outros aspectos, pode se mostrar aleatório e não funcional.

Por se tratar de um material instrucional, ou seja, um material que tem uma finalidade didática, para que o leitor consiga identificar o que ele tem que fazer, o desenhista precisa inclusive ter noção dos aspectos fonológicos²⁶ que constituem

²⁵ Para Arnheim (2002, p. 109) a palavra escorço tem três diferentes acepções. A que mais se aplica ao contexto com o qual estamos trabalhando diz que escorço “pode significar que a projeção do objeto não é ortogonal, isto é, sua parte visível não aparece em sua extensão total, mas projetivamente contraída”.

Smith (1997, p. 70) define escorço como sendo “um efeito exercido pela perspectiva sobre uma figura ou objeto, em que a parte da figura mais próxima do artista aparenta ser proporcionalmente maior do que o restante”.

²⁶ O aspecto fonológico das línguas de sinais compreende os seguintes aspectos, com base em Fernandes (2003): configuração de mãos, que é a forma que a mão assume ao produzir o sinal e que deve ser sempre realizada de forma correta para a compreensão do mesmo; a localização do sinal, ou seja, o local onde o sinal é produzido, levando-se em consideração o corpo como referência; o movimento, expresso durante a realização dos sinais; a orientação da (s) palma (s) da(s) mão (s), que nos indica a direção para qual a palma da mão aponta na produção do sinal; as expressões faciais e corporais, que são fundamentais para a emissão, recepção e compreensão da mensagem. A pessoa que sinaliza deve ser expressiva tanto quanto exige o sinal, para que a comunicação se estabeleça de forma efetiva.

as línguas de sinais. Essa constatação também se aplica a Pélissier, pois funcionando como parâmetro para Flausino, apresenta as mesmas características do outro em termos de solução gráfica.

É interessante observar que, na época em que Flausino entrou no Imperial Instituto dos Surdos-Mudos, as aulas de desenho ocorriam de forma 'satisfatória', segundo os dados do relatório de 1870, escrito pelo diretor Tobias Leite que já enunciava que existiam ali dois alunos com muita aptidão para desenhar e que provavelmente seriam "hábeis desenhistas". Nossa hipótese é que ele se referia a Flausino da Gama como um deles. A avaliação que Tobias Leite fazia a respeito do desempenho de Flausino para o desenho era baseada no senso comum, pois Tobias Leite tinha formação em Medicina e não em Artes.

3.1.2.1. O Ponto, a linha e a forma

Para entendermos melhor como Pélissier, o inspirador, e Flausino, o copista, elaboraram suas respectivas obras, passamos à apresentação e análise dos elementos visuais que as constituem, com base nas estampas que trazem os sinais propriamente ditos, dando sequência à datilologia. É necessário salientar que optamos por apresentar alguns elementos em separado e outros agrupados, para que a nossa abordagem seja mais didática. Porém devemos levar em consideração que existe uma relação de complementaridade entre os elementos básicos da comunicação visual.

Na comunicação visual, o ponto é considerado a unidade mais simples e mínima, de acordo com Dondis (2007). Além de exercer uma forte atração visual no olho humano, ele é visível e raramente se apresenta como elemento isolado. A rotundidade está presente na natureza de forma bastante comum e, como refere Frutiger (1999, p. 7), o ponto é o "átomo de toda a expressão pictórica".

A linha, por sua vez, caracteriza-se pela sucessão de pontos, de forma que se torna impossível identificá-los individualmente. Outra definição pode ser considerada:

Também poderíamos definir a linha como um ponto em movimento, ou como a história de um movimento de um ponto, pois quando fazemos uma marca contínua, ou uma linha, nosso procedimento se resume a colocar um marcador de pontos sobre uma superfície e movê-lo segundo uma determinada trajetória, de tal forma que as marcas assim formadas se convertam em registros (DONDIS, 2007, 55).

A linha tem uma enorme 'energia' dentro da comunicação visual. Trata-se de um elemento visual 'inquieto' e 'inquiridor' do esboço. Dondis (2007, p.56) ainda destaca que a linha é um "instrumento fundamental de pré-visualização, o meio de representar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação". Existe na linha a possibilidade de uma liberdade de experimentação, entretanto a linha não é vaga, é decisiva; tem um propósito e direção, faz algo de definitivo. Em termos de desenho, a linha é um elemento essencial, um sistema de notação que captura a informação visual e a apresenta de forma 'essencial'. Ela é capaz de contornar, delimitar objetos e coisas de forma geral.

Quanto à forma, Arnheim (2002), com base nas palavras do pintor Ben Shahn, define-a como "a configuração²⁷ visível do conteúdo". Para Dondis (2007), a linha descreve e articula a complexidade da forma. Existem três formas básicas: o círculo, o triângulo e o quadrado, que possuem características específicas e que possuem vários significados que lhes são atribuídos, alguns por associação e outros de forma arbitrária. É importante destacar que, "a partir das combinações e variações infinitas dessas três formas básicas, derivam-se todas as formas físicas da natureza e também da imaginação humana" (p.59).

Tudo o que vemos possui forma, e ela nos informa sobre a natureza da aparência externa do objeto. Para que possamos entendê-la, é necessário que haja variações, isto é, diferenças no campo visual, e "as diferenças acontecem por variações dos estímulos visuais, em função dos contrastes, que podem ser de diferentes tipos, dos elementos que configuram um determinado objeto ou coisa" (GOMES FILHO, 2002, p. 41).

²⁷ A configuração é definida por Arnheim (2002, p. 39) como "a forma física de um objeto por suas bordas". Ainda acrescenta que a configuração perceptiva é o resultado de três fatores: o objeto físico, o meio de luz agindo como transmissor de informação e as condições que prevalecem no sistema nervoso do observador.

Em relação às obras analisadas, podemos perceber que os desenhos realizados por Flausino e também por Pélissier são lineares. Nos desenhos de Flausino, o ponto é utilizado de algumas maneiras. O ponto marca alguns detalhes do desenho, entre eles, a articulação no dorso da mão e detalhes presentes nas roupas da figura-referência, como os botões, por exemplo.



Figura 17. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Limpador da pedra



Figura 18. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Relogio

Entretanto, um grande uso do elemento ponto verifica-se nos pontilhados que acompanham muitos desenhos ao longo da obra. A utilização do pontilhado tem uma função específica neste caso: demonstrar a trajetória do movimento que deve ser feito para a realização do sinal, aspecto que será discutido no decorrer deste estudo.

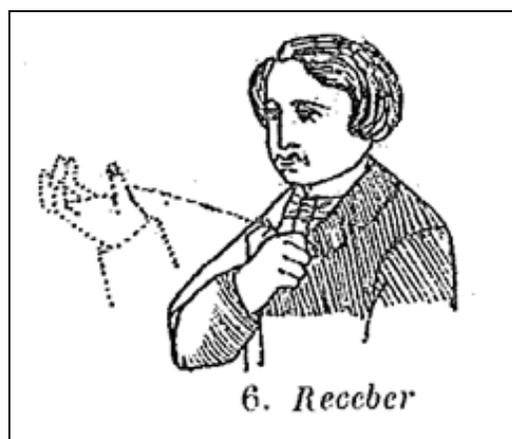


Figura 19. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Receber

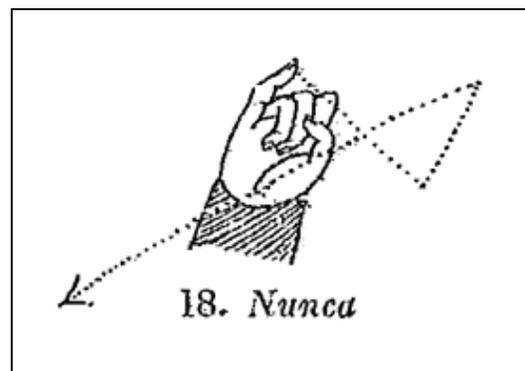


Figura 20. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Nunca

Porém esse uso não se aplica somente nessa situação. Flausino também utiliza o pontilhado para desenhar sinais icônicos²⁸, como os que se assemelham

²⁸ Nas línguas de sinais, os sinais icônicos são aqueles que apresentam semelhanças com o seu referente. O sinal de “casa”, por exemplo, é considerado icônico na língua brasileira de sinais

a objetos que são 'desenhados' no espaço ao serem produzidos manualmente. Como exemplo disso, temos os desenhos dos sinais correspondentes a "garrafa" e a "xícara".



Figura 21. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Garrafa

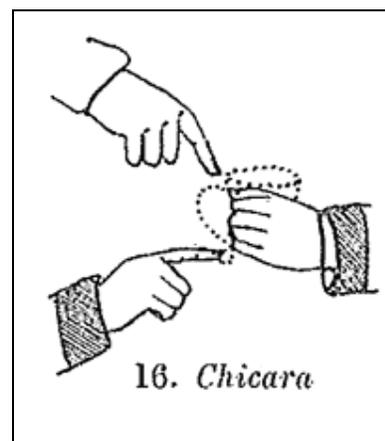


Figura 22. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Chicara

porque, ao ser realizado, lembra o teto de uma casa. O sinal de casa é feito com as mãos abertas e com o contato das pontas dos dedos. Todavia, a despeito da motivação icônica, cada língua de sinais tem um sinal diferente para esses conceitos. Isso mostra que os sinais icônicos não são convencionais (BRITO,1993).

Para demonstrar a iconicidade presente em alguns sinais e, além disso, a sua forma de realização, Flausino também opta por desenhar de forma linear alguns sinais, tais como “agoa” e “sopeira”.

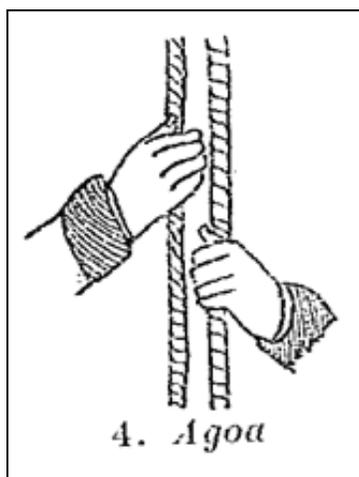


Figura 23. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Agoa

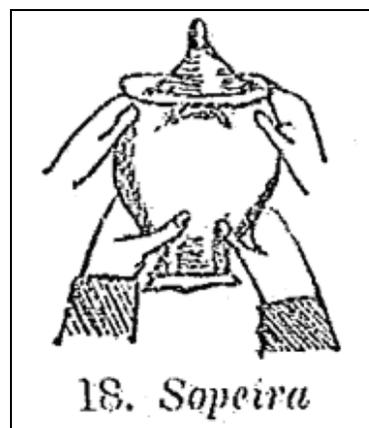


Figura 24. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Sopeira

Nas línguas de sinais, a realização do sinal por meio de sua descrição é algo bastante comum. O corpo do sinalizador²⁹ serve como referência para a produção dos sinais, e cada sinal tem o seu ponto de articulação³⁰ específico. No caso dos sinais de caráter mais descritivo, o ponto de articulação é um “espaço neutro”, ou seja, não se encosta diretamente a uma parte do corpo. Geralmente esse tipo de sinal é realizado à frente do sinalizador. Como exemplo, podemos citar o sinal de “lagarta”.

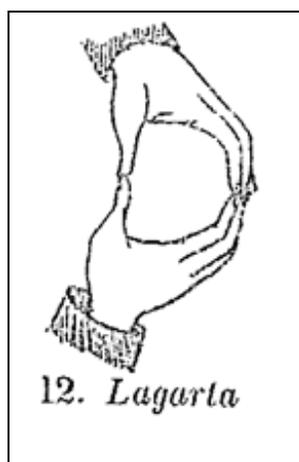


Figura 25. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Lagarta

Algumas formas básicas também fazem parte dos desenhos que Flausino apresenta. Isso igualmente se aplica aos sinais que apresentam um caráter mais descritivo. De acordo com Kojima e Segala (s/d), no sistema descritivo da língua brasileira de sinais, toda e qualquer descrição necessariamente precisará das formas geométricas. Ao realizar um sinal desse tipo, o sinalizador deverá expor minuciosamente os elementos básicos da comunicação visual, tais como: forma, tamanho, textura e, se for necessário, a cor, e traçar a forma geométrica do objeto desejado. A língua de sinais apresentada por Flausino no século XIX é uma ‘cópia’ da língua de sinais francesa desenhada por Pélissier. Assim sendo, Flausino também destaca o sistema descritivo já presente na língua francesa de sinais.

²⁹ Sinalizador é a pessoa que sinaliza, que produz os sinais manuais.

³⁰ Friedman (1977, p. 4 apud Quadros e Karnopp, 2004) considera o ponto de articulação ou locação “como aquela área do corpo, ou no espaço de articulação definido pelo corpo, em que ou perto da qual o sinal é articulado”.

Flausino, por exemplo, utiliza, além do desenho das mãos, o desenho de um retângulo para representar os sinais referentes à “pedra negra”, que chamamos atualmente de “lousa”, e também para o sinal de “mesa”.

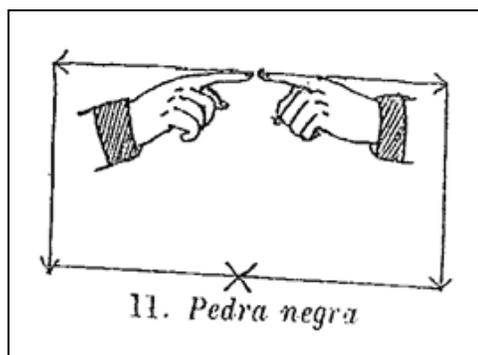


Figura 26. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Pedra negra

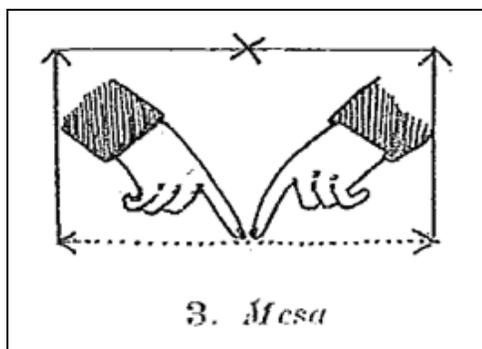


Figura 27. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Mesa

Na obra de Pélissier, observamos as mesmas características que já foram descrita quando nos referimos a Flausino. Para exemplificar, apresentamos a seguir um dos sinais desenhados por Pélissier, o qual foi ‘copiado’ por Flausino.

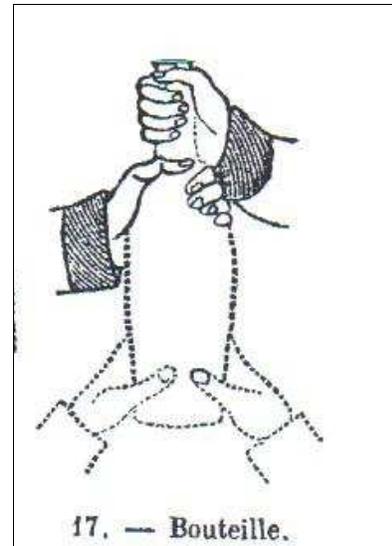


Figura 28. L'Enseignement Primaire des Sourds-Muets mis a la portée de tout le monde avec Une Iconographie des Signes- Par Mister Pélissier (1856)- Bouteille

3.1.2.2. Natureza tonal

Dondis (2007) coloca que, no processo de criação de mensagens visuais, o significado não se encontra somente nos efeitos proporcionados pela disposição dos elementos básicos, mas também no mecanismo perceptivo presente no ser humano. Em se tratando de percepção, não podemos deixar de mencionar a importância da *Gestalt*, escola de Psicologia Experimental, que, como refere Gomes Filho (2000), atuou principalmente no campo da forma e contribuiu com os estudos sobre a percepção, linguagem, inteligência, aprendizagem, memória, motivação, conduta exploratória e dinâmica de grupos sociais. De acordo com a teoria da *Gestalt*, o que acontece no cérebro não é igual ao que acontece na retina e a excitação cerebral se dá por extensão, e não em pontos isolados. O autor acrescenta que a primeira sensação é a forma, que é global e unificada. As organizações feitas pelo cérebro são espontâneas, e independem de nossa vontade e de qualquer aprendizado.

A intenção do artista ou *designer* é realizar uma composição, ou seja, seu *input*, e, dessa forma, no processo de criação do *design*, elementos como cor, forma, textura, tons e proporções relativas são relacionados. Entretanto essa é

uma parte do processo. A outra se refere ao ver, outro passo distinto que deve ser levado em consideração na comunicação visual. O ato de ver envolve uma resposta à luz. O elemento tonal diz respeito à luz ou à sua ausência, e todos os outros elementos visuais, tais como linha, cor, forma, direção, textura, escala, dimensão e movimento são revelados por meio da luz. Para Dondis (2007, p.82), esses aspectos consistem em “elementos básicos para a constituição do desenvolvimento do pensamento e das comunicações visuais”.

A superfície branca de um papel é considerada uma área inativa, apesar das estruturas visíveis existentes, segundo Frutiger (1999). Com o surgimento de um ponto ou uma linha, essa superfície é ativada e o vazio transforma-se em branco, ou seja, em luz. Como resultado, com o aparecimento do preto, tem-se um contraste. Quando desenhamos e escrevemos, ocorre a remoção da luz por meio do acréscimo do preto.

Gomes Filho (2000, p. 64) destaca que o efeito da luz, reproduzindo-se sobre os objetos, cria a noção de volume³¹, com a presença ou ausência da cor. Na obra de Flausino da Gama, o uso da luz e do tom para conseguir o contraste é um recurso visual bastante explorado, mas de forma que pouco modela os contornos da mão. Nos desenhos referentes aos sinais que compõem a obra como um todo, vemos a utilização de muitas hachuras simples³², que se encontram em detalhes nos desenhos das roupas e dos cabelos da figura-referência, assim como em objetos que são incorporados aos sinais, conforme já mencionamos, numa tentativa de descrever a sua forma de realização. O uso das hachuras por esse ilustrador declara sua intenção de expressar luz e sombra, dando a ideia de volume, porém tal recurso é empregado como tratamento aleatório da superfície, não seguindo um padrão ao longo da obra. Em alguns

³¹ O mesmo autor ressalta que volume é algo que se expressa por projeção nas três dimensões do espaço, e que pode se apresentar de duas formas: como algo propriamente físico, ou seja, algo que exista, real e também como um efeito que pode ser criado por meio de artifícios (Gomes Filho, 2000).

³² Smith (1997, p. 71) comenta que as hachuras simples “servem para criar áreas de tom pelo traçado de linhas paralelas bem próximas umas das outras”. Existem também as hachuras cruzadas, que servem para escurecer o tom. Para que isso aconteça, basta sobrepor ao conjunto de linhas paralelas outro conjunto que forme ângulos retos com o primeiro.

casos, é como se o ilustrador desprezasse a necessidade de modelar as formas, usando hachuras para criar sombra em contraste com as partes claras. Flausino parece trabalhar com as hachuras para 'enfeitar' detalhes da pessoa-referência. Nesse caso, a sombra aparece sem estar relacionada à direção que a luz provavelmente incidiria sobre a pessoa, mãos ou objetos. É relevante destacar que esses aspectos já se encontravam na obra de Pélissier, porém ele desenha com traços mais finos se compararmos aos de Flausino.

Para ilustrar o aspecto anteriormente citado, elencamos alguns sinais, cuja representação ilustra o que acabamos de evidenciar:

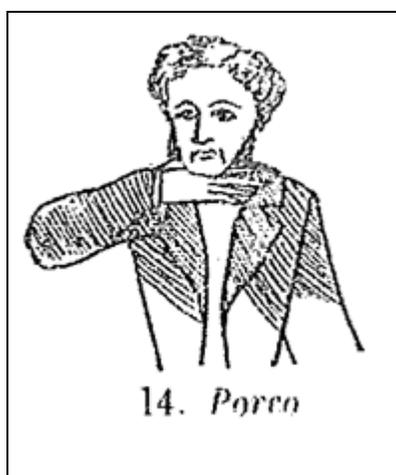


Figura 29. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Porco



Figura 30. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Malevolo

No que se refere à obra analisada, podemos observar que Flausino da Gama optou por uma composição monocromática:

As representações monocromáticas que tão prontamente aceitamos nos meios de comunicação visual são substitutos tonais da cor, substitutos disso que na verdade é um mundo cromático, nosso universo profusamente colorido (DONDIS, 2007, p. 64).

O uso da claridade e da obscuridade é observado nos desenhos realizados por ele ao longo de toda a obra. Não há na obra nenhuma estampa que fuja a esse padrão, apesar das tipografias da época oferecerem várias possibilidades de impressão litográfica, inclusive aquela que realizou o trabalho para Flausino. Pelo tipo de escolha realizada por Flausino, parece-nos que o jovem repetidor, tinha noção da importância da dimensão de discriminação por meio do uso do claro e escuro. Entretanto o fato de a obra se apresentar de forma monocromática torna-a pouco atrativa e monótona visualmente falando, própria do estilo da época em que foi concebida.

3.1.2.3. Movimento

Arnheim (2002) caracteriza o movimento como a atração visual mais intensa da atenção. Segundo ele, o ser humano é atraído pelo movimento, e, ao longo da história, desenvolveu respostas intensas e até mesmo automáticas a esse 'estímulo'. Em se tratando de representação gráfica, Dondis (2007) salienta que o elemento movimento se encontra mais implícito do que explícito, pois a sugestão de movimento nesse tipo de representação, que é estática, é mais difícil de conseguir sem que se distorça a realidade. Portanto o movimento está implícito em tudo o que vemos e projeta-se na informação visual estática:

Esse universo imóvel e congelado é o melhor que fomos capazes de criar até o advento da película cinematográfica e seu milagre de representação de movimento. Observa-se porém que, mesmo nessa forma, não existe o verdadeiro movimento, como nós o conhecemos; ele não se encontra no meio de comunicação, mas no olho do espectador, através do fenômeno fisiológico da "persistência da visão". A película cinematográfica é na verdade uma série de imagens imóveis com ligeiras modificações, as quais, quando vistas pelo homem a intervalos de tempos apropriados, fundem-se mediante um fator remanescente da

visão, de tal forma que o movimento parece real (DONDIS, 2007, p. 80-81).

Para se criar o efeito de movimento nas representações gráficas, existem recursos visuais que podem ser utilizados com essa finalidade. Entre outros encontram-se a direção oblíqua, a superfície sombreada, as setas. Frutiger (1999) diz que, quando duas linhas oblíquas se unem formando um ângulo, produzem de alguma forma a imagem de um movimento ou a indicação de uma direção, e que isso ocorre porque a noção que temos de movimento se orienta sobretudo sobre um plano.

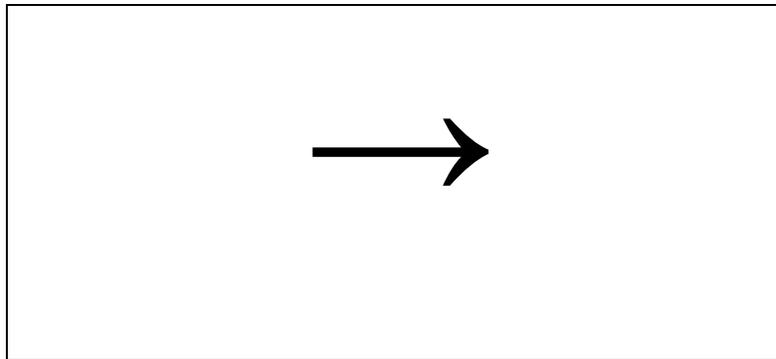


Figura 31. Seta

Em outro estudo realizado por Sofiato (2005), destacou-se o uso de setas nas ilustrações de caráter instrucional. Como referência, usou-se o historiador Gombrich (1999), que buscou a origem desse símbolo empregado em várias ilustrações como indicador e vetor. O autor relata que não encontrou o uso de setas simbólicas antes do século XVIII; encontrou-as na ilustração de um tratado francês, *Hydraulic Architecture*, de 1737, indicando a direção de rotação. Além disso, acrescenta que alguns artistas especializados em topografia, no mesmo século, também fizeram uso da seta para indicar a direção da correnteza de um rio. Por meio desses dados, podemos observar que o uso desse sinal gráfico, desde a sua origem, buscava evidenciar a direção.

Na obra de Flausino da Gama, há um abundante uso de alguns sinais gráficos, tais como as setas, pontilhados, zigue-zagues, linhas retas e linhas curvas, para demonstrar o movimento presente durante a realização dos sinais.

Com esse recurso, Flausino intenta demonstrar vários aspectos relativos ao movimento nos sinais, tais como:

- O movimento inicial e final pertencente ao sinal;
- A trajetória das mãos quando o sinal tem um movimento contínuo;
- A direção das mãos ao realizarem os sinais;
- A descrição de algumas características presentes em alguns sinais, tal como a forma;
- O tipo de movimento.

O movimento também é considerado um parâmetro nas línguas de sinais. Quadros e Karnopp (2004, p. 54) caracterizam o movimento nas línguas de sinais como um “parâmetro complexo, que pode envolver uma vasta rede de formas e direções, desde os movimentos internos das mãos, os movimentos do pulso e os movimentos direcionais no espaço”. Para demonstrarmos a complexidade que envolve o movimento nessas circunstâncias, apresentamos a seguir um quadro com algumas categorias que compõem o parâmetro movimento na língua brasileira de sinais:

Quadro 4 - Categorias do movimento na Língua de sinais brasileira

Categorias do movimento na Língua de sinais brasileira
<p style="text-align: center;">Tipo</p> <p>Contorno ou forma geométrica: retilíneo, helicoidal, circular, semicircular, sinuoso, angular, pontual</p> <p>Interação: alternado, de aproximação, de separação, de inserção, cruzado</p> <p>Contato: de ligação, de agarrar, de deslizamento, de toque, de esfregar, de riscar, de escovar ou de pincelar</p> <p>Torcedura de pulso: rotação, com refreamento</p> <p>Dobramento de pulso: para cima, para baixo</p> <p>Interno das mãos: abertura, fechamento, curvamento e dobramento (simultâneo/gradativo)</p>
<p style="text-align: center;">Direcionalidade</p> <p>Direcional</p>

<ul style="list-style-type: none"> • Unidirecional: para cima, para baixo, para a direita, para a esquerda, para dentro, para fora, para o centro, para a lateral inferior esquerda, para a lateral inferior direita, para a lateral superior direita, para a lateral superior esquerda, para específico ponto referencial • Bidirecional: para cima e para baixo, para a esquerda e para a direita, para dentro e para fora, para as laterais opostas – superiores direitas e inferiores esquerdas <p>Não direcional</p>
Maneira
<p>Qualidade, tensão e velocidade</p> <ul style="list-style-type: none"> • Contínuo • De retenção • Refreado
Frequência
<p>Repetição</p> <ul style="list-style-type: none"> • Simples • Repetido

Fonte: Brito (1990 apud Quadros e Karnopp, 2004)

Observamos na obra de Flausino do século XIX, ‘inspirada’ por Pélissier, a presença de muitas das categorias relativas ao movimento, expressas no quadro anterior.

Por meio da explicitação das categorias que compõem o parâmetro movimento, podemos ter uma idéia do grande desafio que se coloca para o ilustrador de qualquer língua de sinais, e isso não foi diferente com Flausino e Pélissier, embora a época fosse outra. Assim sendo, há que se pensar em que

tipo de sinal gráfico deve ser utilizado de acordo com a especificidade do sinal a ser representado, e em saber fazê-lo da forma mais 'adequada' possível, de forma que o leitor da imagem consiga, além de interpretá-la, reproduzi-la.

Em que pese à experiência e ao esforço e do ilustrador, ainda não dá para garantir que uma pessoa que não esteja familiarizada com esse tipo de imagem vá entendê-la ao ponto de conseguir sinalizar de forma autônoma. Isso ocorre com os desenhos de Flausino; embora ele utilize uma gama de sinais gráficos acompanhando os sinais, a "leitura" desse tipo de imagem não é tarefa simples, em virtude das dificuldades técnicas que ele apresenta em relação ao desenho. A leitura dos sinais dessa obra torna-se dificultada por não ser Flausino um ilustrador profissional, e sim um 'repetidor' com uma vontade declarada de desenhar. A percepção do movimento efetivamente só ocorre se a ilustração é realizada de maneira técnica por um bom ilustrador.

Veja a seguir a vasta utilização dos sinais gráficos por Flausino:

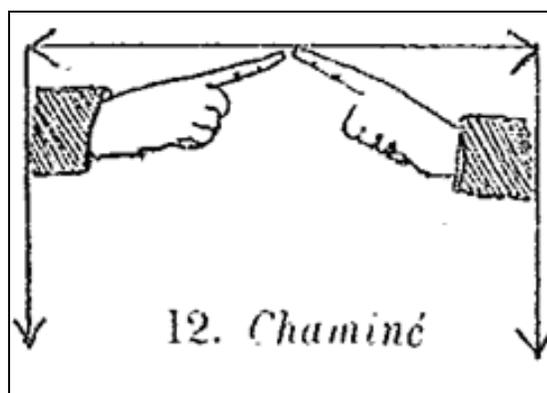


Figura 32. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Chaminé

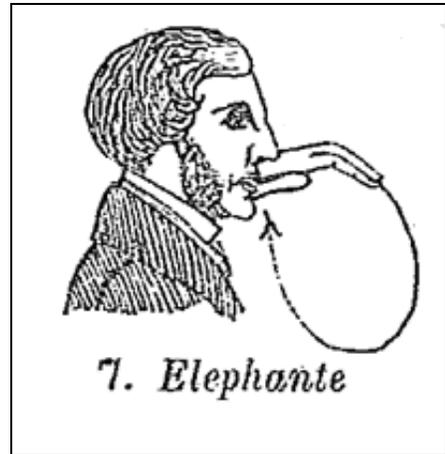


Figura 33. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Elephante



Figura 34. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Veado



Figura 35. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Mentecapto

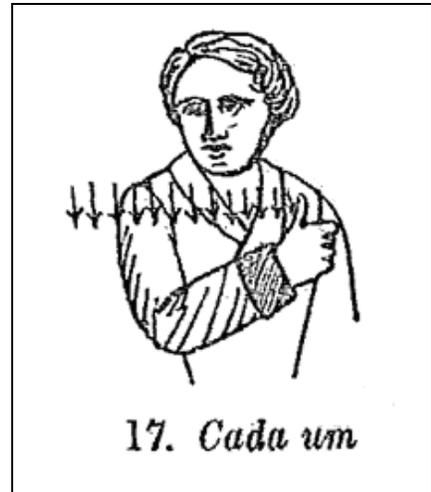


Figura 36. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Cada um



Figura 37. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Algumas vezes



Figura 38. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Sem

3.1.2.4. Dimensão e escala

A dimensão, ou seja, a extensão em qualquer sentido: largura, altura, comprimento ou profundidade, existe na vida real. Podemos visualizá-la por meio de nossa visão estereóptica e binocular, porém em nenhuma das representações bidimensionais da realidade, tais como o desenho, a pintura, a fotografia, a televisão, o cinema, existe uma dimensão real; ela depende da ilusão. Dondis (2007) refere que a ilusão pode ser reforçada de várias formas, mas o principal artifício para simulá-la é o uso da técnica da perspectiva. O uso da perspectiva recorre à linha para produzir efeitos, mas a sua finalidade é produzir uma sensação de realidade.

A escala,³³ conforme Gomes Filho (2000), constitui-se de um meio de reproduzir de forma real as relações que existem entre os objetos, sejam elas de caráter dimensionais, tonais, térmicas, entre outras. Ela pode ser estabelecida não somente levando-se em consideração o tamanho das pistas visuais, mas também se deve pensar nas relações da mesma com o campo ou com o ambiente. Os resultados visuais proporcionados pelo uso da escala podem sofrer alterações, não são absolutos, pois estão sujeitos a variáveis modificadoras. A noção de dimensão e escala é fundamental para um ilustrador, em mesmo grau de importância que outros elementos básicos da comunicação visual:

Aprender a relacionar o tamanho com o objetivo e o significado é essencial na estruturação da mensagem visual. O controle da escala pode fazer uma sala grande parecer pequena e aconchegante e uma sala pequena, aberta e arejada. Esse efeito se estende a toda a **manipulação do espaço** (grifo nosso), por mais ilusório que ele seja (DONDIS, 2007, p. 75).

Dondis (2007) afirma que a versão contemporânea mais importante de escala é a que foi concebida pelo arquiteto francês Le Corbusier. Para o arquiteto, a medida modular, na qual se baseia todo o seu sistema, é o tamanho do homem,

³³ A escala também pode ser definida de acordo com Houaiss e Villar (2001) como a relação entre o as proporções de uma representação e as do objeto representado.

e, a partir dessa proporção, ele estabeleceu uma altura média de teto, uma abertura média de janela, uma porta média, entre outros aspectos.

No trabalho realizado por Flausino, podemos observar, que, em algumas estampas não houve uma preocupação em trabalhar com a representação da proporção de diferentes partes do corpo do mesmo indivíduo. É importante salientar que, dependendo do significado do sinal a ser representado, Pélissier e, conseqüentemente, Flausino, desenham a figura- referência com o corpo inteiro (em alguns desenhos de corpo inteiro falta parte das pernas e os pés), com meio-corpo (cabeça, tronco e membros superiores), com o antebraço e as mãos, somente com o punho e as mãos, ou com a mão dominante para a realização do sinal. Essa variedade de pontos de articulação, ou seja, de locais em que incidem os sinais, conseqüentemente faz com que o ilustrador precise dominar noções de proporção referentes à anatomia como também noções de escoreço.

Vemos em algumas representações da figura-referência de Flausino uma desproporção entre o tamanho da face e o da mão, o que revela sua dificuldade em trabalhar com escoreço, quando representa o corpo ou partes do mesmo. Vejamos esses aspectos nas imagens a seguir:



Figura 39. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Ardosia

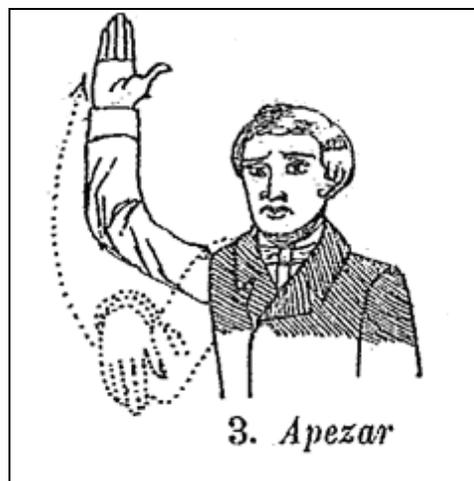


Figura 40. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Apezar

Na *Iconographia dos signaes do surdos-mudos*, a pessoa-referência aparece sempre sozinha ou, dependendo do significado do sinal que está sendo representado, com um objeto nas mãos (para fazer alusão ao formato do objeto e a forma de realizar o sinal). Conseqüentemente, não é possível avaliar como Flausino e também Pélissier utilizariam outro elemento básico da comunicação visual, que é a escala. Pelo fato de a pessoa-referência estar sempre sozinha, não existem outras variáveis modificadoras que se relacionam com ela.

3.1.2.5. Textura

A textura também é um dos elementos básicos da comunicação visual, e, como Dondis (2007), aponta ela pode substituir as qualidades de outro sentido, o tato. Porém podemos também perceber esse elemento pela associação da visão e do tato. Pensando em termos de grafismo, a textura é gerada por uma série de gestos, que vão deixar marcas pontuais, circulares, e retas, e que, por meio de uma repetição enfática, minuciosa e também detalhada, acabam construindo espaços que são formados pela justaposição dessas marcas. Derdyk (2003, p. 177) ressalta que “a trama gráfica se abre, se fecha, inventando planos, sugerindo profundidade, construindo volumes. Tal como a lente *zoom* da câmera fotográfica, o olho penetra no micro e macro da estrutura gráfica”.

A nossa experiência com a textura acaba sendo mais visual do que tátil, fruto de uma relação com o mundo atual, onde nossa apreensão tátil vem se perdendo enquanto forma de saber, de conhecer. Isso ocorre, segundo Duarte Junior (2001), porque vivemos numa realidade cada vez mais “cerebral” e “padronizada,” em que nossas mãos não se exercitam no ato de tocar sensivelmente, de tocar buscando o prazer e a sabedoria que as coisas podem nos oferecer pelo toque.

Em se tratando de desenho, Dondis (2007) exemplifica que a textura pode ser representada por meio de linhas, como as de uma página impressa ou como as dos padrões de um determinado tecido, e também pelos traços sobrepostos de um esboço. As texturas podem se apresentar em várias direções: horizontal, vertical, oblíqua, entre outras.

Como referem Kojima e Segala (s.d), a língua brasileira de sinais possui um ‘sistema específico’, que tem por finalidade demonstrar características especiais, com explicações minuciosas de particularidades de objetos, de corpo (humano ou de animais) e de outros elementos a serem sinalizados. Por meio desse sistema específico, conseguimos, por exemplo, explicitar a textura sempre que ela seja uma característica marcante que deve ser incorporada durante a realização de determinado sinal. A explicitação da textura faz parte da composição de muitos sinais que se referem a animais. Isso também se aplica em Libras quando utilizamos sinais que indicam qualidades. Entretanto a representação da textura em Libras é diferente da representação da textura em desenho.

No que tange à obra de Flausino, verificamos que existe uma tentativa de demonstrar a textura da roupa da figura-referência por meio de ‘hachuras’. Geralmente, para constituir essas hachuras, ele utiliza linhas retas e em diagonal bem próximas umas das outras. Outra demonstração do uso da textura está na representação dos cabelos da figura-referência. O ilustrador emprega geralmente linhas curvas na composição para fazer alusão a um cabelo mais volumoso. Vejamos a forma variada de representação de Flausino para os aspectos já discutidos:

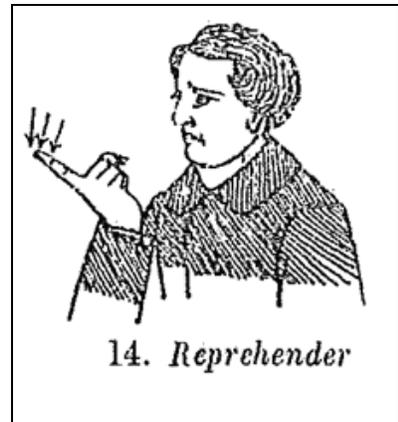


Figura 41. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Reprehender



Figura 42. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Oh! terror!



Figura 43. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Corajoso

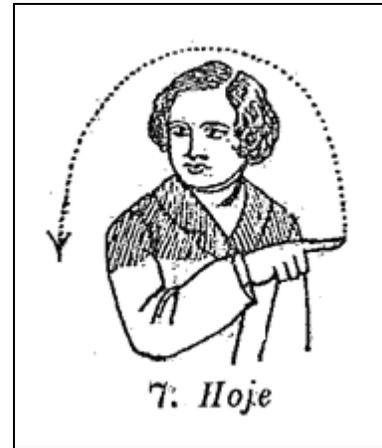


Figura 44. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Hoje

Após tratarmos de alguns elementos básicos intrínsecos à constituição da comunicação visual, como também da utilização desses elementos na obra de Flausino, passamos agora a apresentar algumas características específicas da *Iconographia dos signaes dos surdos-mudos* no campo do léxico que a constitui.

3.1.3. Categoria 2 – Algumas características lexicais

Nessa categoria, a nossa intenção é destacar algumas características presentes do aspecto lexical que compõe a obra de Flausino da Gama. Faz-se necessário salientar que a nossa abordagem não tem a pretensão de esgotar essa temática, visto que a riqueza de sua constituição é bastante grande e merece outras investigações.

3.1.3.1. Revisitando a obra...

Ao analisarmos a *Iconographia dos signaes dos surdos-mudos* consideramos que a obra apresenta 'duas partes' que se relacionam. A primeira diz respeito à própria iconografia de uma língua de sinais, que no momento e contexto em que foi elaborada não era originalmente brasileira, mas que estava sendo lançada como uma proposta com base na língua francesa de sinais. Por se tratar de uma iconografia, o aspecto visual predomina nessa parte.

A outra refere-se à presença de ‘textos’, que, seguidos às estampas, têm por finalidade esclarecer ao leitor sobre a forma de realização dos sinais que são apresentados ao longo da obra. Esses ‘textos’ na verdade apresentam-se em forma de listas que trazem a palavra, que é referente ao significado do sinal em questão, e a descrição de como fazê-lo ou produzi-lo. Para exemplificar, vejamos o texto que foi elaborado por Flausino para descrever a forma de realização do sinal de “pão torrado com manteiga”:

Sobrepôr a palma de uma mão sobre a outra, e arrastar duas ou tres vezes a superior sobre a inferior até á ponta dos dedos. Si ajuntar o signal de preto, exprime –doce, o de vermelho exprime- groseille e o de amarello exprime- manteiga (GAMA, 1875, estampa 2).



Figura 45. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875)- Pão torrado com manteiga

Destaca-se que esse sinal diz respeito ao grupo semântico “Alimentos, objetos de mesa” e que está inserido na estampa 2. A seguinte descrição: “Sobrepôr a palma de uma mão sobre a outra, e arrastar duas ou tres vezes a superior sobre a inferior até á ponta dos dedos” (GAMA, 1875, estampa 2) refere-se ao sinal “pão com manteiga”. A partir desse enunciado, podem-se gerar alguns tipos de interpretação. De acordo com a descrição, se associarmos esse sinal ao sinal referente a “preto”, o seu significado altera-se para “doce”. Não obstante, tendo em vista que o início do enunciado significa “pão torrado”, poderíamos inferir

que, ao juntarmos o sinal de preto, que significa “doce,” formaríamos o sinal “pão torrado doce”. Se juntássemos o sinal de vermelho, o sinal formado seria “pão torrado com groselha,” e se fizéssemos o mesmo com o sinal de amarelo, o sinal formado seria “pão torrado com manteiga”. De acordo com o que foi descrito e com o que realmente Flausino apresenta em termos de imagem, há uma incoerência: a imagem por si só já apresenta como significado “pão torrado com manteiga”, e não vemos o sinal de amarelo como complemento. Isso gera confusão e dúvidas em relação a esse sinal.

Além disso, observamos outro problema relacionado a essa estampa, especificamente a esse sinal: tendo em vista que a estampa 1 apresenta a “Dactilologia dos surdos-mudos”, a estampa 2 inicia praticamente a apresentação dos sinais da obra e o léxico está relacionado à alimentação, fazemos o seguinte questionamento: como realizar as variações do sinal descrito, fazendo os sinais das cores solicitadas, se as mesmas não foram abordadas ainda na obra? É praticamente impossível. Isso ocorre também com outros sinais ao longo da obra. O ilustrador, que, ao que parece, também foi o responsável pela elaboração dos textos que acompanham a obra, deveria ter atentado para esse fato. Essa crítica não se estende a Pélissier, que apresenta somente a iconografia da língua francesa de sinais sem o acréscimo de textos de caráter explicativo. Se o objetivo da criação desse material era “vulgarizar a linguagem dos signaes, meio predilecto dos surdos-mudos para a manifestação do pensamento” (LEITE, 1875, p.2), logo no início já se encontrava um entrave para que isso ocorresse. As palavras de Tobias Leite revelam uma intenção didática atribuída ao material, porém, de acordo com o que pudemos observar, existiam ‘lacunas’ para que esse ‘projeto’ levasse a cabo tal intenção. Reily (2007), ao estudar a dificuldade que se observa na representação gráfica de sinais manuais, afirma:

A linguagem é dinâmica e constitui-se na interação social, com funções diversas dependendo dos propósitos dos usuários e do contexto. Os sistemas de sinais gestuais são igualmente dinâmicos. Convencionalizam-se e firmam-se como sistemas, mas podem mudar para atender às demandas sociais que vão se apresentando. Em virtude de sua natureza efêmera, têm desafiado inúmeros interessados em fixá-los, representá-los (**desenhando ou descrevendo em escrita** – grifo nosso) e registrá-los (REILY, 2007, p. 311).

A despeito da elucidação desse aspecto problemático, podemos dizer que Flausino tentou inovar quanto à elaboração de um dicionário, contemplando, nesse caso específico, a hibridização de recursos visuais e linguísticos, porém de forma ineficaz algumas vezes.

3.1.3.2. Itens lexicais...

Em relação aos itens lexicais que compõem a obra de Flausino, podemos considerar que basicamente se referem à transcrição das mesmas escolhas feitas por Pélissier. Não se sabe ao certo os motivos que levaram Pélissier a essas escolhas e não cabe aqui aprofundar seus motivos. Ao analisarmos a obra de Flausino e também a de Pélissier, podemos inferir que os itens lexicais que compõem ambas se relacionam com aspectos do cotidiano vivenciado em um colégio interno, característicos da época em que Flausino e Pélissier estudaram, pois ambos tiveram essa experiência. Embora existisse a diferença de nacionalidade, acreditamos que, devido à educação especial que tiveram, a experiência de vida dos dois era semelhante e que, talvez por esse motivo, Flausino tenha se sentido tão “à vontade” em utilizar a obra de seu “companheiro de causa” para “propor a sua própria”, como se fosse de sua autoria. Em relação ao cotidiano vivenciado em um colégio interno na época, esses itens lexicais relacionam-se a:

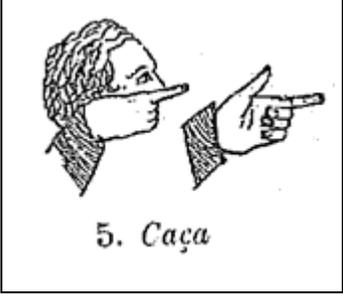
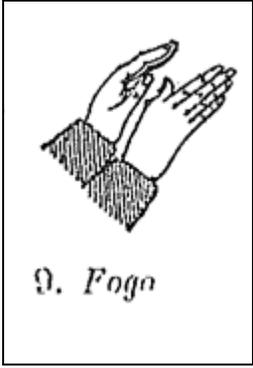
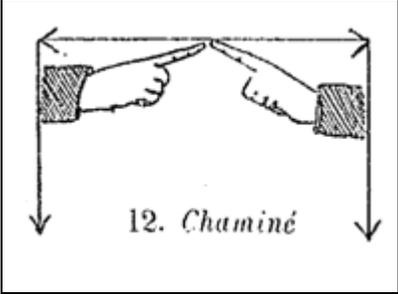
- Alimentos;
- Bebidas;
- Objetos de mesa;
- Objetos para escrever;
- Objetos de aula;
- Individualidade e profissões;
- Animais (entre eles, pássaros, peixes e insetos).

Além disso, as obras apresentam itens lexicais que pertencem à gramática da língua francesa e à da língua portuguesa, como:

- Adjetivos (aqui se faz uma distinção entre adjetivos e adjetivos enquanto qualidades morais);
- Pronomes;
- Três tempos absolutos do indicativo;
- Verbos;
- Advérbios;
- Preposições;
- Conjunções.

Entretanto a nossa análise referente a esse aspecto deve ser cuidadosa, pois o idealizador da obra era francês e, conseqüentemente, incorporou à sua criação elementos relativos à sua cultura. Flausino, tendo se apropriado da obra original e criado a sua versão, parece que não levou em consideração a incorporação de hábitos e costumes franceses, propostos por Pélissier, manifestando-os também na *Iconographia dos signaes dos surdos-mudos*. Encontramos em sua obra alguns sinais que fogem do contexto brasileiro, mais especificamente, do Rio de Janeiro no século XIX. Passemos então a apresentar e analisar alguns deles:

Quadro 5 – Verbetes descontextualizados

Sinal apresentado na obra	Indexação semântica
 <p>5. <i>Caça</i></p>	<p>O vocábulo “caça” está indexado no item “alimentos e objectos de mesa”.</p>
 <p>9. <i>Fogo</i></p>	<p>O vocábulo “fogo” está indexado no item “objectos de aula”.</p>
 <p>12. <i>Chaminé</i></p>	<p>O vocábulo “chaminé” está indexado no item “objectos de aula”</p>

Fonte: Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos, 1875

O sinal referente à caça, com traços de iconicidade em virtude da posição das mãos e localização, remete-nos a ideia de uma espingarda. Sendo empregado num contexto alimentício, leva-nos a pensar que a caça aqui tem a

finalidade de obter alimentos. Porém a caça realizada dessa forma não era habitual no Brasil do século XIX. Em nosso país, os indígenas, que foram os primeiros habitantes da terra, tinham por hábito a prática da caça, entretanto, de acordo com relatos históricos, o instrumental utilizado era outro: arco e flecha. A caça com espingarda remete-nos a um costume francês do século XIX. Kelly (2005), ao narrar a história de Antonin Carême, o cozinheiro de maior importância culinária da França no século XIX e cozinheiro de Napoleão Bonaparte, aponta que a gastronomia francesa se desenvolveu devido à riqueza do país, onde havia ouro, prata, trufas, **carnes de caça** (grifo nosso) e uma grande quantidade de criados. Acrescenta que as festas gastronômicas nos palácios serviam um número bastante grande de comensais.

Diante dessas evidências, inserir o vocábulo “caça” nesse contexto é totalmente aceitável para Pélissier, mas não para Flausino. Aliás, se observarmos o léxico referente a “alimentos, objectos de mesa”, verificamos que nele não há nenhum alimento tipicamente brasileiro, herdado de nossa tradição histórica, ou seja, da influência indígena e portuguesa na constituição de nossa culinária.

Quanto ao item referente a “objectos de aula”, vimos que Flausino insere nesse item os sinais de fogo e chaminé (traduzindo do francês para a língua portuguesa, o vocábulo *cheminée* significa lareira). Pelo fato de a *Iconographia dos signaes dos surdos-mudos* ter sido organizada com base num material de origem francesa, repetidamente podemos observar a presença de hábitos dessa cultura por meio da presença desses dois verbetes. Na França, em virtude do inverno rigoroso, era aceitável e necessário ter em sala de aula uma lareira para aquecer o ambiente, e que, portanto, os alunos conhecessem o sinal de fogo, elemento indispensável para acendê-la. Entretanto, no Rio de Janeiro, próximo ao trópico de Capricórnio, com clima tropical (quente e úmido), com temperatura variando entre 20 °C a 27 °C, segundo Câmara (2009), o uso desses elementos em sala de aula é totalmente impraticável. Ao longo da obra ainda encontramos outros verbetes que se enquadram nessa mesma situação.

Chauí (2003), ao se referir à origem da linguagem, aponta que a área da Filosofia há muito tempo discutiu essa questão. Destaca que uma primeira divergência sobre esse assunto surgiu na Grécia, onde a questão que se colocava era: a linguagem é natural aos homens ou é uma convenção social? Esse questionamento levou, séculos mais tarde, à seguinte conclusão:

A linguagem como capacidade de expressão dos seres humanos é natural, isto é, os seres humanos nascem com uma aparelhagem física, anatômica e fisiológica que lhes permite expressarem-se pela palavra; mas as línguas são convencionais, isto é, surgem de condições históricas, geográficas, econômicas, e políticas determinadas, ou, em outros termos, **são fatos culturais** (grifo nosso). Uma vez instituída uma língua, ela se torna uma estrutura ou um sistema dotado de necessidade interna, passando a funcionar como se fosse algo natural, isto é, como algo que possui suas leis e princípios próprios, independentes dos sujeitos falantes que a empregam (CHAUÍ, 2003, p. 150).

Considerando tais colocações, podemos inferir que a elaboração de um dicionário³⁴ de língua de sinais, que servirá de instrumento para que pessoas tenham acesso e incorporem a língua em questão, traz, por meio de alguns de seus verbetes, traços da cultura de seu local de origem. Flausino não atentou para esse aspecto quando elaborou o seu material e, além do mais, passou a disseminar por meio dele traços da cultura francesa, que servia de certa forma como 'referência' para o Brasil no século XIX. É o que se observa, por exemplo, no relato de 1816 do arquivista real Luiz Joaquim dos Santos Marrocos, que, em carta dirigida à sua irmã em Lisboa, fala sobre a 'invasão' dos produtos franceses no Rio de Janeiro:

Não posso explicar-te a abundância e a fartura das fazendas e quinquilharias francesas que têm inundado esta cidade. Já não se vêem fazendas inglesas, que todas têm sido abandonadas, e toda a gente se vê ataviada ao gosto francês, menos eu, que sou Portugal Velho, e ninguém me tira desta cisma (MARROCOS, apud GOMES, 2007, p. 213).

³⁴ Sabemos que existem vários tipos de dicionários. Baseados em Buscato, Garcia e Pelachin (1998), os dicionários que geralmente consultamos são os que apresentam os vocábulos da língua e suas acepções, ditos unilíngues ou monolíngues. Porém existem outros: os que traduzem as palavras de uma língua para outra, que são denominados de bilíngues diretos ou de retorno à língua de partida; os dicionários especializados linguísticos e os especializados enciclopédicos. O material de Flausino e também o de Pélissier constituem-se como dicionários, entretanto não apresentam as acepções dos verbetes apresentados mas imagens que se referem aos sinais escolhidos para compor o léxico e seus respectivos significados.

Em se tratando dos itens lexicais apresentados na obra, outro fato que nos chama a atenção diz respeito aos tipos de verbetes selecionados para compor o item relativo a adjetivos³⁵. Flausino e também Pélissier fazem uma distinção entre os “adjectivos” e os “adjectivos (qualidades moraes)”. Ao analisarmos a obra de Flausino, podemos verificar que os “adjectivos” se referem mais a aspectos relacionados ao aspecto físico da pessoa, embora haja exceções.

Entre eles, são apresentados os seguintes adjetivos:

Quadro 6 - Adjetivos

Grande/pequeno
Gordo/magro
Grosso/delgado
Rico/pobre
Forte/fraco
Activo/moleirão
Comprido/curto
Largo/estreito
Espesso/delgado
Alto/baixo
Recto/curvo
Quente/frio

Fonte: Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos, 1875

³⁵ Terra (1996) caracteriza adjetivo como palavra variável em gênero, número e grau que caracteriza o substantivo, indicando-lhe qualidade, estado, modo de ser ou aspecto.

Nessa mesma linha, Flausino apresenta outros adjetivos, seguindo o padrão que ele próprio estipulou para evidenciar os opostos, ou seja, vocábulos que são antônimos. Todavia existem equívocos nessa sequência, porque os vocábulos expressos não são antônimos:

Quadro 7 – Antônimos

Moço/velho
Limpo/porco
Fallante/surdo-mudo
Pezado/ligeiro
Novo/fino
Velho/usado
Tenro/duro

Fonte: Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos, 1875

Além disso, Flausino apresenta dois vocábulos, nessa mesma indexação, que retratam sinonímia, perdendo o foco novamente: “bonito/bello”. Ao final da estampa, destaca três cores: o azul, o vermelho e o verde; e insere nessa classificação, como cores, o branco e o preto.

Os “adjectivos (Qualidades moraes)” que Flausino e Pélissier apresentam relacionam-se mais ao modo de ser da pessoa. Entre eles, estão listados os seguintes verbetes:

Quadro 8 – Adjetivos – qualidades morais

Obediente/desobediente
Estudioso/preguiçoso

Casto/malevolo

Agradavel/colerico

Sóbrio/guloso

Instruido/ignorante

Sincero/mentiroso

Sensato/mentecapto

Prudente/imprudente

Applicado/distrahido

Bom/mao

Orgulhoso/modesto

Discreto/curioso

Corajoso/relachado

Piedoso/hypocrita

Pacifico/briguento

Generoso/avarento

Clemente/vingativo

Intelligente/idiota

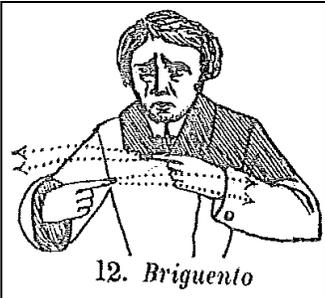
Silencioso/fallante

Fonte: Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos, 1875

A priori, salientamos que também existem problemas da mesma natureza dos anteriores na relação entre palavras que seriam antônimas, mas que, na verdade, não denotam a idéia de oposição, como: casto/malevolo; agradável/colerico; sóbrio/guloso. Entretanto o foco de nossa análise agora se volta para a questão da educação moral e do ensino religioso, e de sua legitimação no uso dos sinais que possuem os significados que já foram demonstrados.

Vejamos alguns exemplos no quadro a seguir:

Quadro 9 – Qualidades morais

Sinal	Indexação semântica
 <p>11. <i>Pacífico</i></p>	<p>O vocábulo pacífico está indexado no item “Adjectivos - qualidades moraes”</p>
 <p>12. <i>Briguento</i></p>	<p>O vocábulo briguento está indexado no item “Adjectivos - qualidades moraes”</p>

 <p>5. <i>Casto</i></p>	<p>O vocábulo casto está indexado no item “Adjectivos - qualidades moraes”</p>
--	---

Fonte: Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos, 1875

O diretor Tobias Leite, em seu relatório de 1871, endereçado ao Senhor Conselheiro João Alfredo Corrêa de Oliveira, então ministro e secretário de Estado dos negócios do Império, destaca as suas concepções sobre o ensino religioso e a educação moral, considerados também ‘conteúdos’ intrínsecos à formação que o Instituto se dignava a oferecer aos surdos que ali ingressassem.

Em relação ao ensino religioso, Leite (1871, p. 6) considerava que “o sentimento religioso é innato ao surdo-mudo que o manifesta por signaes tão expressivos, que não deixam duvida”. Para que esse ‘sentimento’ fosse melhor desenvolvido eram oferecidas no currículo no 1º e 2º anos a “Doutrina Christã” e a “História Sagrada” respectivamente. Diante desse fato, constatamos que é inegável a influência do cristianismo, nesse período, nos ambientes educativos, ou seja, nos colégios de maneira geral. Para elucidar essa influência, selecionamos algumas menções na propaganda de alguns colégios na época do Império. O Collegio Brasileiro para Educação de Meninas, dirigido por D. Florinda de Oliveira Fernandes, por exemplo, fazia o seguinte destaque sobre o ensino religioso:

Em todos os domingos e dias santos há missa na capella do collegio. Nesses dias e nas quintas-feiras.[...] No preço da pensão de 120\$000 por trimestre comprehende-se o ensino da doutrina christã, princípios de civilidade e polidez, línguas portugueza, franceza e ingleza, caligraphia, arithmetica, historia universal e a especial do Brasil, geographia, physica

e astronômica, todos os trabalhos de agulha, bordados e flores de todas as qualidades (ALMANAK LAEMMERT, 1872, p. 458).

O Collegio de Educação de Meninas, Collegio de Botafogo, estabelecido em 1836, e dirigido por Mrs.Hitchings, apresentava também o ensino religioso em sua proposta de educação:

Sendo a educação a base principal da felicidade humana, ocupa os primeiros cuidados das directoras deste collegio, que, incansaveis pelos progressos de suas allumnas, não descansão em instrui-las em todos os objectos úteis ao seu desenvolvimento physico e moral. Além das materias acima mencionadas, as discípulas serão instruidas na doutrina christã e preceitos de sua religião. [...] O Capellão do Collegio, que tem a seu cargo o instruir as alumnas na Religião Catholica, e prepara-las para a primeira communhão que tem todos os annos, celebra o sacrificio da Missa todos os domingos e dias santos, no oratório que o mesmo Collegio possui com especial licença perpetua do Exmo. Revmo. Internuncio Apostolico (ALMANAK LAEMMERT, 1871, p. 420).

Além da questão religiosa, havia uma grande ênfase à educação moral, tão valorizada nos colégios de maneira geral, como também no Imperial Instituto dos Surdos Mudos. Leite (1871), no mesmo relatório mencionado anteriormente, destaca a situação que os surdos educados no Instituto apresentavam em relação ao comportamento:

É satisfatório o estado dos alumnos n'este importantissimo ramo da educação, não só porque nenhum facto se deu que revelasse perversão de sentimentos, ou corrupção de costumes, como a esquivaça, a irritabilidade e a desconfiança, tão naturaes no surdo-mudo, desapareceram, e hoje os que visitam o Instituto nas horas dos recreios ficam surprehendidos vendo que entre os alumnos reinam a ruidosa alegria, a mobilidade e a expansão que se observam nos recreios dos collegios dos fallantes. Contudo este estado ainda não me satisfaz, porque ainda não basta: eu desejaria infundir n'esses infelizes todos os sentimentos nobres e ideias magnanimas, que devem adornar o coração e illustrar a intelligencia da nossa mocidade, falta-me porém um auxiliar mais idôneo do que o Inspector de alumnos que o Regulamento creou. A brandura, a persuasão, a affabilidade acompanhadas de inesgotavel paciência, e apoiadas na mais escrupulosa pureza de costumes, são os únicos e infalliveis meios de captar a confiança do surdo-mudo, e de amolda-lo com a mesma facilidade com que se faz o que se deseja da cera aquecida entre os dedos (LEITE, 1871, p. 6).

No conteúdo do relatório do diretor Tobias Leite, vemos uma grande preocupação da parte desse gestor quanto à educação moral, fato comumente encontrado à época em outros estabelecimentos educativos, conforme já citado.

Diante dessas considerações e da análise das imagens que compõem o item lexical “adjectivos (qualidades moraes)”, podemos inferir que, além de bom cristão, o aluno surdo do Instituto tinha que mostrar uma ‘conduta exemplar’. Destacamos uma imagem que pertence ao item lexical “Objetos de aula”, que indica a presença do maior símbolo do cristianismo, provavelmente utilizado em sala de aula:

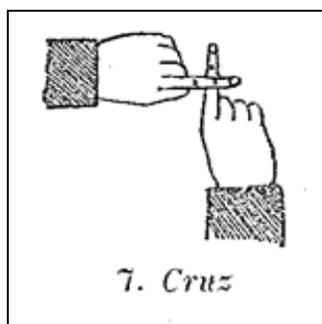


Figura 46. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) - Cruz

Ao analisarmos o léxico da categoria dos “adjectivos (qualidades moraes)”, também verificamos que alguns fazem alusão ou referem-se aos sete pecados capitais. J. Bujanda (1956, p. 84) explica que os pecados capitais “são aquelas paixões ou defeitos da alma que dão origem a diversas faltas”. A palavra capital nesse contexto significa origem ou fonte de onde surgem os pecados. Os considerados pecados capitais são sete: a soberba, a avareza, a luxúria, a ira, a gula, a inveja e a preguiça.

De acordo com o autor, a soberba “é o desejo desordenado de sobressair”; a avareza é “o desejo desordenado de possuir bens”; a luxúria “é o desejo desordenado de prazeres impuros”; a ira refere-se ao “desejo desordenado de vingar uma injúria”; a gula “é o apetite desordenado de comer e beber”; a inveja “é o acto de se entristecer com os bens do próximo”; e a preguiça “é a falta de vontade para agir conforme o nosso dever” (p. 85-86). As obras de Flausino e Pélissier destacam os seguintes adjectivos (qualidades morais) derivados dos sete pecados capitais: preguiçoso, guloso, avarento, vingativo, orgulhoso. A inveja e a luxúria não foram incluídas nesse contexto.

A inserção desses verbetes, além de reforçar o trabalho desenvolvido no ensino religioso e na educação moral, mostra-nos também a influência da teologia moral na educação de surdos. J.Bujanda (1956) destaca que o objeto de estudo da teologia moral são as normas de conduta que o homem deve guardar para com Deus, ou seja, aquilo que deve obedecer. Em outras palavras, essa teologia ensina o que é certo e o que errado. Tal concepção era a que se tinha sobre a teologia moral na época de Flausino. Agostini (2007) aprofunda essa questão, e destaca que até o Concílio Vaticano II³⁶ predominou uma teologia moral de caráter neoescolástico, iniciada no século XVIII e implantada no século XIX. O autor comenta ainda que os manuais neoescolásticos buscavam dar um princípio unitário à moral:

Esses manuais neo-escolásticos primaram por indicar com clareza quais eram os valores de caráter universal e perene, enfatizando a importância dos atos e acentuando as normas morais, sendo o indivíduo o ponto de referência. Não faltaram, no entanto, exageros dos que achavam que nada mais mudaria em termos de moral, estando tudo determinado uma vez por todas, sem distinção de níveis; também exagerou-se no pessimismo em relação ao mundo, ao corpo e à sexualidade, vistos com desprezo e ocasiões próximas de pecado (AGOSTINI, 2007, p.2).

Diante desse contexto, é bastante compreensível a questão da seleção de verbetes que fazem parte das estampas/pranchas, e também, de certa forma, a busca por uma educação que ‘moldasse’ o surdo. Nesse sentido, vemos explicitamente nas palavras do diretor Tobias Leite (1875) a intenção de “mostrar o quanto deve ser apreciado um surdo-mudo educado”, que, em todos os sentidos, seria uma espécie de ‘propaganda’ do trabalho desenvolvido no Instituto. Seria, enfim, uma amostra de que, apesar das dificuldades encontradas, era possível realizar um trabalho educativo com aqueles “infelizes”.

³⁶ Agostini (2007) diz que o Concílio Vaticano II iniciou um processo de renovação em relação à teologia moral. Refere ainda que “a moral que enfatizava por demais o “não pode”, “não deve” e o “medo” dá lugar a uma moral segundo a qual o cristão “pode” e “deve” participar dos projetos de Deus por um mundo novo, sendo estes - o aqui e -o agora- o lugar e o tempo da graça de Deus para nós. Reconciliam-se o humano e o divino, sendo o cristão um parceiro de Deus que, criado à Sua imagem, é chamado ao “domínio” da criação, no cuidado, no respeito e na reta administração desta, sem deixar-se dominar por nenhuma espécie de “idolatria” (p. 4).

Conforme evidenciado ao longo deste estudo, a obra de Pélissier foi a 'fonte inspiradora' para que Flausino pudesse elaborar a sua. Damos ênfase à questão das imagens que a obra apresenta e neste momento abordamos a tradução dos verbetes da língua francesa para a língua portuguesa. Um fato observado é que a obra de Flausino não faz nenhuma menção ao nome do tradutor que possivelmente tenha feito esse trabalho. Sabemos que algumas línguas estrangeiras eram ensinadas nos colégios do Rio de Janeiro, entre elas o francês, o inglês, o latim, o grego e o alemão³⁷. Uma hipótese que se coloca é que talvez o próprio diretor Tobias Leite, ou algum outro professor que não era de francês, tenha auxiliado Flausino nas traduções.

Por meio de uma revisão comparativa realizada com as duas obras, observamos que Flausino, ou a pessoa que possivelmente tenha feito a tradução, não tinha total domínio da língua francesa, pois, ao converter os vocábulos para a língua portuguesa, cometeu alguns erros na tradução. Um exemplo é o vocábulo *chaminée*, presente na obra de Pélissier, e que na língua portuguesa significa lareira. Entretanto esse vocábulo foi traduzido na obra de Flausino como "chaminé".

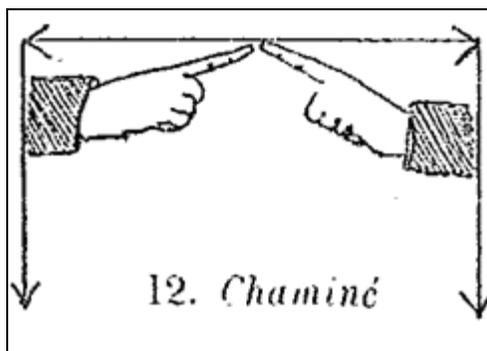


Figura 47. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) – Chaminé

Quando sabemos do real significado do vocábulo *chaminée* por ter acesso à obra de Pélissier, passamos a entender melhor o sinal correspondente e também a sua forma de constituição. Pélissier, ao desenhar o sinal relativo a *chaminée*, destacou o traço de iconicidade que ele possui, ou seja, por meio de

³⁷ Fonte: Almanak Laemmert. Os anos pesquisados foram 1854, 1871 e 1872.

elementos básicos da comunicação visual, tentou descrever o formato de uma lareira. Flausino também desenhou o mesmo sinal, porém parece que não percebeu o traço de iconicidade presente nele e traduziu-o inadequadamente, mesmo contando com a representação visual realizada por Pélissier.

No que diz respeito à tradução desse vocábulo francês para a língua portuguesa, na tentativa de entender por que Flausino o traduziu dessa forma, apoiamo-nos na ideia de que pode ter sido influenciado por falso cognato³⁸.

Outro exemplo que se aplica à questão da problemática verificada na tradução é o vocábulo francês *homard*, retirado da obra de Pélissier, e que significa lagostim³⁹. No entanto foi traduzido na obra de Flausino como “lagarta”. Nesse caso, não existe a possibilidade do tradutor ter se apoiado na ideia de falso cognato, como anteriormente.

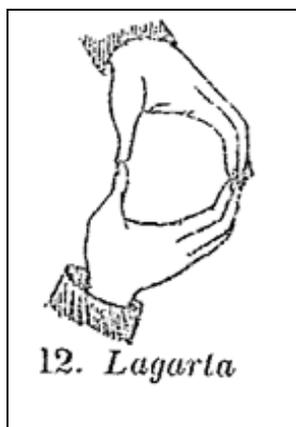


Figura 48. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) – Lagarta

Analisemos mais uma situação em que isso ocorre. O vocábulo *moine*, da obra de Pélissier, foi traduzido como “cônego” para a *Iconographia dos signaes*

³⁸ Alonso (2006, p. 13) explica que os falsos cognatos “são palavras que, por sua similitude ortográfica e/ou fônica, apresentam-se, à primeira vista, como de fácil tradução e, portanto, compreensão, mas que, de fato, escondem perigosas armadilhas ao aluno principiante. São também conhecidos como *falsos amigos* ou *heterossemânticos*, léxico de línguas diferentes, que mantêm uma relação etimológica, mas que evoluíram de modo diverso quanto ao significado, mantendo uma forma total ou parcialmente similar”.

³⁹ De acordo com o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras (2008, p.768), o vocábulo lagostim significa “crustáceo semelhante à lagosta, mas desprovido de antenas”.

dos surdos-mudos, quando o seu significado em francês é monge. É outro caso típico do desconhecimento do tradutor em questão para realizar a tradução dos verbetes em francês para a língua portuguesa.

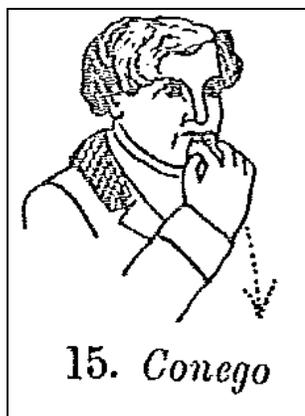


Figura 49. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) – Conego

Ao longo da obra, encontramos muitos outros casos que se assemelham aos citados anteriormente. Como ocorre em todas as línguas, também temos que levar em consideração o possível uso de estrangeirismos. Por ter sido notável a influência da língua francesa nesse período, tanto que era uma das línguas estrangeiras ensinadas nos colégios do Império, o uso provável de estrangeirismos também pode ser observado na obra de Flausino. Como exemplo, podemos citar o verbete *Eau de Seltz*, que foi traduzido para a língua portuguesa como “Agoa de Seltz”. Nesse caso, a tradução foi realizada em parte, pois, como se tratava de um produto francês, parte do nome foi preservada. De acordo com o dicionário de língua portuguesa e alemã intitulado *Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deustchen sprache*, o vocábulo Seltz significa água gasosa.



Figura 50. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) – Agoa de Seltz

Outra hipótese em relação a essa questão diz respeito à manutenção do vocábulo “tizana” na obra de Flausino, e que se encontra como *tisane* na obra de Pélissier, e cujo significado é chá de ervas.

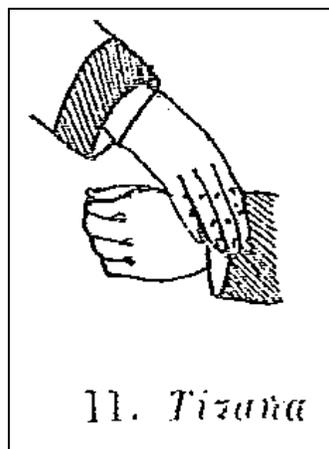


Figura 51. Iconographia dos signaes dos surdos-mudos (1875) – Tizana

Outra situação que ocorre e que vem ao encontro daquilo que estamos defendendo aplica-se à tradução do vocábulo *gendarme*. Na obra de Flausino, o vocábulo em questão foi traduzido para a língua portuguesa como “gendarma”. Realizamos uma pesquisa no *Diccionario da Lingua Brasileira (1832)*, escrito por Luiz Maria da Silva Pinto, um dos dicionários que abarcavam os verbetes utilizados na época, mas não encontramos o seu significado. De acordo com o tradutor *Babylon*, o termo francês *gendarme* tem como significado “guarda armado, soldado incumbido de guardar a ordem pública, na França”. O *Novo*

Aurélio Século XXI, dicionário de Língua Portuguesa, contempla o verbete “gendarme” que significa “soldado da força incumbida de velar pela segurança e ordem pública, na França”.

Nesse caso, não sabemos ao certo se o uso desse vocábulo constituía-se como estrangeirismo, porém sabemos, pelas pesquisas efetivadas, que a tradução foi realizada de forma incorreta. Aqui, como em outros casos já mencionados neste estudo, podemos vislumbrar a cultura francesa sendo valorizada em terras nacionais, transmitida e destinada por meio da *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos* à população em geral do século XIX, pois, como afirmava o diretor Tobias Leite (1875) no prefácio da obra, o objetivo era “vulgarizar a linguagem dos signaes, meio predilecto dos surdos- mudos” para “os pais, os professores primarios e todos os que se interessarem por esses infelizes...”

3.1.3.3. Sinais Perpétuos...

A *Iconographia dos signaes dos Surdos-Mudos* apresenta ao todo trezentos e oitenta e dois sinais, número exatamente igual ao apresentado na obra de Pélissier. Com base em dicionários contemporâneos de línguas de sinais, entre eles o *Dicionário Enciclopédico Ilustrado Trilíngue: Língua de Sinais Brasileira*, um dos mais completos da área da surdez, com nove mil e quinhentos verbetes, e o *Livro Ilustrado de Língua Brasileira de Sinais*, que traz menos verbetes, sendo, porém um material bastante atual, realizamos uma análise para verificar a existência ou não de alguns dos sinais lançados em 1875 por Flausino no léxico da atual língua brasileira de sinais.

Nessa análise, levamos em consideração o nível fonológico das línguas de sinais e verificamos que alguns sinais da obra de Flausino permanecem na língua brasileira de sinais até hoje. A mudança das línguas no decorrer do tempo é objeto de estudo da linguística histórica. Com base em Silva (2008), destacamos que, no decurso de sua história, ocorrem numa língua mudanças de caráter fônico, mórfico, sintático e léxico-semântico. A língua de sinais, por se tratar de uma língua de modalidade espaço-visual, também passa por alterações que se

estabelecem no seio das comunidades surdas. Othero (2004) refere que uma língua pode ser considerada uma entidade viva, pois ela se modifica, é vulnerável às adaptações. Podemos observar que isso ocorreu com a língua brasileira de sinais se atentarmos para os sinais apresentados na obra de Flausino,

Não há língua que permaneça uniforme. Todas as línguas mudam. Essa é uma das poucas verdades indiscutíveis em relação às línguas, sobre a qual não pode haver nenhuma dúvida (POSSENTI, 1996)

Não cabe neste momento investir nas mudanças linguísticas e históricas verificadas na língua brasileira de sinais, não é o foco do presente estudo. Ademais, não podemos considerar como a expressão de uma língua em sua totalidade o conteúdo expresso na obra de Flausino nem na de Pélissier, pois a conceituação de língua vai muito além da apresentação de várias listas de palavras que aludem aos sinais selecionados, como ocorre em ambas as obras. Nesse sentido, Fernandes (2004) caracteriza língua da seguinte forma:

O conceito de língua está ligado a um conjunto de regras gramaticais que identificam a sua estrutura nos diversos planos (dos sons, da estrutura, da formação e das classes de palavras, das estruturas frasais, da semântica, da contextualização e do uso (FERNANDES, 2003, p.16).

Por intermédio dessa citação, podemos visualizar a abrangência desse conceito, o que só vem confirmar a nossa percepção sobre a questão abordada anteriormente.

A seguir, com o intuito de evidenciar a presença dos sinais desenhados por Flausino na Libras contemporânea, listamos os sinais que sobreviveram ao tempo e as mudanças linguísticas que também impactaram essa modalidade de língua, da forma como são descritos e classificados por Flausino e também por Pélissier; esses sinais podem ser visualizados no anexo deste trabalho:

Alimentos e objectos de mesa

Carne, pimenta, guardanapo, ovo e tempero (5 sinais)

Bebidas e objectos de mesa

Vinho (1 sinal)

Objectos para escrever

Carta e lápis (2 sinais)

Objectos da aula

Cruz, livro, compasso, espelho (4 sinais)

Individualidade e profissões

Irmã/irmão (1 sinal)

Animaes

Rinoceronte, macaco, coelho, gato, porco e boi (6 sinais)

Pássaros, peixes e insectos

Piolho (1 sinal)

Adjectivos

Surdo-mudo, comprido, curto, espesso, duro, vermelho (6 sinais)

Adjectivos (qualidades moraes)

Colérico (1 sinal)

Adjectivos

Silencioso (1 sinal)

Pronomes e os 3 tempos absolutos do indicativo

Eu (1 sinal)

Verbos

Desejar, ver (2 sinais)

Advérbios

Ano, também (2 sinais)

Preposições

Sobre, com, no alto, no fundo, em casa de (5 sinais)
--

Total geral de sinais: 38

Se levarmos em consideração o número total de sinais que a obra de Flausino traz, veremos que os sinais que se mantiveram no decorrer do tempo são relativamente poucos, devido a evolução linguística da Libras, porém eles ainda existem, o que também demonstra a influência que a língua de sinais francesa teve na origem da língua brasileira de sinais, além de outras circunstâncias que se relacionam à história da educação de surdos no Brasil. Reily (2004), ao se referir ao Imperial Instituto de Surdos-Mudos, fundado por Huet em 1857, declara que esse espaço foi propício para a criação de uma língua de sinais brasileira, pelo fato de Huet ser surdo, e ainda por atuar nessa instituição onde os alunos surdos também sinalizavam entre si. Sendo assim, “na confluência da língua de sinais francesa (LSF) com a língua de sinais dos centros urbanos brasileiros (LSCB)⁴⁰”, constituiu-se a língua brasileira de sinais (p. 116). E a elaboração da obra de Flausino anos mais tarde, que de fato é de linhagem francesa, também vem contribuir no sentido de legitimar e documentar essa língua.

3.1.3.4. A estampa relegada...

Ao estudarmos a obra de Flausino e também a de Pélissier, por motivos já explicitados neste trabalho, notamos que a obra de Flausino apresenta uma estampa a menos quando comparada com a de Pélissier. Verificando as estampas de Flausino e as respectivas pranchas desenhadas por Pélissier, vimos que Flausino não desenhou uma delas, que tem como título *la numération*. Em seguida apresentamos a referida prancha com o seu conteúdo:

⁴⁰ Brito (1993) considera que a LSCB é a língua de sinais usada em capitais e outros centros urbanos no Brasil.

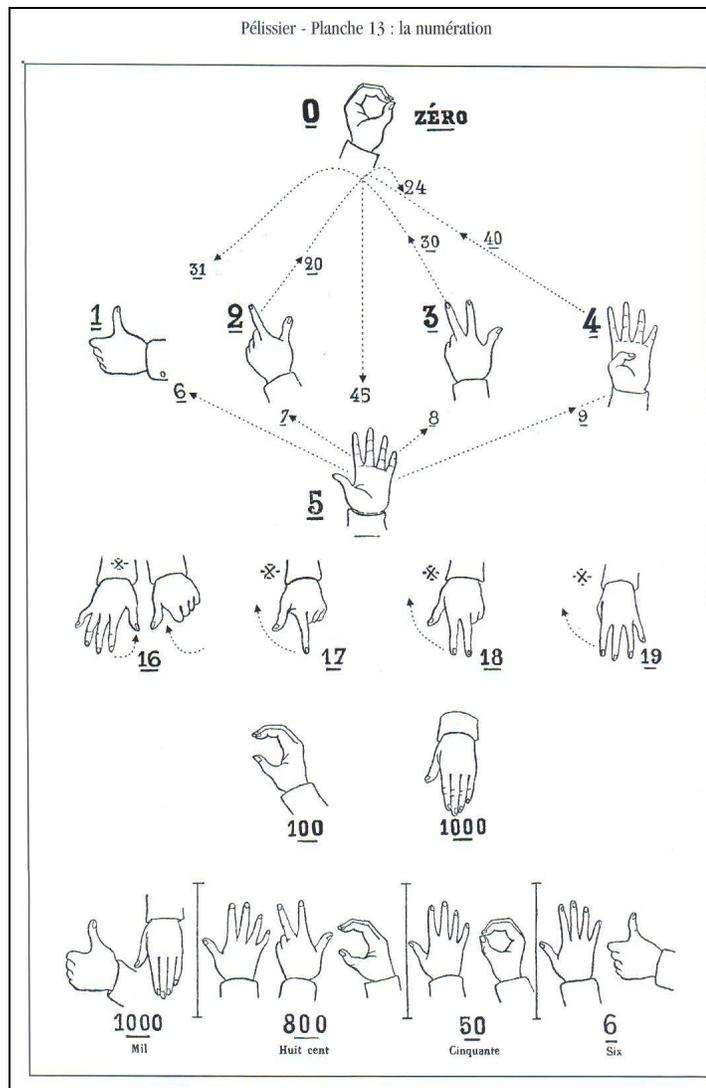


Figura 52. L'Enseignement Primaire des Sourds-Muets mis a la portée de tout le monde avec Une Iconographie des Signes- Par M. Pélissier (1856)-La numération

A prancha de Pélissier que Flausino não desenhou traz como conteúdo algumas configurações de mãos que representam os sinais dos seguintes numerais: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 16, 17, 18, 19, 100, 1000, 800, 50 e 6. Por meio de pontilhado e sua relação, expressa graficamente, com as mãos configuradas, Pélissier tenta demonstrar a formação de outros numerais, tais como 6, 7, 8, 9, 20, 24, 30, 31, 40 e 45.

Apesar de o ilustrador ter feito uso de um tipo de sinal gráfico, nesse caso, o pontilhado, com o intuito de evidenciar a produção de determinados numerais, a leitura das imagens e, conseqüentemente, a 'reprodução' manual das mesmas, torna-se algo extremamente difícil de realizar. Entretanto, em relação ao desenho desses sinais, observamos que aparentemente é mais fácil de ser feito se comparado a outros que estão presentes na obra. Dessa forma, o fato de Flausino não ter desenhado também essa prancha causou-nos estranheza. Na obra de Flausino, não há nenhuma menção ao fato e nem alguma estampa que traga esse conteúdo de forma diferenciada. Enfim, não sabemos os motivos pelos quais Flausino relegou essa prancha de Pélissier e os meios possíveis para sabê-lo não possibilitam, no caso a sua própria obra.

Considerações finais

É preciso não esquecer de ver a nova borboleta

Nem o céu de sempre...

Cecília Meireles

O presente estudo buscou recuperar a origem da iconografia da língua brasileira de sinais, por meio de uma investigação da obra de Flausino da Gama, surdo que no século XIX produziu um material que ganharia notoriedade histórica e grande relevância na área da surdez até os dias atuais.

Num primeiro momento, a fim de entender o percurso de Flausino e o processo de elaboração de sua obra, buscamos uma compreensão acerca do surgimento da imagem litográfica no Brasil, e de todo o contexto de desenvolvimento referente a essa técnica. Por meio da incursão pela história da gravura no Brasil, também conseguimos compreender a importância que tinham algumas pessoas ligadas à litografia na sociedade da época, e em que medida participaram da empreitada liderada por Flausino da Gama. Pudemos verificar, por intermédio da obra de Flausino, que Tobias Leite, diretor do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos, podia contar com o apoio de nomes influentes na área da litografia, surgindo, assim, a possibilidade de transformar o ‘desejo’ de um dos seus alunos surdos em um ato propriamente dito.

Com esta pesquisa, ainda verificamos que Flausino não foi o criador de uma iconografia, mas o ‘repetidor’ de uma já existente; o seu processo é marcado pela reprodução de algo já consolidado, e não pela criação de algo novo, inusitado. Entretanto a concepção que se tem a respeito de direito autoral atualmente, ou melhor, da prática da cópia, é diferente da que se tinha no século XIX, apesar de a justiça no Brasil já ter se pronunciado quanto a esse aspecto.

Dessa forma, chega a ser paradoxal o tratamento dado à prática da cópia no século XIX: ao mesmo tempo em que teve origem no neoclássico, sendo,

portanto, legitimada como produção artística, era também descrita em lei como atitude de má-fé. Ao que parece, Flausino e seus responsáveis desconheciam as implicações legais que o ato de copiar poderia acarretar, tanto que, além de copiar os desenhos de Pélissier, Flausino ainda traduziu os verbetes da língua francesa para a língua portuguesa na composição da sua obra.

Os estudos sobre a fundação do Imperial Instituto dos Surdos-Mudos e sobre a gestão do diretor Tobias Leite permitiram descortinar alguns fatos sobre a vida de Flausino da Gama na época em que foi repetidor. Tratava-se de realidade bastante dura, que obrigava os próprios alunos a assumirem postos de trabalho que deveriam ser ocupados por pessoas designadas pelo Estado. Pudemos comprovar esse fato pelas declarações do diretor Tobias Leite em seus relatórios de 1869 e 1871. Além da falta de funcionários para o exercício das funções existentes no Instituto, vislumbramos também a falta de preparo dos que se encontravam ali para lidar com alunos surdos.

E, nessas condições, verificamos a importância que teve o aluno Flausino para o Instituto, e quanto ele era 'apreciado' pelo diretor Tobias Leite. Entretanto na sua história, um fato nos chama a atenção: Flausino ingressou no Imperial Instituto em 1869, aos dezoito anos. Dois anos após, tornou-se um repetidor. É surpreendente que, em tão pouco tempo, Flausino tenha se destacado tanto a ponto de ocupar esse cargo e servir de exemplo aos seus companheiros de causa e, inclusive, à sociedade da época. Isso nos leva a pensar na possibilidade de Flausino ter cursado outro colégio antes de ingressar no Instituto e não ser tão neófito assim em conhecimentos acadêmicos; ou, talvez, os fatos narrados não tenham acontecido na realidade da forma como foram descritos.

De qualquer maneira, o 'protagonismo', pelo menos aparente, vivido por Flausino, é que o levou a realizar o seu intento. O fato de um surdo produzir um material sobre língua de sinais, mesmo tendo outro surdo como inspiração, é algo a se considerar, porque, historicamente, muitos dicionários de línguas de sinais foram produzidos por ouvintes. Tanto foi importante que, por meio de sua iniciativa, outros materiais foram surgindo e apresentando-se de forma

semelhante, ou seja, Flausino acabou instituindo uma tradição iconográfica para a língua brasileira de sinais, servindo de referência para os ilustradores com a incumbência de ilustrar materiais dessa natureza. E até os dias atuais encontramos dicionários de línguas de sinais com as mesmas características relativas à visualidade e composição das imagens observadas na obra de Flausino.

Constatamos que a elaboração da *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, por Flausino da Gama, transformou-o num mito na história da surdez e na língua de sinais. Como foi o precursor na elaboração de uma obra pioneira, muitas pessoas da área valorizam a iniciativa, porém desconhecem realmente o que Flausino fez. A reprodução do material de Pélissier foi realizada com base nos conhecimentos que possuía de desenho; talvez no Imperial Instituto dos Surdos-Mudos, as aulas relativas a essa disciplina tenham lhe proporcionado algumas noções da técnica. Mesmo tendo ingressado tarde nesse ambiente educativo, e com as limitações já apontadas na sua produção gráfica, Flausino foi considerado habilidoso pelo diretor Tobias Leite. O fato de uma pessoa ter habilidade para realizar alguma coisa não significa que tenha talento. Flausino não era desenhista, não era ilustrador, porém foi considerado pelos seus 'cuidadores' como tal.

Pela informação visual que a obra de Flausino da Gama apresenta reconhecemos que ele não tinha domínio da linguagem visual. Quando analisamos suas estampas, a apreensão do conteúdo imagético não é rápida. Pelo fato de serem desenhos cuja referência são sinais, isso se agrava ainda mais, pois o nível de detalhamento que cada sinal exige é alto, e, se o desenho não for bem realizado, a leitura fica comprometida. Isso exige do leitor um tempo maior de observação para a compreensão, não tendo, mesmo assim, garantias do entendimento do sinal.

Em relação ao uso dos elementos básicos da comunicação visual, pudemos ver que Flausino apresenta limitações de caráter técnico. Ainda que ele utilize esses elementos, há indícios de que não possui uma orientação em termos de composição. Em se tratando da utilização da técnica da litografia, Flausino, ao que

tudo indica, obteve ajuda ao produzir a sua obra. O próprio diretor Tobias Leite relata no prefácio da *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos* que Flausino aprendeu o desenho litográfico com o Sr. Eduard Rensburg, que lhe ofereceu a sua oficina para a confecção do material. Entretanto a obra de Flausino foi impressa na Typographia Universal dos irmãos Laemmert. Não há registros que informem o porquê da mudança; talvez pelo fato de ser um trabalho rico em detalhes que se encaixava na categoria de livro e precisava de um tratamento diferenciado. Um fato que também nos chamou a atenção é que em 1875 a Typographia Universal localizava-se à Rua dos Inválidos, nº. 71 e o estabelecimento litográfico de Eduard Rensburg tinha inicialmente como endereço a Rua do Hospício⁴¹, nº 103. Em 1841, o estabelecimento litográfico de Eduard Rensburg mudou-se para a Rua da Misericórdia. Analisando geograficamente o mapa da cidade do Rio de Janeiro da época, verificamos que essas ruas são próximas. Esse fato também pode ter influenciado a escolha do local da impressão, tendo em vista que a Typographia Universal contava com todo o aparato para tal.

A Typographia Universal era uma das mais bem estruturadas nesse período, contando com um número expressivo de funcionários com as mais variadas funções relativas à produção de litogravuras: leitores das provas, composição e impressão. Para uma pessoa que nunca tinha tido contato com essa de técnica, e tudo indica que Flausino se encaixava nessa categoria, fica realmente difícil se apropriar dela de forma tão rápida, a ponto de produzir uma obra composta por 20 estampas, além da parte escrita relativa às listas, em ‘poucos dias’.

Fazemos essa afirmação com base em nossa vivência no laboratório de gravura do Instituto de Artes da Unicamp. A técnica da litografia é complexa, exigindo o conhecimento de todas as suas etapas de forma bem aprofundada, para que o resultado final fique a contento, ou seja, esteticamente aceitável e

⁴¹ Pacini (2010) refere que a Rua do Hospício mudou de nome em 1915 e tornou-se a Rua Buenos Aires. Essa rua continua sendo uma das mais famosas e conhecidas do centro da cidade do Rio de Janeiro.

atendendo aos objetivos esperados com a produção da imagem. Não estamos querendo dizer com isso que Flausino não era capaz de fazê-lo, entretanto ele deveria ter uma formação mais profunda nesse tipo de técnica, o que provavelmente não ocorreu. Não temos elementos para mensurar que espécie de auxílio Flausino recebeu, porém sabemos que o Sr. Eduard Rensburg participou desse processo e provavelmente alguns funcionários da *Typographia Universal* também.

Ao compararmos as estampas produzidas por Flausino com as pranchas desenhadas por Pélissier, pudemos notar que o conteúdo é praticamente o mesmo, contudo percebemos uma diferença bastante sutil no traçado de alguns sinais. Por meio da análise das imagens, não sabemos dizer se o desenho foi realizado a mão livre ou se Flausino utilizou alguma estratégia, como a transferência das imagens de Pélissier para a pedra litográfica usando uma espécie de 'carbono'. Como não conhecemos sua produção em desenho além da encontrada na *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*, fica difícil avaliar a forma como provavelmente ele desenhava, e saber se realmente desenhava sem 'modelos'.

Os desenhos expressos na obra de Flausino, assim como na de Pélissier, correspondem a um léxico selecionado e reunido em grupos semânticos, como já mencionado neste trabalho. Os dois autores não se preocuparam em destacar coisa alguma a respeito do funcionamento da língua de sinais, tampouco com a quantidade restrita de sinais apresentados, se comparados ao léxico da língua oral de seus países: a língua francesa, no caso de Pélissier, e a língua portuguesa, no de Flausino,

Os verbetes selecionados para os grupos semânticos que compõem a obra, na maioria das vezes, fazem parte do cotidiano de um colégio interno, pois um pouco da rotina que era estabelecida nesse espaço foi expressa nessas escolhas lexicais. Além disso, a obra tem por objetivo ensinar sinais relativos a aspectos da gramática da língua. Assim sendo, consideramos a obra de Flausino restrita em termos lexicais, não sendo capaz de revelar a língua brasileira de sinais em sua

totalidade. Ademais, ter se apropriado das mesmas escolhas de Pélissier, Flausino acaba se baseando na língua francesa de sinais para nos propor uma iconografia e uma língua, ou seja, ele redesenha a própria língua francesa de sinais e denomina-a *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*. A única diferença que podemos observar em relação às duas obras é uma lista escrita que Flausino criou com o intuito de explicar a forma de realização de alguns sinais, porém nem todos constam nessa lista.

O fato de Flausino ter apresentado em sua obra uma lista referente à forma de produção dos sinais manuais faz-nos lembrar as listas de sinais manuais desenvolvidas nos mosteiros medievais em que havia a prática do voto do silêncio. Essas listas, que serviam para a comunicação entre os monges, traziam um léxico estritamente relacionado à rotina do mosteiro e às práticas religiosas. Reily (2007) destaca, entre outras listas, a *Monasterialis Indicia*, com cento e vinte sete sinais acompanhados de descrições verbais.

Não sabemos ao certo que motivos levaram Flausino a escrever a lista, pois ela não se encontra na obra de Pélissier. Entretanto o que nos chama a atenção é que Flausino, ao propô-la, faz-nos pensar que ele próprio conhecia em profundidade os sinais presentes em sua obra, a ponto de descrever a forma de realização de quase todos, que, na verdade, originalmente pertenciam à língua de sinais francesa. E isso nos leva a um novo questionamento: como Flausino aprendeu a língua de sinais francesa? A língua oral francesa estava prevista no currículo do Instituto, porém a língua de sinais não, até porque o seu ensino contrariava os objetivos da época no que se referia à educação de surdos. De qualquer forma, a influência que a França exerceu no Brasil do século XIX foi bastante relevante e impactou vários aspectos da sociedade, tendo seu início com a vinda da Missão Artística Francesa em 1816. Isso ocorreu em razão do prestígio que a França também gozava internacionalmente. Dessa forma, é compreensível a presença da língua francesa no cotidiano do Brasil do século XIX.

Diante de todos os aspectos levantados, a nossa abordagem aqui se encerra e deixa indícios de outras possíveis investidas que poderão alimentar a

continuidade desta pesquisa. Percorremos o rastro de Flausino da Gama para buscar a origem da língua brasileira de sinais. O estudo realizado revela quanto ainda temos para desvendar a respeito da história da educação dos surdos no Brasil, especificamente no período Imperial. Nesse sentido, a obra em si dá margem para pesquisas acerca da composição do léxico da *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos*; para as representações que se tinha da surdez e da pessoa surda no contexto do Imperial Instituto dos Surdos- Mudos; para as práticas de ensino voltadas para os surdos no século XIX no Brasil em comparação às práticas destinadas aos ouvintes, entre outros aspectos.

A realização desse estudo foi bastante significativa. Enfrentamos vários obstáculos que se impuseram no início do trabalho relacionados à falta de estudos sobre o período imperial e os primórdios da educação do surdo no Brasil. Outro fator que também nos obrigou a redimensionar o nosso enfoque foi o fato de descobrirmos que a obra de Flausino da Gama não era original, depois que nos defrontamos com a publicação de Pierre Pélissier. O acesso às fontes primárias demandaram muito empenho e uma busca incessante para que este trabalho pudesse se efetivar.

No que tange à pesquisadora, podemos dizer que a escolha desse objeto de estudo proporcionou-lhe uma pesquisa motivadora e aberta a novas possibilidades, tendo em vista que o conhecimento está sempre em construção. Empreender um estudo inovador, apesar dos percalços ao longo da trajetória, é muito compensador e a cada nova descoberta fica o desejo de continuar investindo naquilo que se constitui uma nova fonte de conhecimento.

Esperamos que, por meio da presente pesquisa, tenhamos auxiliado a elucidar conhecimentos sobre a origem da iconografia da língua brasileira de sinais, contribuindo no sentido de apresentar Flausino à comunidade científica como um surdo que teve importante papel na propagação da língua brasileira de sinais, com a primeira tentativa de registro há cento e trinta e seis anos atrás.

Como contribuição, também trazemos no anexo a obra *Iconographia dos Signaes dos Surdos-Mudos* restaurada. A obra de Flausino da Gama passou por uma 'limpeza' digital para a recuperação das imagens, tirando, dessa forma, marcas de fungos e de envelhecimento, próprias de seu tempo de existência e má conservação. Esperamos democratizar, assim, o acesso a esse importante legado pertencente à história da surdez no Brasil.

Referências bibliográficas

AGOSTINI, Nilo. **Teologia moral hoje: moral renovada para uma catequese renovada** In: CNBB (Org.). *Catequistas para a catequese com adultos: Processo formativo*. 1^ª ed. São Paulo: Paulus, 2007, p. 45-62.

ALAMBERT, Francisco. **Portugal e Brasil na crise das artes: da abertura dos portos à missão francesa** In: OLIVEIRA, Luís Valente de; RICUPERO, Rubens (org.). *A abertura dos portos*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2007.

ALMANAK LAEMMERT (1844-1889) In: Center for research libraries: global resources network. Disponível em <http://www.crl.edu/brazil/almanak>. Acesso em 13/02/2011.

ALONSO, Maria Cibele González Pellizzari. **Corpos linguístico e a aquisição de falsos cognatos em espanhol como língua estrangeira**. 2006. 253 f. (Mestrado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Curso de Pós-graduação em Linguística, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

ARANHA, Maria Lucia de Arruda. **História da educação**. São Paulo: Editora Moderna, 1996.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

BASTOS, Maria Helena Câmara. O Ensino monitorial/mútuo no Brasil (1827-1854) In: STEPHANOU, Maria, BASTOS, Maria Helena Câmara (org.). **Histórias e memórias da educação no Brasil. Vol.II: século XIX**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. **Gravura brasileira: história e crítica**. São Paulo: Banespa Cultural, 1990.

BOLETIM 17/06/2010. **Dicionário de língua de sinais de 1875**. Disponível em [http:// editora-arara-azul.com.br/novoeaa/dicionário-de-língua-de-sinais-de-1875](http://editora-arara-azul.com.br/novoeaa/dicionário-de-língua-de-sinais-de-1875). Acesso em: 13/02/2011.

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

BUSCATO, Lenira; GARCIA, Márcia; PELACHIN, Márcia. **Como usar um dicionário**. São Paulo: Ática, 1998.

CÂMARA, Fernando Portela. *et.al.* **Clima e epidemias de dengue no Rio de Janeiro**. Revista da Sociedade Brasileira de Medicina Tropical. mar-abr,2009. Disponível em: www.scielo.br/pdf/rsbmt/v42n2/v42n2a08.pdf. Acesso em: 05/01/2011.

CAMPOFIORITO, Quirino. **A missão artística francesa e seus discípulos: 1816-1840**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983.

CAPOVILLA, Fernando C; RAPHAEL, Walkiria D. **Enciclopédia da língua de sinais brasileira: o mundo do surdo em LIBRAS**. São Paulo: Fundação Vitae: FAPESP: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. São Paulo: Scipione, 2003.

DICIONÁRIO ESCOLAR DA LÍNGUA PORTUGUESA/ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. 2º ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

DONDIS, Donis. **A Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camardo. 3º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação do sensível**. Curitiba, PR: Criar Edições, 2001.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Márcio do. **Oficinas: gravura**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.

FELIPE, Tanya A. **LIBRAS em contexto: curso básico- programa nacional de apoio à educação de surdos**. Brasília: MEC, SEESP, 2001.

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

FENEIS. **LIBRAS: histórico nacional**. Disponível em: www.feneis.com.br. Acesso em: 11/10/2009.

FENEIS. **Divulgação e institucionalização da Libras**. Disponível em: www.feneis.com.br. Acesso em: 11/10/2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Orlando da C. **Imagem e letra: introdução à bibliografia brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

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

GAMA, Flausino José da. **Iconographia dos signaes dos surdos-mudos**. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de E. & H. Laemmert, 1875.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991.

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

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil.** São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história.** Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1985.

HONORA, Márcia; FRIZANCO, Mary Lopes Esteves. **Livro ilustrado de língua brasileira de sinais: desvendando a comunicação usada pelas pessoas com surdez.** São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IPANEMA, Cybelle. **A tipografia, o livro, o jornal, a revista, a charge** In: Brasiliana da Biblioteca Nacional: guia das fontes sobre o Brasil organizado por Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Nova Fronteira, 2001.

IRMEN, Friedrich. **Langenschedts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deustschen sprache.** Printed in Germany, 1968.

J. BUJANDA, S. J. **Teologia moral para os fiéis.** Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1956.

KELLY, Ian. **Carême: cozinheiro dos reis.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.

KOJIMA, Catarina K; SEGALA, Sueli R. **Língua de sinais: a imagem do pensamento.** São Paulo: Editora Escala, s.d.

LEITE, Tobias Rabelo. **Instituto dos surdos-mudos: relatório do director.** Rio de Janeiro, 1869.

_____. **Instituto dos surdos-mudos: relatório do director.** Rio de Janeiro, 1871.

MEYER, Marlyse (org.) **Do almanak aos almanaques**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **História da tipografia no Brasil**. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo do estado de São Paulo, 1979.

NEVES, Fátima Maria. **Método de Lancaster ou método lancasteriano**. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/...verb_c_metodo_lancaster. Acesso em: 28/12/2010.

OLIVEIRA, Vanessa Melo; FARIA, José Neto de; NAVALON, Eloize. **Design, moda e vestuário no século XIX (1801-1850)**. In: 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Blücher e Universidade Anhembi Morumbi, 2010.

OTHERO, Gabriel de Ávila. **Sobre a evolução linguística**. Revista eletrônica de divulgação científica em língua portuguesa, linguística e literatura. Ano 01. N.01. 2º Semestre de 2004. Disponível em: <http://www.letramagna.com/gabrieldavillaothero.pdf>. Acesso em: 15/01/2011.

PACINI, Paulo. **Rio Antigo: A Rua do Hospício**. Disponível em: www.jblog.com.br/rioantigo.php?itemid=22149. Acesso em: 08/03/2011.

PAIXÃO, Fernando. **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1995.

PÉLISSIER, Pierre. **L' Enseignement primaire des sourds-muets mis a la portée de tout le monde, avec une iconographie des signes**. Paris: A la Librairie de Paul Dupont, 1856.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2008.

PINTO, Luiz Maria da Silva. **Diccionario da língua brasileira**. Goyaz: Typographia de Silva, 1832.

POSSENTI, Sírio. **Por que (não) ensinar gramática na escola**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

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

RAMOS, Clélia Regina. **LIBRAS: a língua de sinais dos surdos brasileiros**. Disponível em <http://www.editora-arara-azul.com.br>. Acesso em 11/10/2009.

RÉE, Jonathan. **I see a voice: deafness, language and the senses a philosophical history**. USA: Ist. American ed. 1999.

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

REILY, Lucia. **O papel da igreja nos primórdios da educação dos surdos**. Revista Brasileira de Educação. Rio de Janeiro, v. 12, n.35, p. 308- 326, Maio/Ago. 2007

REIS, Rutzkaya Queiroz. Machado de Assis e Garnier: o escritor e o editor no processo de consolidação do mercado editorial. Disponível em: www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/rutzkayaqueiroz.pdf. Acesso em: 03/11/2009.

RENARD, Marc; DELAPORTE, Yves. **Aux origines de la langue des signes française: Brouland, Pélissier, Lambert los premiers illustreurs 1855- 1865**. Paris: Langue des Signes Publications, 2002.

ROCHA, Solange. **O INES e a educação de surdos no Brasil: aspectos da trajetória do Instituto Nacional de Educação de Surdos em seu percurso de 150 anos**. Rio de Janeiro: INES, 2007.

ROCHA, Solange Maria da. **Antíteses, díades, dicotomia no jogo entre memória e apagamento presentes nas narrativas da história da educação de surdos: um olhar para o Instituto Nacional de Educação de Surdos (1856-1961)**. 2009. 160f. (Doutorado em Educação). Curso de Pós-graduação em

Educação do Departamento de Educação do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC- Rio. Rio de Janeiro, 2009.

SANTOS, Renata. **A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

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.

SILVA, Cleusiane Vieira. **LIBRAS e linguagem matemática: particularidades afins para um novo estudo inclusivo**. Disponível em: www.sbemba.com.br/anais_do_forum. Acesso em: 11/10/2009.

SILVA, Rosa Virgínia Mattos e. **Teorias da mudança linguística e sua relação com a (s) história (s) da(s) língua(s)**. Revista de Estudos Linguísticos da Universidade do Porto. Vol.3.2008. Disponível em ler. letras.up.pt/uploads/ficheiros/6874.pdf. Acesso em: 17/01/2011.

SIVERIS, Daiane; RODRIGUES, Nina Rosa Licht; PETRI, Verli. **Definição, descrição e nomeação em dicionários do século XIX**. Disponível em: http://www.discurso.ufrgs.br/Daiane_Siveris_e_Nina_Rosa_Licht_Rodrigues.pdf Acesso em: 24/01/2011.

SMITH, Ray. **Desenhando figuras**. São Paulo: Editora Manole Ltda, 1997.

SOARES, Maria Aparecida L. **A educação do surdo no Brasil**. Campinas: Autores Associados; Bragança Paulista (SP), EDUSF, 1999.

SOFIATO, Cassia Geciauskas. **O desafio da representação pictórica da língua de sinais brasileira**. 2005. 114f. (Mestrado em Artes). Curso de Pós-graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SOFIATO, Cassia Geciauskas; REILY, Lucia Helena. **Dicionários e manuais de línguas de sinais: análise crítica das imagens**. Disponível em alb.com.br/arquivo-morto/edições.../seminarios10.htm. Acesso em: 13/02/2011.

TERRA, Ernani. **Curso prático de gramática**. São Paulo: Scipione, 1996.

TRADUTOR BABYLON. Disponível em <http://biblioteca.uol.com.br>. Acesso em 10/02/2011.

TURAZZI, Maria Inez. **Iconografia e patrimônio: o catálogo da exposição de história do Brasil e a fisionomia da nação**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2009.

ANEXOS

*O meu percurso no Centro de Pesquisa
em gravura no Instituto de Artes da
Unicamp*

Capa- estudo da tipografia da época

ICONOGRAPHIA
DOS SIGNAES
DOS
SURDOS-MUDOS

TRABALHO DE

Flausino José da Gama

ALUMNO DO INSTITUTO DO RIO DE JANEIRO



Rio de Janeiro

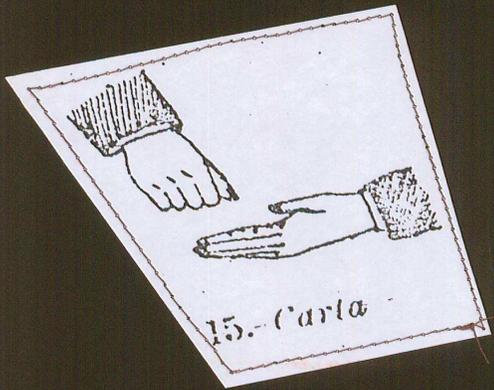
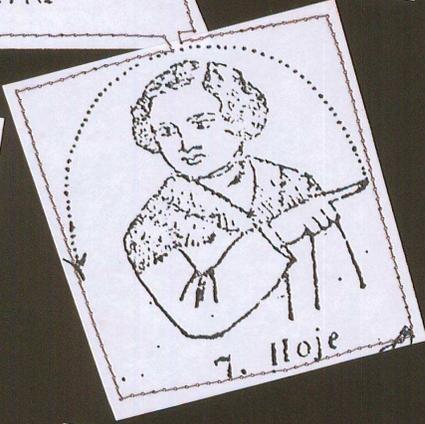
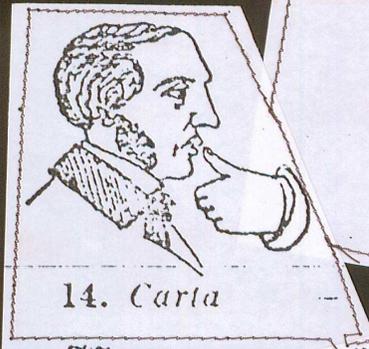
TYPOGRAPHIA UNIVERSAL DE E. & H. LAEMMERT
71, Rua dos Lavalidos, 71

1875

*Prancha de Pierre Pélissier...
L'Enseignement Primaire des Sourds-
Muets Mis à La Portée de Tout Le
Monde Avec Une Iconographie des
Signes-1856*



*Seleção de sinais da Iconographia dos
dos Surdos- Mudos, de Flausino da
Gama-1875*

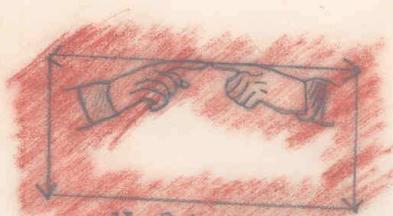


*Transferência 1. Do desenho para a
pedra litográfica...com sanguínea!*

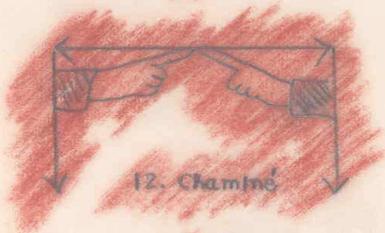
Sinais diversos...



15. Copo



11. Pedra negra



12. Chamine



7. Cruz



12. Lagarta



9. Com



11. Fogão

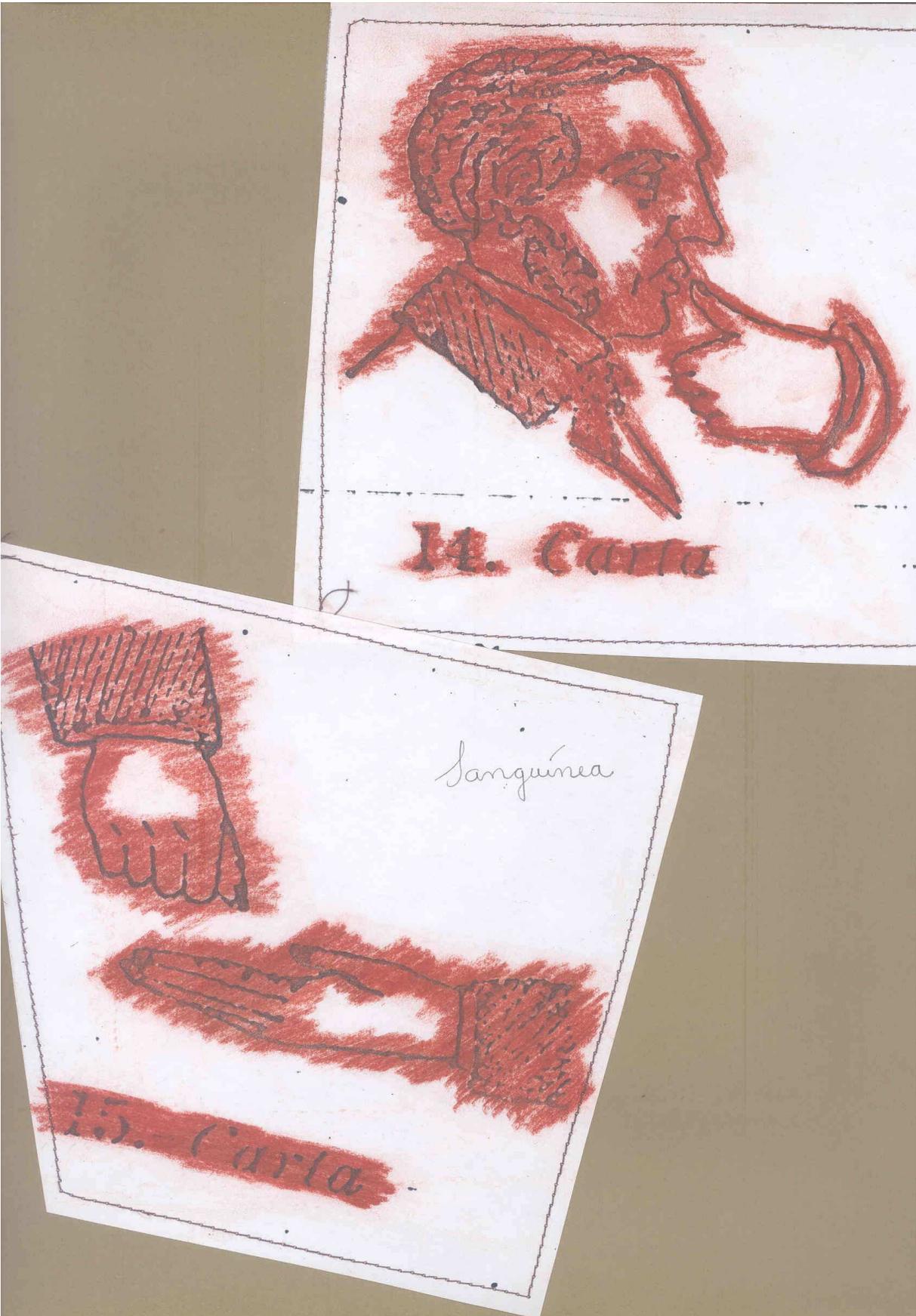


10. Hora

Transferência

Transferência 2. Com sanguínea...

Sinal de carta...

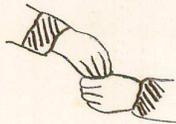


*A pedra litográfica com o
desenho...por Cássia Sofiato*



Gravura 1. Sinais diversos...

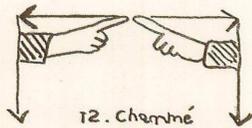
por Cássia Sofiato



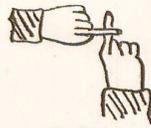
15. Copo



11. Pótra negra



12. Cherné



7. Cruz



12. Lagarta



9. Com



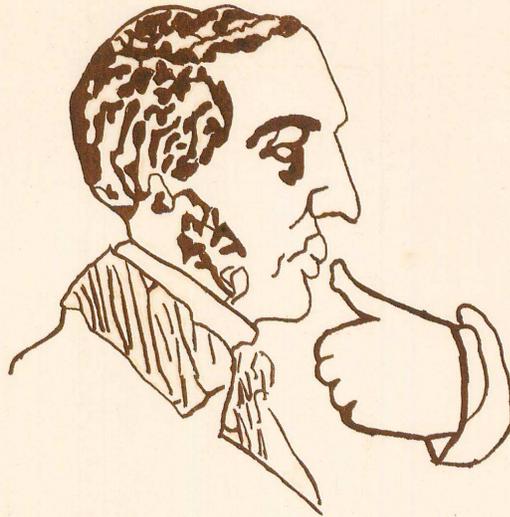
11. Fojão



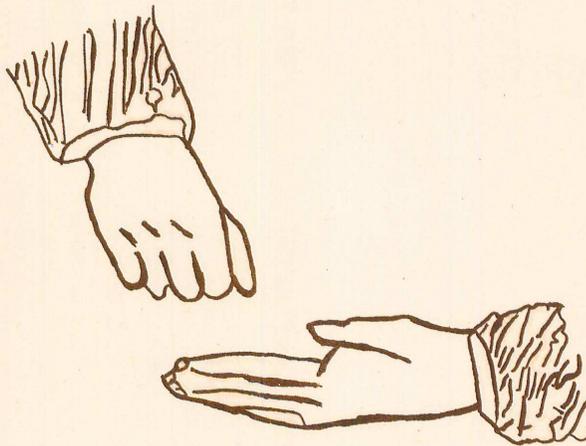
10. Hora

Gravura 2. Sinal de Carta...

por Cássia Sofiato



14. Carta



15. Carta

*Obra restaurada de Flausino José da
Costa Gama*

ICONOGRAPHIA

DOS SIGNAES

DOS

SURDOS-MUDOS

TRABALHO DE

Flausino José da Gama

ALUMNO DO INSTITUTO DO RIO DE JANEIRO



Rio de Janeiro

TYPOGRAPHIA UNIVERSAL DE E. & H. LAEMMERT

71, Rua dos Invalidos, 71

1875

ESTE LIVRO

tem dous fins :

1.º Vulgarisar a linguagem dos signaes, meio predilecto dos surdos-mudos para a manifestação dos seus pensamentos.

Os pais, os professores primarios, e todos os que se interessarem por esses infelizes, ficarão habilitados para os entender e se fazerem entender.

2.º Mostrar o quanto deve ser apreciado um surdo-mudo educado.

O alumno deste Instituto, Flausino José da Gama, vendo entre os livros da bibliotheca a obra do illustre surdo-mudo Pellisier, professor do Instituto de Pariz, manifestou desejo de reproduzir as estampas *para os fallantes conversarem com os surdos-mudos*, dizia-me elle repetidas vezes.

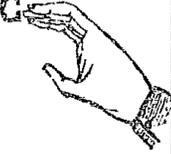
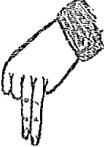
Não obstante ser elle habil desenhista, a realisação do seu desejo era difficil, porque não ha no Instituto officina de lihtographia, e a despeza nas officinas do commercio seria grande.

Referindo o facto ao Sr. Eduard Rensburg, este senhor generosamente offereceu-se para ensinar a Flausino o desenho lithographico, e as suas officinas para a execução da obra. Aceitei immediatamente o offerecimento, e em poucos dias sahio o livro que tenho a satisfação de apresentar a todos os que se interessarem por essa numerosa classe de nossos compatriotas.

A Flausino os louvores, e ao Sr. Rensburg os agradecimentos de todos os que se interessão pela instrucção popular.

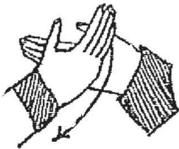
TÓBIAS LEITE.

DACTYLOLOGIA
DOS
SURDOS-MUDOS

A 	B 	C 	D 	E 
F 	G 	H 	I 	J 
K 	L 	M 	N 	O 
P 	Q 	R 	S 	T 
U 	V 	X 	Y 	Z 



1. Comer



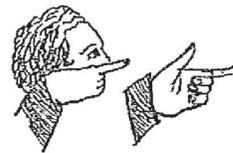
2. Pão



3. Carne



4. Linguiça



5. Caça



6. Ovos



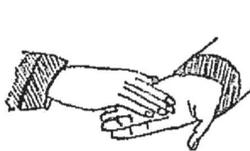
7. Ovos fritos



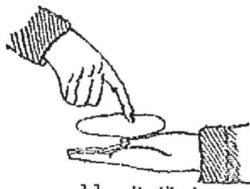
8. Salada



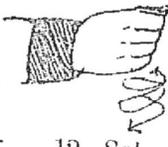
9. Queijo



10. Pão torrado com manteiga



11. Bolinhos



12. Sal



13. Pimenta



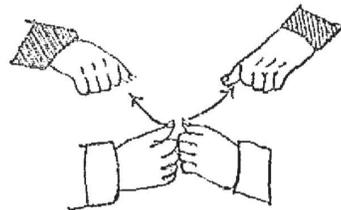
14. Guardanapo



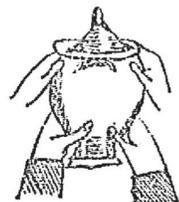
15. Colher



16. Garfo



17. Faca



18. Sopeira



19. Temperar

Alimentos, objectos de mesa

Á figura 1^a deve preceder o signal de cousa que se come.

Do mesmo modo se procede com o signal de refeição, antecedendo o signal de manhã para indicar almoço, de meio-dia jantar, etc.

Na figura 4^a a mão esquerda representa a tripa e o pollegar da direita a carne picada que nella se introduz para formar a linguiça.

Fig. 6. — Bater com as extremidades dos dedos, umas contra as outras, como se se quebrasse ovos batendo um no outro.

Fig. 7. — Precedê-lo do antecedente.

Fig. 9. — Fingir que se morde um pedaço de queijo que estivesse entre o pollegar e indicador.

Fig. 10. — Sobrepôr a palma de uma mão sobre a outra, e arrastar duas ou tres vezes a superior sobre a inferior até á ponta dos dedos. Si ajuntar o signal de preto, exprime —doce—, o de vermelho exprime—groseille e o de amarello exprime — manteiga.

Completa-se o signal da figura 11 traçando com o indicador direito a fórmula de um pastel, e figurando o rolo de pão com que os pasteleiros amassão —a maça.

Fig. 12. — Fingir moer com a mão direita sobre a esquerda, e accrescentar-lhe o signal 19.

Fig. 13. — Tocar a lingua com a extremidade do indicador e juntar-lhe o signal 19.

Fig. 14. — Para exprimir guardanapo, ajunta-se-lhe o signal de limpar a bocca e de estendê-lo sobre os joelhos. Para exprimir toalha, fingir que se estende sobre a mesa que se figura estar diante.

Fig. 17. — Si fôr canivete, figura-se abri-lo. Si fôr faca, figura-se cortar.

Fig. 18. — Depois de se fazer com as mãos a fórmula da sopeira, ajunta-se o signal de sôpa, que consiste no de pão, e no de colher.

Fig. 19. — Mover os dedos retrahidos como quando se semeia, ou se espalha sal sobre um prato.



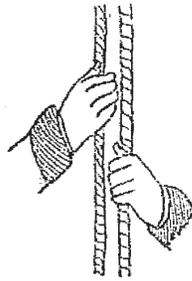
1. *Bebri*



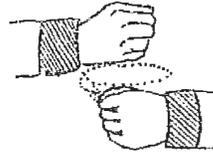
2. *Vinho*



3. *Agoa*



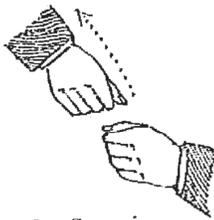
4. *Agoa*



5. *Café*



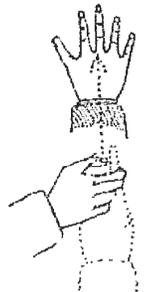
6. *Aguardente*



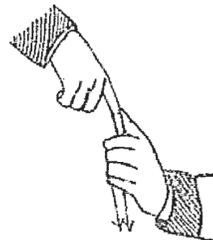
7. *Cerveja*



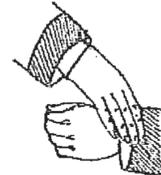
8. *Agoa de Seltz*



9. *Champanha*



10. *Leite*



11. *Tizana*



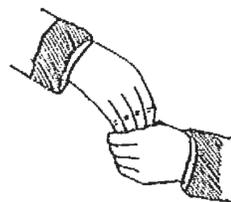
12. *Azeite*



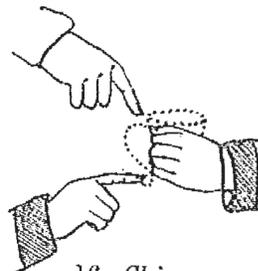
13. *Vinagre*



14. *Garrafa*



15. *Copo*



16. *Chicara*



17. *Botelha*

Bebidas e objectos de mesa.

- Fig. 1.**—A mesma observação da figura 1 da estampa precedente.
- Fig. 2.**—O — V — dactylologico feito sobre a face, esfregando-a, indica a côr do vinho.
- Fig. 3.**—O indicador curvado representa a torneira, e o seu movimento representa a agua que corre.
- Fig. 4.**—Este signal representa a acção de tirar agua.
O signal de agua varia muito, exemplo: chuva, e beber, nadar, e beber; o signal mais usado é o da figura 3.
- Fig. 6.**—Coçando a garganta com a ponta do indicador representa-se a sensação que a aguardente causa na goela.
- Fig. 7.**—É o signal de sacar rolhas. Fazendo-o preceder do da figura 2, exprime-se vinho velho.
- Fig. 8.**—Fingir apertar o piston das garrafas que contêm aguas gazosas.
- Fig. 9.**—Finge-se que a rolha salta.
- Fig. 10.**—Representa-se com o indicador esquerdo o peito da vacca e com a mão direita a acção de mugir.
- Fig. 12.**—Ajunta-se o signal de *amarello*.
- Fig. 13.**—Ajunta-se o signal da figura 12.
- Fig. 14.**—Ajunta-se o de agua.
- Fig. 15.**—Faz-se menção de lavar.
- Fig. 17.**—Ajunta-se o signal de vinho.



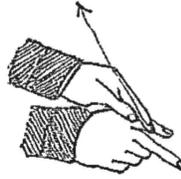
1. Escrever



2. Ardosia



3. Caderno



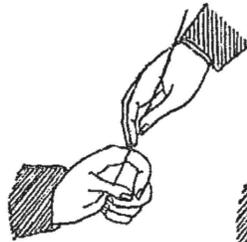
4. Penna



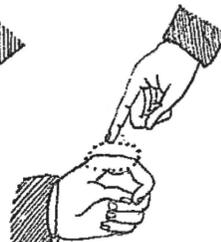
5. Lapis de pedra



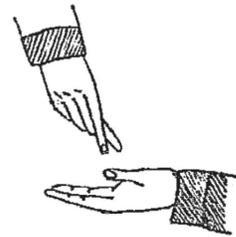
6. Lapis



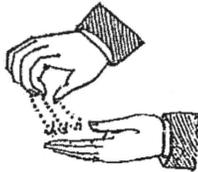
7. Tinta



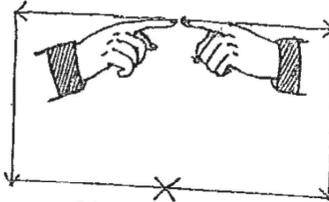
8. Tinteiro



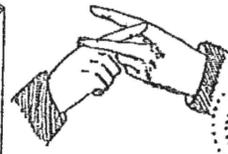
9. Areia



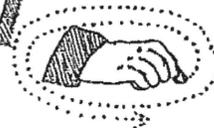
10. Areieiro



11. Pedra negra



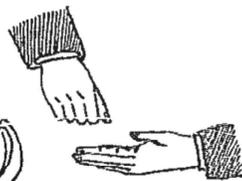
12. Giz



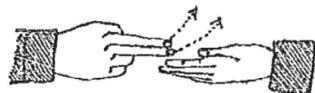
13. Limpador da pedra



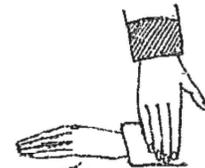
14. Carta



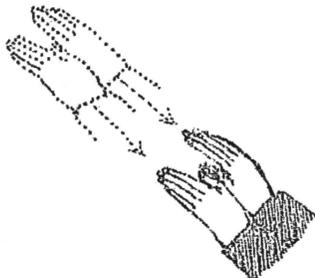
15. Carta



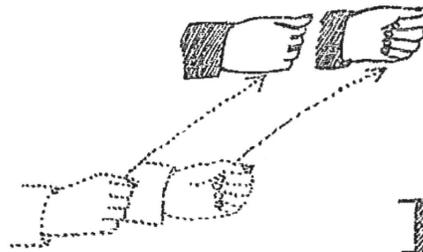
16. Raspadeira



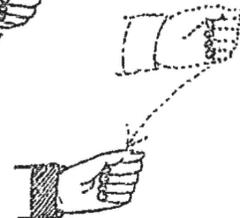
17. Regra



18. Carteira para escrever



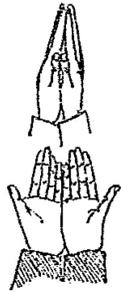
19. Escriptorio



20. Secretaria

Objectos para escrever

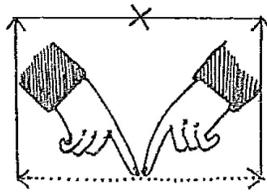
- Fig. 2.**—Humedecer com o halito a palma da mão esquerda, e fazer signal de a limpar com a mão direita.
- Fig. 3.**—Fingir que tem um caderno sob o braço esquerdo, e mostrar com o bordo interno da mão direita as extremidades do caderno, os seus lados superiores e inferiores.
- Fig. 8.**—Precede-lo do signal da fig. 7.
- Fig. 11.**—Traçar um quadrilatero diante de si.
- Fig. 12.**—Preceder do signal da figura 11.
- Fig. 18.**—Puchar as duas mãos sobre um plano inclinado cujo ponto inferior seja o seu corpo.
- Fig. 19.**—Depois de fingir que dá volta a uma chave, finge abrir com as duas mãos uma tampa em semicirculo.
- Fig. 20.**—O mesmo que a precedente, porém em sentido inverso.



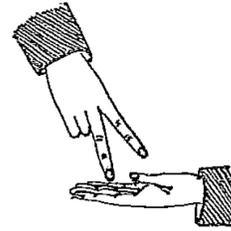
1. Livro



2. Canivete



3. Mesa



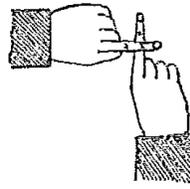
4. Compasso



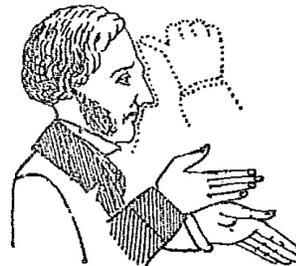
5. Espelho



6. Varinha



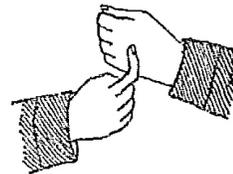
7. Cruz



8. Imagem



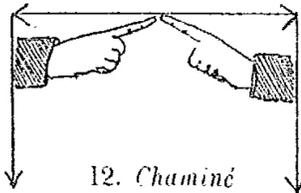
9. Fogo



10. Hora



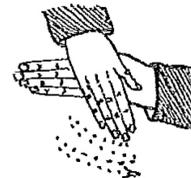
11. Fogão



12. Chaminé



13. Relógio



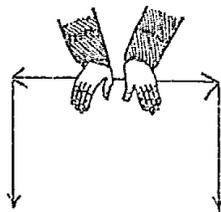
14. Pendula



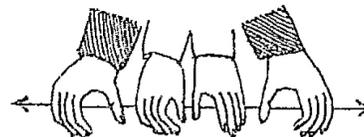
15. Cadeira



16. Cadeira de braços



17. Tamborete



18. Banco

Objectos da aula.

- Fig. 3.**— Depois de traçar a figura da mesa diante de si, finja escrever ou comer, conforme a applicação que a mesa tiver.
- Fig. 6.**— Levantar a mão direita, segurando o pollegar esquerdo, até á altura da cabeça, figurando o comprimento da varinha, e depois fingir bater e apontar.
- Fig. 8.**— Com o indicador percorra o contorno do proprio perfil, e depois com as mãos faça a figura de uma pequena estampa.
- Fig. 9.**— Fingir aqueitar as mãos ao fogo, e depois esfrega-las.
- Fig. 10.**— Dar pancadinhas com o indicador da mão direita nas costas da mão esquerda.
- Fig. 13.**— Fingir tirar e guardar um relógio do bolso, depois de haver feito o signal precedente.
- Fig. 14.**— Fazer o signal da figura 10, e depois figurar com a mão o movimento da pendula.
- Fig. 17.**— Traçar com a mão a fórma do assento da cadeira, e depois fingir sentar-se.
- Fig. 18.**— Figurar com as mãos as dimensões do banco, e depois fingir sentar-se.



1. *Homen*



2. *Mulher*



3. *Pa, Mã*



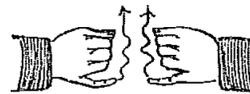
4. *Criança, Filha*



5. *Irmão, Irmã*



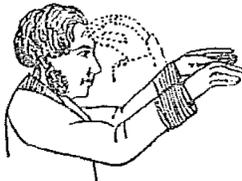
6. *Senhor, Senhora*



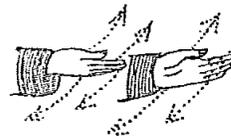
7. *Rapaz, Rapariga*



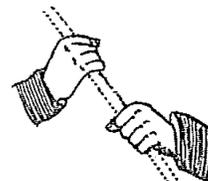
8. *Mestre*



9. *Professor*



10. *Criado*



11. *Servo*



12. *Padre*



13. *Bispo*

14. *Arcebispo*



15. *Conego*



16. *Religiosa*



17. *Soldado*



18. *Cabo de esquadra*



19. *General*



20. *Gendarma*

Individualidade e Profissões.

Fig. 1. — Fingir tirar o chapéo.

Fig. 2. — Passar o indicador desde a ponta até abaixo do queixo.

Nas oito figuras seguintes, para designar o sexo, é preciso precedel-as das 1ª ou 2ª.

Fig. 3. — Signal de nascer.

Fig. 4. — Fingir embalar nos braços. Elevando-se a mão da altura dos joelhos até á cabeça indica menino, rapaz, etc.

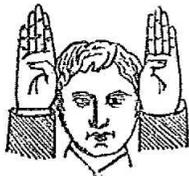
Fig. 10. — Fingir que serve. Imprimir as mãos movimento de vaivem.

Fig. 11. — Fingir varrer.

Fig. 12. — Ajuntar o signal de oração, ou missa.

Fig. 17. — Fingir que se leva a arma ao hombro.

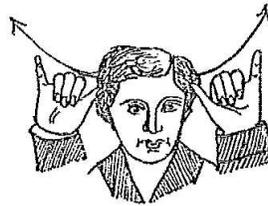
Fig. 19. — Ajuntar o signal de chapéo bordado.



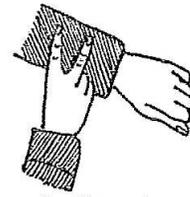
1. Burro



2. Cavallo



3. Boi



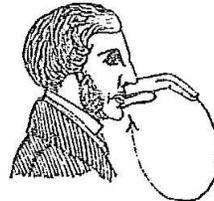
4. Carneiro



5. Bode



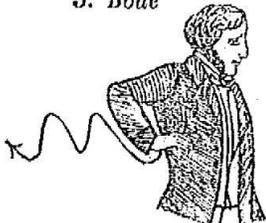
6. Leão



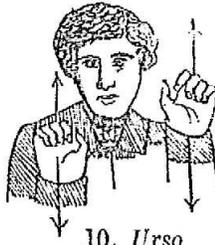
7. Elephante



8. Rinoceronte



9. Camello



10. Urso



11. Lobo



12. Raposa



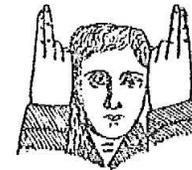
13. Macaco



14. Javali



15. Veado



16. Lebre



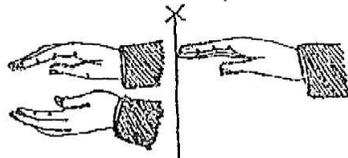
17. Porco



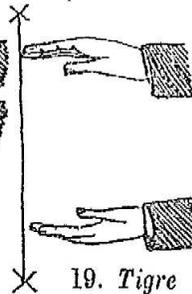
20. Rato



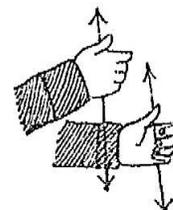
21. Cão



18. Gato



19. Tigre



22. Mugir

Animaes.

Para dizer *animal*, finja-se respirar, andar, voar etc.

Para dizer *quadrupede*, finja-se quatro pés.

- Fig. 2.** — Dá-se ás mãos movimento semelhante ao que tem o corpo de quem anda á trote.
- Fig. 4.** — Faz-se a acção de tosar.
- Fig. 5.** — Faz-se signal de barba, e de chifres voltados para traz.
- Fig. 6.** — Finge-se aspecto carrancudo, e faz-se signal de juba, e cauda longa.
- Fig. 7.** — Faz-se signal de tromba, e finge-se apanhar com ella qual-quer cousa.
- Fig. 9.** — Accrescenta-se pescoço comprido.
- Fig. 10.** — Balança-se a cabeça levemente á direita e á esquerda.
- Fig. 11.** — Accrescenta-se a acção de morder, e de devorar.
- Fig. 12.** — Ajunta-se cauda com penacho.
- Fig. 13.** — Coçar-se como fazem os macacos.
- Fig. 16.** — Accrescentar o signal de espingarda.
- Fig. 17.** — Fingir foçar o chão como faz o porco.
- Fig. 18 e 19.** — Com o signal de pequeno é gato, com o de grande é tigre.
- Fig. 20.** — Accrescentar o signal de roer, e o de grande se fôr para dizer rato, e o de pequeno para dizer morcego.
- Fig. 21.** — Fingir apertar com as mãos as tetas de um quadrupede, e ajuntando os signaes 3, se fôr vacca, e 5 se fôr cabra.



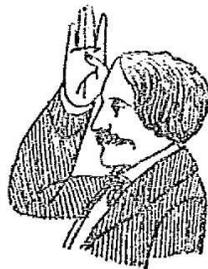
1. Passarinho



2. Passarinho



3. Aguia



4. Gallo



5. Gallinha



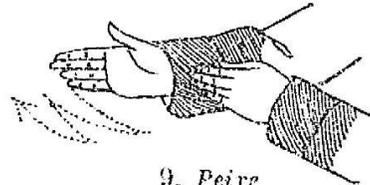
6. Peru



7. Pavão



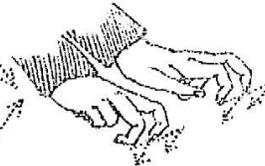
8. Pombo



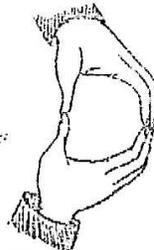
9. Feixe



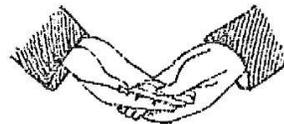
10. Baleia



11. Caranguejo



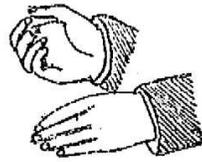
12. Lagarta



13. Ostras



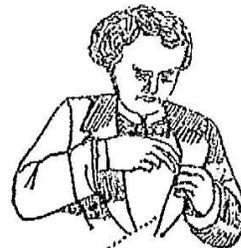
14. Insectos



15. Moscas



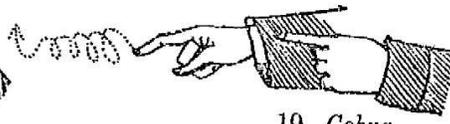
16. Piotho



17. Pulga



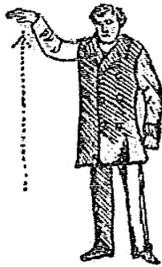
18. Verme



19. Cobra

Passaros, Peixes e insectos.

- Fig. 1.**—Figurar com o indicador esquerdo um bico de passaro que o indicador direito esforça-se para abrir.
- Fig. 2.**—Fazer signal de azas, ou de voar. Estes dous signaes reunidos exprimem passaro.
- Fig. 3.**—Accrescenta-se o signal 2, com os braços mais abertos.
- Fig. 5.**—Accrescenta-se o signal de ovo, e o de pôr.
- Fig. 6.**—Accrescenta-se o signal de fazer roda.
- Fig. 8.**—Finge-se o entumescido da garganta.
- Fig. 9.**—Move-se a mão para representar o peixe que nada.
- Fig. 10.**—Representa-se com as mãos, tocando-se pelas extremidades dos dedos, as fauces monstruosas do cetaceo, separando-as e unindo-as para representar a acção de engulir.
- Fig. 11.**—Abre-se e fecha-se o indicador e o medio das mãos em fórma de colchetes.
- Fig. 12.**—Preceder o signal 11.
- Fig. 13.**—Figurar que se abre ostras, e que se come.
- Fig. 14.**—Mover com os dedos sobre a mão como insectos que andão—; accrescentando-se o signal preto, e muito pequeno designa formigas.
- Fig. 15.**—Accrescenta-se o signal de azas.
- Fig. 18.**—Faz-se signal de arrastar-se, estirando, e encurtando os dedos.
- Fig. 19.**—Descreve-se circulos com o indicador, e outro dedo indicando no antebraço o comprimento do reptil.



1. Grande



2. Pequeno



3. Gordo



4. Magro



5. Grosso



6. Delgado



7. Moço



8. Velho



9. Rico



10. Pobre



11. Bonito



12. Bello



13. Limpo



14. Porco



15. Forte



16. Fraco



17. Activo



18. Moleirão



19. Fallante



20. Surdo-Mudo

Adjectivos

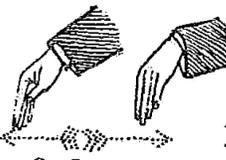
- Fig.** 10.—Fingir que pede esmola.
- Fig.** 11.—Dá-se ao rosto apparencia agradavel.
- Fig.** 12.—Accrescentar á apparencia agradavel, a admiração.
- Fig.** 15.—Estende-se os braços com força, cerra-se os punhos, e saccode-se.
- Fig.** 16.—Accrescenta-se ao signal precedente o de negação.
- Fig.** 17.—Faz-se um movimento de vai-vem á direita e á esquerda.
- Fig.** 18.—O mesmo signal precedente com negativa.



1. Comprido



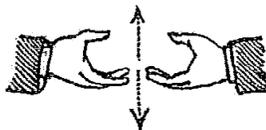
2. Curto



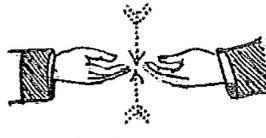
3. Largo



4. Estreito



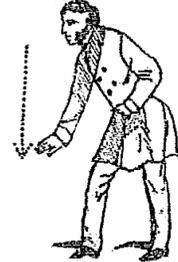
5. Espesso



6. Delgado



Alto



Baixo



9. Recto



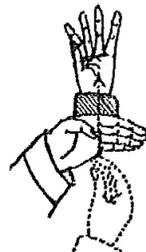
10. Curvo



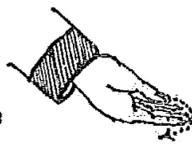
11. Pezado



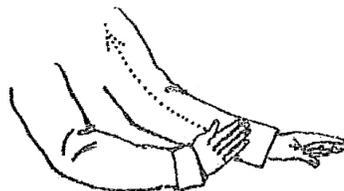
12. Ligeiro



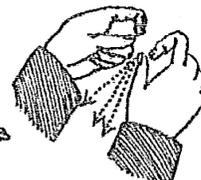
13. Novo



14. Fino



15. Velho



16. Usado



17. Quente



18. Frio



19. Tenro



20. Duro



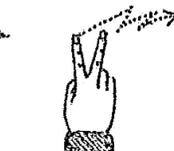
21. Branco



22. Preto



23. Vermelho



24. Azul



25. Verde

Adjectivos

- Fig. 11.** —Fingir que se levanta com esforço.
- Fig. 12.** —O inverso do signal precedente.
- Fig. 13.** —Passar a mão direita sobre a esquerda, e depois abril-a.
- Fig. 14.** —Passar o indicador brandamente sobre a extremidade dos outros dedos da mesma mão, começando pelo minimo.
- Fig. 15.** —Passar a mão direita sobre o braço esquerdo até á espa-dua. É tambem signal de — tarde — e de — muito tempo.
- Fig. 16.** —Este signal feito levemente é *usado*, e com força é *estra-gado*.
- Fig. 19.** —O mesmo que na fig. 17 da estampa precedente.
- Fig. 20.** Bater com o dedo médio sobre as costas da outra mão, e acrescentar o signal de negativa.
- Fig. 21.** —Côr da camisa.
- Fig. 22.** —Côr das sobrancelhas.
- Fig. 23.** —Côr dos labios.
- Fig. 24.** —Côr do Céu.
- Fig. 25.** —Escrever no ar a palavra verde.



1. Obediente



2. Desobediente



3. Estudioso



4. Preguiçoso



5. Casto



6. Malevolo



7. Agradavel



8. Colerico



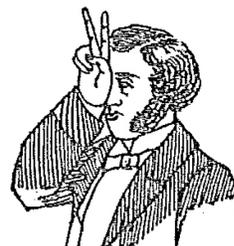
9. Sobrio



10. Guloso



11. Instruido



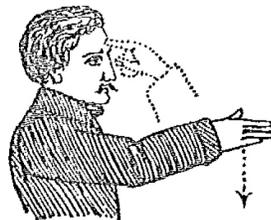
12. Ignorante



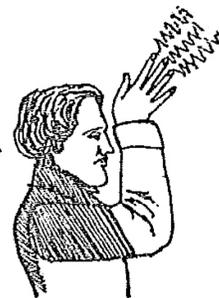
13. Sincero



14. Mentiroso



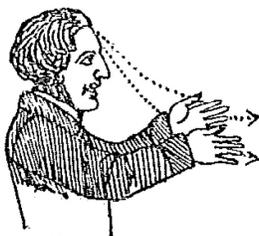
15. Sensato



16. Mentecapto



17. Prudente



18. Imprudente



19. Applicado



20. Distraido

Adjectivos (qualidades moraes)

- Fig. 2.** —Preceder o signal n. 1.
- Fig. 5.** —Elevar e abaixar um pouco 2 ou 3 vezes as mãos.
- Fig. 6.** —Bater ligeira e fortemente os indicadores um contra o outro.
- Fig. 7.** —A mão aberta sobre o rosto, e fechal-a quando tirar.
- Fig. 8.** —Com os dedos dobrados esfregal-os ligeira e fortemente contra o peito, de baixo para cima.
- Fig. 9.** —Fingir que come, e indicar depois o lugar do estomago.
- Fig. 10.** —Fazer o signal de comer e levar a mão do estomago ao mento.
- Fig. 11.** —Bater ligeiramente o meio da testa com a ponta dos dedos, e abrir a mão afastando-a.
- Fig. 12.** —O signal 11 com negativa.
- Fig. 13.** —Signal de coração e de verdade.
- Fig. 15.** —Com a ponta do indicador tocar a testa, e estendendo a mão com o dorso para cima, deixar cahir o braço na posição natural.
- Fig. 16.** —Tocar a testa com a ponta do indicador, e mover rapidamente as mãos em cima da cabeça.
- Fig. 17.** —Traçar circulos com o indicador sobre a testa para indicar reflexão.
- Fig. 18.** —O signal antecedente, em sentido inverso, com negativa.
- Fig. 19.** —Levar rapidamente a ponta do indicador sobre a palma da mão.
- Fig. 20.** —Oscilar o indicador no espaço, e acompanhar com a vista os seus movimentos.



1. Bom



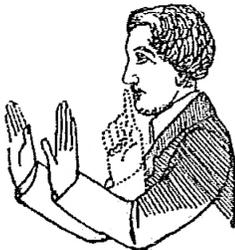
2. Mão



3. Orgulhoso



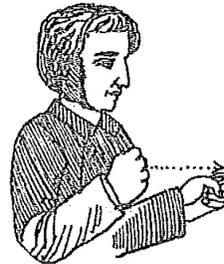
4. Modesto



5. Discreto



6. Curioso



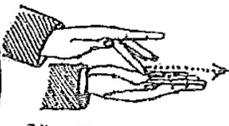
7. Corajoso



8. Relachado



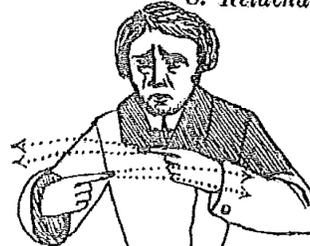
9. Piedoso



10. Hypocrita



11. Pacifico



12. Briguento



13. Generoso



14. Avarento



15. Clemente



16. Vingativo



17. Inteligente



18. Idiota



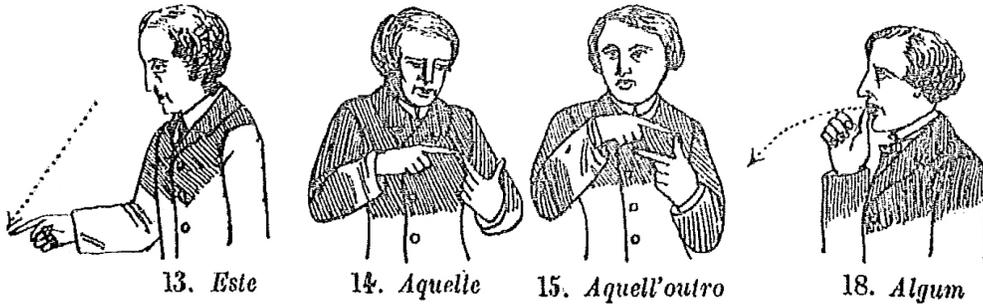
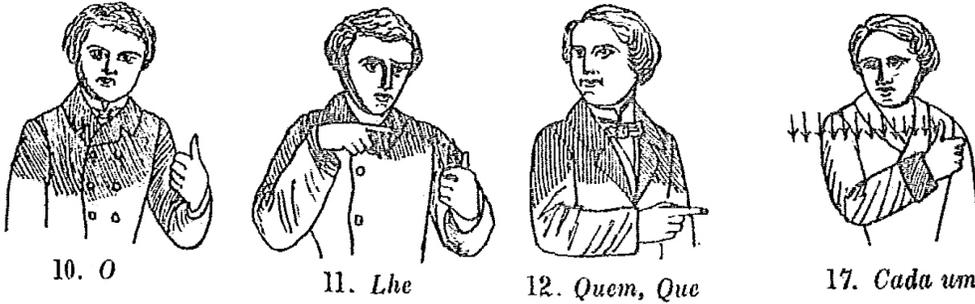
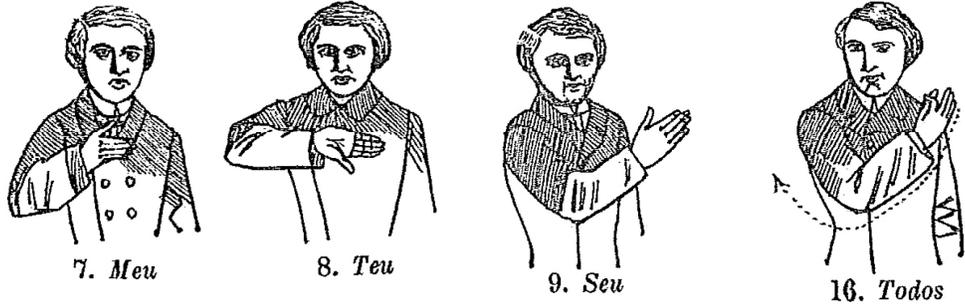
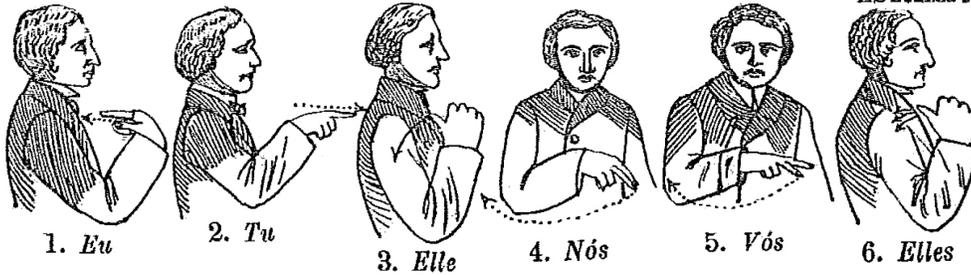
19. Silencioso



20. Fallante

Adjectivos.

- Fig.** 1.—Com semblante de riso.
- Fig.** 2.—Depois do signal — de bom — mover a cabeça com signal de negativa; cruzar rapidamente os braços sobre o peito.
- Fig.** 4.—Inclinar um pouco a cabeça, e cruzar delicadamente as mãos sobre os peitos.
- Fig.** 5.—Fingir procurar, depois fazer o signal de negativa, e depois o de silencio, voltando um pouco a cabeça.
- Fig.** 6.—Arregalar os olhos, e com as mãos fazer rapidamente um circulo diante dos olhos.
- Fig.** 7.—Bater com o punho sobre o coração, e arremessar as mãos para frente.
- Fig.** 8.—Fingir recuar tremendo com as mãos.
- Fig.** 9.—Bater sobre o coração com a palma da mão direita, e arremessal-a para o lado direito, estendida horizontalmente.
- Fig.** 12.—Ajuntar o signal de mentiroso.
- Fig.** 13.—Rir, movendo as mãos brandamente de cima para baixo, e cruzando-as sobre o peito.
- Fig.** 14.—Dar ás mãos o movimento de vai-vem, apoiando os indicadores um contra o outro.
- Fig.** 15.—Ajuntar o signal de perdão.
- Fig.** 16.—Fingir receber e dar um sôco.
- Fig.** 17.—Bater na testa com o indicador, e dar vivacidade aos olhos.
- Fig.** 18.—Ajuntar ao signal precedente a negativa.



Pronomes, e os 3 tempos absolutos do indicativo

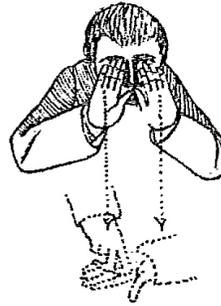
- Fig. 10.**—Os pronomes que servem de regimen, são figurados pelo polegar esquerdo, e os que servem de sujeitos pelo polegar direito.
- Fig. 11.**—Bater a ponta do indicador direito contra o polegar esquerdo.
- Fig. 16.**—Dar um movimento circular, da direita para a esquerda, á mão direita, figurando o T dactilologico.
- Fig. 17.**—Com a mão fechada, menos o polegar, corre-se aos saltos da direita para a esquerda.
- Fig. 18.**—Tocar os dentes incisivos com o polegar, e atiral-o com força para diante.
- Fig. 19.**—Signal de agora.
- Fig. 20.**—Impellir as mãos para diante.
- Fig. 21.**—Deixar cair a mão direita de alto para baixo, roçando as cabeças dos dedos da outra mão.



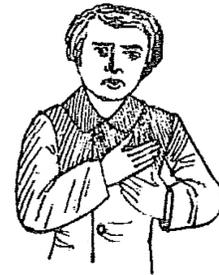
1. *Abandonar*



2. *Comprar*



3. *Adorar*



4. *Amar*



5. *Ir*



6. *Perceber*



7. *Levar*



8. *Esperar*



9. *Advertir*



10. *Ter*



11. *Confessar*



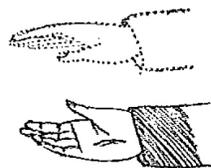
12. *Repellir*



13. *Occultar*



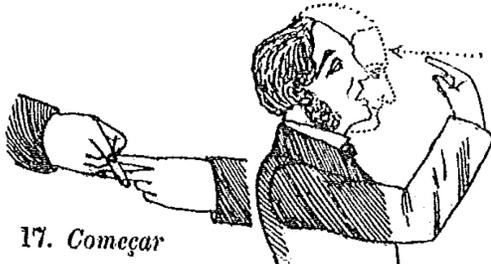
14. *Acariciar*



15. *Mudar*



16. *Procurar*



17. *Começar*



18. *Comprender*



19. *Conceber*



20. *Temer*

Verbos

Os signaes dos verbos consistem em imitar a acção que elles exprimem.

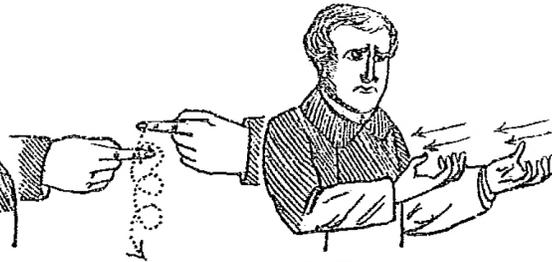
- Fig.** 1.—Fechar as mãos como quem segura alguma cousa, e abril-as repentinamente como o movimento de quem repelle.
- Fig.** 2.—Fazer o signal de dinheiro, depois o de dar com a mão direita, que se conserva estirada, em quanto a esquerda faz a acção de receber e guardar.
- Fig.** 3.—Fingir com os dedos que ajoelha-se, e depois fazer o signal de profundo respeito abaixando a cabeça e as mãos, da testa até os joelhos.
- Fig.** 5.—Fazer girar os indicadores um sobre o outro. Quando avança diz-*ir*, quando recua diz-*vir*.
- Fig.** 8.—Mover ligeiramente com os dedos dobrados.
- Fig.** 10.—Idéa de posse. As duas mãos sobem até o peito em que toção.
- Fig.** 12.—Bater com força sobre o dorso dos dedos da mão esquerda com a outra mão.
- Fig.** 14.—Bater leve e ligeiramente sobre a face, e fingir que faz o mesmo em outra pessoa.
- Fig.** 15.—Voltar ligeiramente a mão de cima para baixo.
- Fig.** 17.—Metter o indicador direito entre o indicador e o médio esquerdo.
- Fig.** 18.—Bater com força a testa com o indicador.
- Fig.** 19.—O indicador, afastado da testa, descreve circulos.
- Fig.** 20.—Bater com a mão sobre o coração, e depois recuar com semblante inquieto.



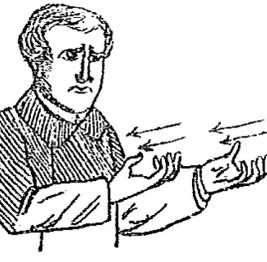
1. Criar



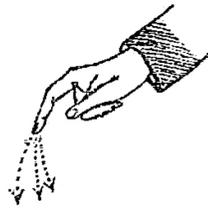
2. Crer



3. Descer



4. Desejar



5. Dever



6. Dizer



7. Dormir



8. Afastar



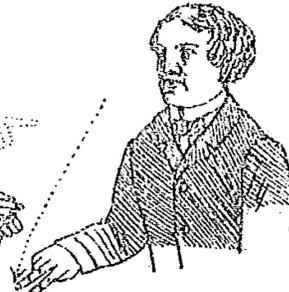
9. Abarcar Cingir



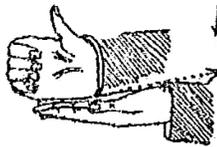
10. Esperar



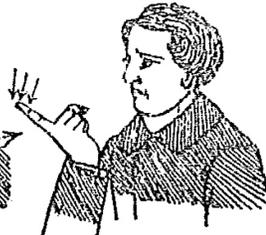
11. Estimar



12. Ser



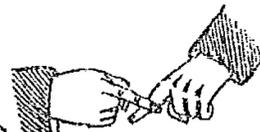
13. Ganhar



14. Reprehender



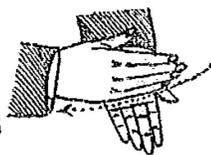
15. Morrer



16. Nomear



17. Ordenar



18. Repartir



19. Partir



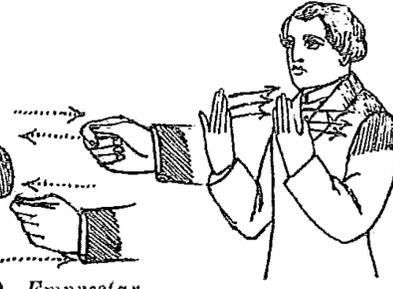
20. Pensar

Verbos

- Fig. 1.**—Precedido de signal 17, indica criar.
- Fig. 2.**—O indicador desce da testa ao queixo, a cabeça faz o signal de assentimento.
- Fig. 3.**—Rolar os indicadores um sobre o outro.
- Fig. 4.**—Retrahir as mãos sobre o coração, tendo os dedos dobrados.
- Fig. 5.**—Bater muitas vezes com o indicador dobrado; voltado para abaixo tambem é signal de—*é necessario*.
- Fig. 8.**—Deixar cahir as mãos e afastal-as para os lados.
- Fig. 10.**—Passar a mão direita levemente sobre o braço esquerdo, e dar ao rosto e expressão de confiança.
- Fig. 11.**—Fingir ver e designar alguém com grande consideração, e depois fazer o signal de bem.
- Fig. 12.**—Fazer com a cabeça o signal de assentimento, deixar cahir a mão, tendo o indicador e o médio afastado em fórma de V.
- Fig. 13.**—Escorregar a mão direita meio fechada sobre a palma da mão esquerda, desde a ponta dos dedos até o punho.
- Fig. 15.**—O indicador direito, partindo da espadua direita, cahe sobre o indicador esquerdo, ao mesmo tempo inclina-se a cabeça para um lado.
- Fig. 16.**—Bater um dos lados do indicador esquerdo com o indicador direito.
- Fig. 17.**—Levar o indicador do labio para o alto, e abaixal-o rapidamente.
- Fig. 18.**—Fingir cortar com o bordo da mão direita sobre a palma da mão esquerda.
- Fig. 19.**—Bater com força o braço direito contra a mão esquerda aberta.
- Fig. 20.**—Traçar circulos na testa com o indicador.



1. Poder

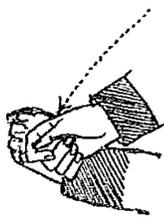


2. Emprestar

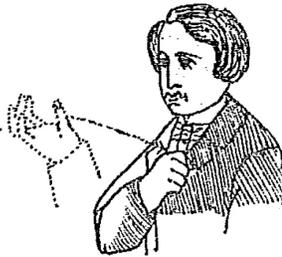


3. Passeiar

4. Proteger



5. Punir



6. Receber



7. Recompensar



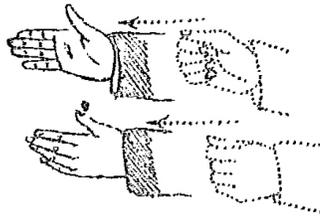
8. Regosijar-se



9. Agradecer



10. Preencher



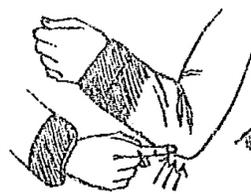
11. Ter bom exito



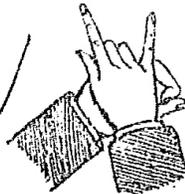
12. Rir



13. Saber



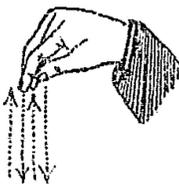
14. Tentar



15. Enganar



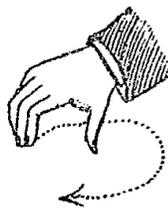
16. Achar



17. Vender



18. Ver



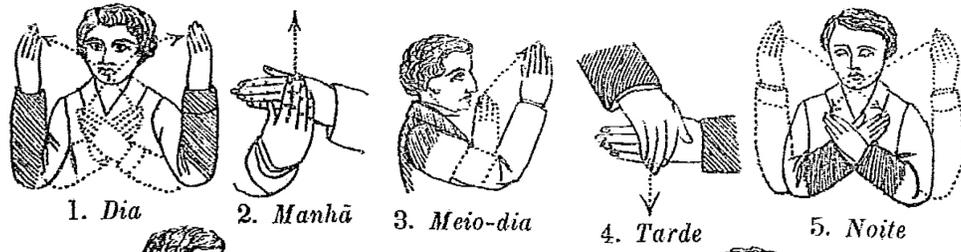
19. Furtar



20. Querer

Verbos

- Fig.** 1.—Impellir as mãos fechadas para baixo.
- Fig.** 2.—Mover alternativamente diante de si com as mãos, tendo a face dorsal para baixo.
- Fig.** 3.—Atirar com as mãos sobre os hombros, tocando-os levemente por diversas vezes.
- Fig.** 5.—Deixar cair a mão direita sobre o punho esquerdo.
- Fig.** 7.—Fazer os signaes de applaudir, de corôar e de decorar.
- Fig.** 8.—Calcar a palma da mão sobre o coração. Traçar repetidos circulos. É tambem signal de—*prazer* e de—*estar contente*.
- Fig.** 9.—Mover os braços repetidas vezes para diante.
- Fig.** 10.—Fingir que derrama um liquido, e depois fazer signal de estar cheio.
- Fig.** 11.—Com as sobranceiras franzidas e ar satisfeito, impellir as mãos abertas para diante.
- Fig.** 13.—Bater levemente e muitas vezes a testa com as pontas dos dedos. Batendo uma só vez é—*conhecer*, e mais de uma vez acompanhada da exclamação ah! é—*reconhecer*.
- Fig.** 14.—Bater muitas vezes com o dedo no cotovello esquerdo com semblante provocador.
- Fig.** 16.—Repetir o signal de procurar, e depois levantar a cabeça bruscamente e fazer o signal 18.
- Fig.** 17.—Fingir que tem alguma cousa na mão, e movel-a como quem vende em leilão.
- Fig.** 18.—É o signal de olhar.
- Fig.** 20.—Precipitar a mão para baixo com ar resolutivo.



1. Dia

2. Manhã

3. Meio-dia

4. Tarde

5. Noite



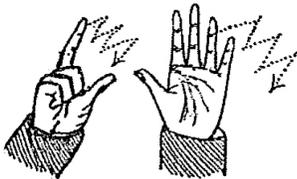
6. Hontem



7. Hoje



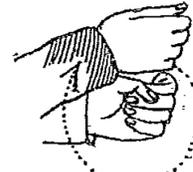
8. Amanhã



9. Semana



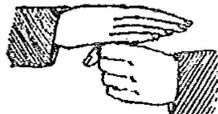
10. Mez



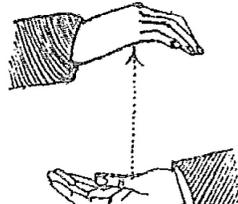
11. Anno



12. Pouco



13. Bastante



14. Muito



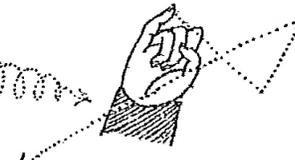
15. Algumas vezes



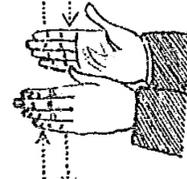
16. Muitas vezes



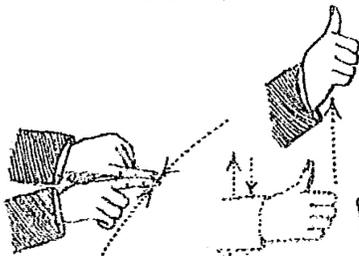
17. Sempre



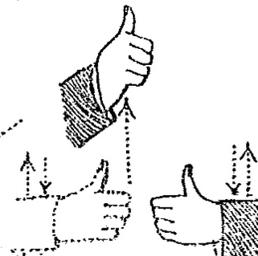
18. Nunca



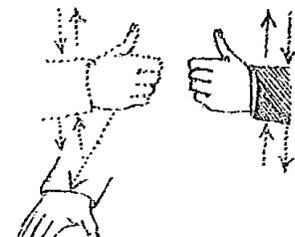
19. Talvez



20. Tambem



21. Mais do que



22. Menos do que



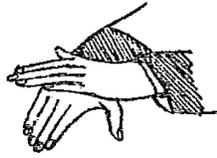
23. O mais

Adverbios

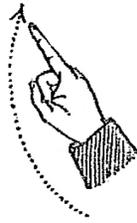
- Fig.** 1.—Levantando a cabeça.
- Fig.** 2.—Abaixando a cabeça com os olhos fechados.
- Fig.** 3.—Sol que sae.
- Fig.** 4.—Sol no zenith.
- Fig.** 5.—Sol que se põe.
- Fig.** 7.—Ajuntar o signal de *presente*, ou de *agora*.
- Fig.** 12.—Mover ligeiramente o polegar tocando a ponta do indicador.
- Fig.** 13.—Pequenos movimentos de vai-vem, da esquerda para a direita, da mão direita sobre a esquerda.
- Fig.** 15.—Arranhar duas ou tres vezes a palma da mão esquerda com a unha do polegar direito indica *vez*. *Alguma*, se diz levantando o polegar, depois o indicador, e successivamente os outros dedos.
- Fig.** 16.—Abrir e fechar vivamente as duas mãos.
- Fig.** 17.—Descrever circulos com o indicador, avançando.
- Fig.** 18.—O dedo minimo traça uma cruz no ar.



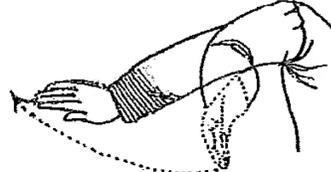
1. Sobre



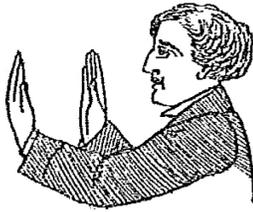
2. Sob



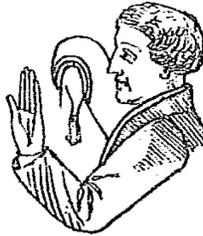
3. A



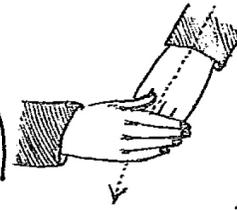
4. De



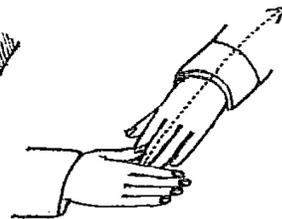
5. Diante



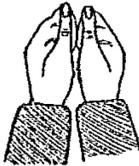
6. Atraz



7. Em



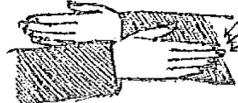
8. Fóra, excepto



9. Com



10. Sem



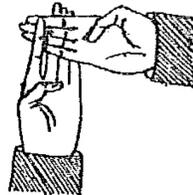
11. Perto



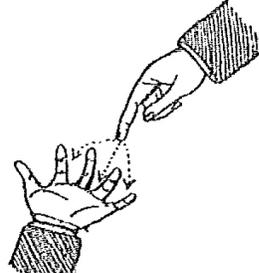
12. Longe



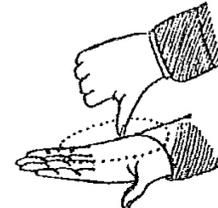
13. De redor



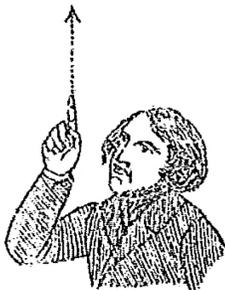
14. Entre



15. Entre



16. No meio



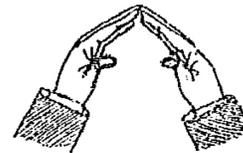
17. No alto



18. No baixo



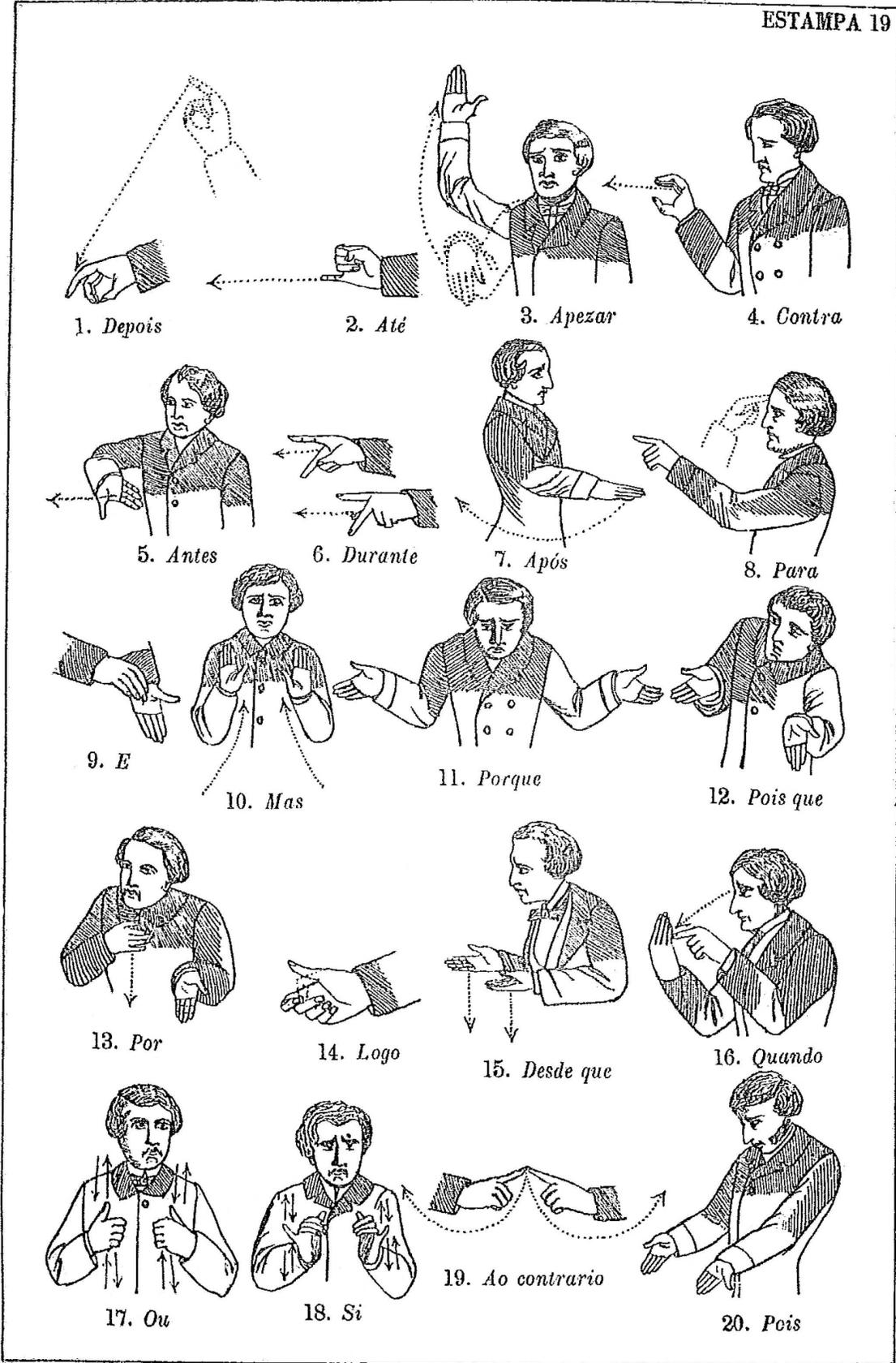
19. No fundo



20. Em casa de

Preposições

- Fig. 1.**—A mão direita move-se sobre o dorso da esquerda.
- Fig. 2.**—O contrario do precedente.
- Fig. 3.**—Indireitar o indicador lançando a mão para diante.
- Fig. 4.**—Fingir dar do lado direito, com a mão direita voltada.
- Fig. 6.**—Tocar os dorsos das mãos.
- Fig. 11.**—Approximar duas ou tres vezes a mão do lado externo do ante-braço.
- Fig. 15.**—Metter muitas vezes o indicador direito entre os dedos da esquerda.
- Fig. 20.**—Com o signal 7 se diz *em casa de*.



Preposições e conjunções

- Fig.** 1.—A mão figurando o—d— dactilologico parte da espadua e chega ao peito.
- Fig.** 2.—O dedo minimo direito é impellido para diante.
- Fig.** 3.—Impellir a mão com um movimento brusco, e um pouco para o lado.
- Fig.** 4.—Impellir a mão bruscamente para diante.
- Fig.** 5.—Mover simultaneamente as mãos figurando—p—dactilologico.
- Fig.** 6.—Impellir duas ou tres vezes a mão para diante.
- Fig.** 9.—Bater levemente a palma da mão com os dedos reunidos — Fortemente, de uma só vez diz —ainda—
- Fig.** 10.—Movimento rapido das mãos na direcção indicada na figura.
- Fig.** 14.—Tocar com os polegares as pontas dos indicadores, e dar áquelles movimentos rapidos como de quem dá piparotes.
- Fig.** 17.—Abaixar e levantar alternativamente as mãos.
- Fig.** 18.—O mesmo movimento do antecedente signal, com a differença da posição dos dedos.



1. *Oh!*



2. *Ah!*



3. *Ai! de mim*



4. *Que!*



5. *Meu Deus!*



6. *Praza ao Ceo!*



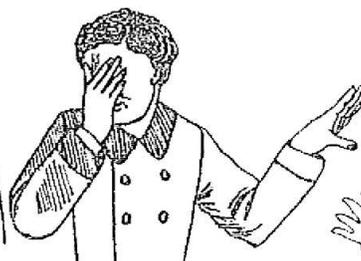
7. *Praza ao Ceo!*



8. *Justo Ceo!*



9. *Fi!*



10. *Horror!*



11. *Oh! terror!*



12. *Oh! dor!*



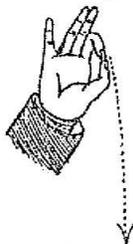
13. *Maldição!*



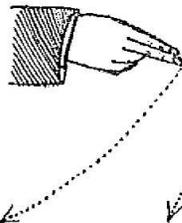
14. *Que é isto?*



15. *Saude*



16. *Sim*



17. *Não*



18. *Está bem*

Interjeições e interrogações

As interjeições não carecem de explicação. No rosto de quem as emprega se manifesta mais ou menos claramente o sentimento que as inspira. O surdo-mudo é insigne neste ponto de linguagem.

A figura 14 diz: que, qual, quem. Juntando-se-lhe o signal 15—tem-se a pergunta: como passa de saude? Juntando-se-lhe o signal de hora—a pergunta: que horas são?

É claro que sem a expressão do rosto todos os signaes serão obscuros e inintelligiveis.