



UNISUL
Universidade

UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
GABRIELE VIEIRA NEVES

**CORPOS SURDOS NA ARTE *DE'VIA*:
RESISTÊNCIAS POLÍTICAS DAS IMAGENS**

Palhoça
2021



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
GABRIELE VIEIRA NEVES

**CORPOS SURDOS NA ARTE *DE'VIA*:
RESISTÊNCIAS POLÍTICAS DAS IMAGENS**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem.

Prof. Dra. Ramayana Lira de Souza

Palhoça
2021

N42 Neves, Gabriele Vieira, 1985-
 Corpos surdos na arte De'VIA : resistências políticas das imagens /
 Gabriele Vieira Neves. – 2021.
 156 f. : il. color. ; 30 cm.

 Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-
 graduação em Ciências da Linguagem.
 Orientação: Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa

 1. Surdos - aspectos políticos 2. Resistência na arte. 3. Crianças
 surdas - arte. 4. Arte De'VIA. I Sousa, Ramayana Lira de. II.
 Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

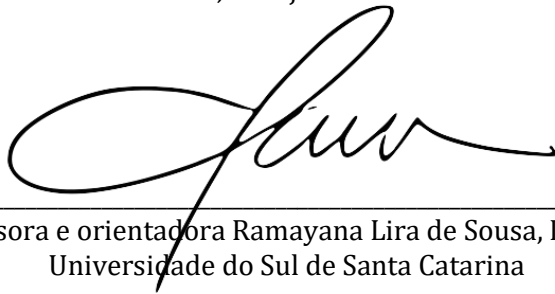
 CDD (21. ed.) 362.4

GABRIELE VIEIRA NEVES

“CORPOS SURDOS NA ARTE *DE’VIA*: RESISTÊNCIA POLÍTICA DAS IMAGENS”

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 2 de julho de 2021



Professora e orientadora Ramayana Lira de Sousa, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professor Vinícios Ribeiro Kabral, Doutor.
Universidade Federal do Rio de Janeiro

presente por videoconferência

Professora Alessandra Soares Brandão, Doutora.
Universidade Federal de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professora Nádia Régia Maffi Neckel, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

presente por videoconferência

Professora Ana Carolina Cernicchiaro, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina

*Esta tese é dedicada às
corajosas crianças surdas de ontem e de hoje:
fontes de inspiração e de esperança para construção
de surdidades cada vez mais plurais.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Fátima e ao meu pai Jorge, agradeço pela vida e pelos ensinamentos que me trouxeram até aqui. Obrigada por serem meu porto seguro, desde sempre e para sempre.

Ao meu marido Maicol, por ser meu companheiro em todos os momentos, sempre com palavras de sabedoria e incentivo. Sou muito grata por contar com o seu carinho e a sua força todos os dias.

Aos meus irmãos, Rodolfo, Marisa e Nathalie, vocês são os melhores amigos que a vida poderia ter me dado.

Aos meus avós, Antônio, Alexandrina e Amélia, *in memoriam*.

À professora Dilma Beatriz Rocha Juliano, pela recepção afetuosa no PPGCL. Obrigada pela dedicação, pela leitura atenciosa e pelos preciosos conselhos ao longo dos três primeiros anos desta pesquisa. A sua orientação exigente e carinhosa inspirou-me a ser uma estudante e uma professora melhor.

À professora Ramayana Lira de Souza, pelas aulas enriquecedoras e pela participação nas bancas de qualificação. Agradeço também, pelas orientações que me deram o fôlego necessário para continuar com a pesquisa.

Aos professores do PPGCL, em especial à professora Ana Carolina Cernicchiaro, pelas aulas inspiradoras e pelas contribuições dadas ao longo da minha formação.

À Susan Dupor, pela disponibilidade e paciência em responder as minhas inúmeras perguntas, e pela linda arte que deixa como legado para o mundo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de pesquisa, sem a qual esta pesquisa não seria possível.

Ao Instituto Federal de Santa Catarina - Câmpus Palhoça Bilíngue, pela concessão da licença para capacitação, que possibilitou a minha dedicação exclusiva à tese e o intercâmbio na Universidade de Coimbra – Portugal.

Aos meus alunos e amigos surdos, por partilharem comigo a sua língua, a sua cultura e suas experiências surdas. Esta pesquisa não teria razão de existir se não fosse pela acolhida que recebi da comunidade surda, desde o meu primeiro sinal de Libras até a finalização desta tese.

*“Tenho, no meu corpo, a minha completude
que é diferente da sua.”
(Conceição Evaristo)*

RESUMO

Na década de 1980 surgiu nos Estados Unidos um movimento cultural, liderado por artistas visuais surdos, denominado de Arte *De'VIA* - *Deaf View Image and Art*. Esse movimento buscava desnaturalizar aquilo que, até então, era chamado de arte surda. Neste sentido, o objetivo desta tese é analisar as estratégias de resistência política da surdidade na produção de imagens de crianças surdas na arte *De'VIA*. Busca-se, também, reconhecer os traços caracterizados como gestos políticos de resistência ao poder normalizador ouvinte; compreender os efeitos que as imagens do corpo da criança produzem nas telas dos pintores do Movimento *De'VIA*; apontar os elementos que compõem uma contra-narrativa surda sobre a sua própria história e a sua surdidade. Fundamentando-se no referencial teórico-metodológico de Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Judith Butler, Paddy Ladd e Conceição Evaristo, a pesquisa consiste na análise de obras de arte do referido movimento artístico, com enfoque nas produções de duas artistas surdas contemporâneas: Nancy Rourke e Susan Dupor. Foram observados, também, elementos que, concatenados, ativam o pensamento e a potência política da linguagem e da visualidade, tais como: escala, composição do espaço pictórico, formas, linhas, cores, luz, tonalidades, texturas, padrões e repetições. Observou-se que a apropriação das imagens injuriosas sobre a criança surda transforma em resistência aquilo que serviu de justificativa para a colonização dos corpos surdos: a sua suposta indocilidade, a sua animalidade ou a sua monstruosidade. Na mesma direção, a exposição da condição de “ser objetificado” expõem as tentativas massivas de normalização e de governo das populações surdas. Uma vez que as imagens das infâncias surdas remetem a um passado em comum, vivido na singularidade indissociável da experiência coletiva da surdidade, a tarefa das pintoras se aproxima do conceito de escrevivência da escritora Conceição Evaristo. Isso porque, para além da escrita de si, que relata e reflete sobre a experiência individual do sujeito, a escrevivência trata da experiência individual que se repete no coletivo. Simultaneamente, em contraposição aos ideais romantizados de família, de feminilidade, de infância e de criança deficiente, as artistas expõem outro (des)enquadramento para além do tradicional, do estável, do fixo, enfim, do adulto. A pintura da surdidade ganha assim, um rosto profanador, que recusa os modos de vida subalternizados, historicamente relegados às pessoas surdas ao redor do mundo.

Palavras-chave: 1. Resistência política 2. Imagens da infância 3. Surdidade 4. Arte *De'VIA*.

ABSTRACT

In the 1980s, a cultural movement emerged in the United States, led by deaf visual artists, called *De'VIA* - Deaf View Image and Art. This movement aimed to denaturalize what, until then, was called deaf art. In this sense, this thesis aims to analyze the strategies of political resistance of *deafhood* in *De'VIA* images about deaf children. It also seeks to recognize the features characterized as political gestures of resistance to the normalizing audism power; understand the effects that images of the child's body have on the paintings of the *De'VIA* Movement painters; to point out the elements that make up a deaf counter-narrative about its history and its deafhood. Based on the theoretical and methodological framework of Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Judith Butler, Paddy Ladd, and Conceição Evaristo, the research consists in the analysis of artworks of the aforementioned artistic movement, focusing on the productions of two deaf artists contemporary: Nancy Rourke and Susan Dupor. There were also observed elements that, concatenated, activate the thought and the political power of language and visibility, such as scale, composition of the pictorial space, shapes, lines, colors, light, tones, textures, patterns, and repetitions. It was observed that the appropriation of injurious images about the deaf child turns into resistance what served as a justification for the colonization of deaf bodies: their supposed indocility, their animality, or their monstrosity. In the same direction, the exposure of the condition of “being objectified” exposes the massive attempts to normalize and govern the deaf population. Since the images of deaf childhoods refer to a common past, lived in its singularity inseparable from the collective experience of deafhood, the task of the painters comes close to the concept of *escrevivência* by Conceição Evaristo. This is because, in addition to the self-writing, which reports and reflects on the individual experience of the subject, the *escrevivência* deals with the individual experience that is repeated in the collective. Simultaneously, in opposition to the romanticized ideals of family, femininity, childhood, and disabled child, the artists expose another framework in addition to the traditional, the stable, the fixed, in short, the adult. The painting of *deafhood* thus gains a profane face, which rejects the subordinate ways of life, historically relegated to deaf people around the world.

Keywords: 1. Political resistance 2. Images of childhood 3. *Deafhood* 4. *De'VIA*.

RESUMEN

En la década de 1980 surgió en Estados Unidos un movimiento cultural, liderado por artistas visuales sordos, llamado *De'VIA - Deaf View Image and Art*. Este movimiento pretendía desnaturalizar lo que, hasta entonces, se denominaba arte sordo. En este sentido, esta tesis pretende analizar las estrategias de resistencia política de la sordedad. También busca reconocer los rasgos caracterizados como gestos políticos de resistencia al poder normalizador del audismo; comprender los efectos que tienen las imágenes del cuerpo del niño en los cuadros de los pintores del Movimiento *De'VIA*; señalar los elementos que constituyen una contranarrativa sorda sobre su historia y su sordedad. Basándose en el marco teórico y metodológico de Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Judith Butler, Paddy Ladd y Conceição Evaristo, la investigación consiste en el análisis de las obras del mencionado movimiento artístico, centrándose en las producciones de dos artistas sordas contemporáneas: Nancy Rourke y Susan Dupor. También se observaron elementos que, concatenados, activan el pensamiento y el poder político del lenguaje y la visualidad, como la escala, la composición del espacio pictórico, las formas, las líneas, los colores, la luz, los tonos, las texturas, los patrones y las repeticiones. Se observó que la apropiación de imágenes injuriosas sobre el niño sordo se transforma en resistencia, que sirvió de justificación para la colonización de los cuerpos sordos: su supuesta indocilidad, su animalidad o su monstruosidad. En la misma dirección, la exposición de la condición de "ser cosificado" expone los intentos masivos de normalizar y gobernar a la población sorda. Dado que las imágenes de la infancia sorda remiten a un pasado común, vivido en su singularidad inseparable de la experiencia colectiva de la sordedad, la tarea de los pintores se aproxima al concepto de *escrevivência* de Conceição Evaristo. Esto se debe a que, además de la escrita de sí mismo, que informa y reflexiona sobre la experiencia individual del sujeto, la *escrevivencia* se ocupa de la experiencia individual que se repite en el colectivo. Al mismo tiempo, en oposición a los ideales romantizados de la familia, la feminidad, la infancia y el niño discapacitado, los artistas exponen otra imagen más allá de lo tradicional, lo estable, lo fijo, en definitiva, lo adulto. La pintura de la sordedad. La pintura de la sordedad adquiere así un rostro profano, que rechaza los modos de vida subalternos históricamente relegados a los sordos de todo el mundo.

Palabras-clave: 1. resistencia política 2. imágenes de la infancia 3. Sordedad 4. *De'VIA*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: ROURKE, Nancy. <i>Bee DEAF</i>	17
Imagem 2: Retrato de Nancy Rourke.	22
Imagem 3: Sinal pessoal de Nancy Rourke.	23
Imagem 4: Retrato de Susan Dupor.	24
Imagem 5: Sinal pessoal de Susan Dupor.	25
Imagem 6: ROURKE, Nancy. <i>ASL Pride</i>	29
Imagem 7: SILVER, Ann. <i>Deaf Diversity crayons: colorize, not colonize</i>	34
Imagem 8: DUPOR, Susan. <i>Together (triptych)</i>	36
Imagem 9: SILVER, Ann. <i>Deaf Identity Crayons: Then and Now</i>	42
Imagem 10: WINSHIP, Daniel. <i>CI (cochlear implants)</i>	45
Imagem 11: RAPAZZO, Mary. <i>Say baseball, say pancake</i>	45
Imagem 12: ROURKE, Nancy. <i>Preschool Oralist Abuse</i>	45
Imagem 13: WEIR, Darlene. <i>Victim at Oral School</i>	45
Imagem 14: RAPAZZO, Mary. <i>Dinner of Silence</i>	46
Imagem 15: ROURKE, Nancy. <i>The Elephant in the Deaf Room</i>	46
Imagem 16: DUPOR, Susan. <i>Milton and Joy</i>	46
Imagem 17: ROURKE, Nancy. <i>You and me Deaf Same</i>	46
Imagem 18: MILLER, Betty G. <i>Frazzled, 1999</i>	47
Imagem 19: FOWLER, Tony. <i>Project Manipulation</i>	47
Imagem 20: MONAHAN, Laurie. <i>Birthday Girl</i>	47
Imagem 21: MILLER, Bety. <i>Untitled</i>	47
Imagem 22: MILLER, Bety. <i>Ameslan Prohibited</i>	47
Imagem 23: MILLER Bety. <i>Celebration of Hands</i>	48
Imagem 24: BAIRD, Chuck. <i>Oppression</i>	48
Imagem 25: Baird, Chuck. <i>Colors</i>	48
Imagem 26: Rourke, Nancy. <i>Deaf People Can</i>	48
Imagem 27: MANSFIELD, Ellen. <i>ASL Hands and Eyes #2</i>	48
Imagem 28: MANSFIELD, Ellen. <i>Needleye #2</i>	48
Imagem 29: JOHNSTON, Paul. <i>Structure of Hand II</i>	49
Imagem 30: CALL, David. <i>Rosie the De'VIArtist</i>	49

Imagem 31: BAIRD, Chuck. <i>Art n.2</i>	49
Imagem 32: ROURKE, Nancy. <i>Audism</i> , 2010.	49
Imagem 33: GALLAGHER, Tommy. <i>Sem Título</i>	50
Imagem 34: DURR, Patti. <i>Me as small d</i>	51
Imagem 35: SAVAGE, Jon. <i>Community Light</i>	51
Imagem 36: MECHAM, Philip. <i>The new slave e Modus Operandi</i>	51
Imagem 37: SCEARCE, Paul. <i>Hand Butterfly</i>	51
Imagem 38: MANSFIELD, Ellen. <i>Rainbow Hand Tree Mandala</i>	52
Imagem 39: KLEIN, Bridget. <i>Freedom: A Wish for All</i>	52
Imagem 40: BAIRD, Chuck. <i>Minority</i>	52
Imagem 41: Cartazes de eventos <i>De'VIA</i> na atualidade.	53
Imagem 42: WANG, Yiqiao. <i>Lady Signs Flower</i>	53
Imagem 43: KAJI, Zeinab Sadegh. <i>Sem título</i>	53
Imagem 44: BEAR-BROWN, Sara Young. <i>Sem título</i>	54
Imagem 45: DOAMBA, Erge. <i>Sem título</i>	54
Imagem 46: SWASTIK, Jana. <i>Língua Gestual é uma língua materna dos surdos</i>	54
Imagem 47: TANDOK, Jennifer. <i>Sem título</i>	54
Imagem 48: KATZ-HERNÁNDEZ, Daniel. <i>Perfilado</i>	54
Imagem 49: SANTOS, Rafael Caldeira (ODRUS). <i>Sem título</i>	55
Imagem 50: MACHADO, Fernanda. <i>Título desconhecido</i>	55
Imagem 51: VITAL, Bruno. <i>Utopias fragmentadas: anomalias cotidianas</i>	55
Imagem 52: DUPOR, Susan. <i>F-I-X, the new eugenics</i>	57
Imagem 53: ROURKE, Nancy. <i>Freedom of Communication</i>	58
Imagem 54: DUPOR, Susan. <i>Coerce</i>	61
Imagem 55: Detalhe imagem 50.	62
Imagem 56: DUPOR, Susan. <i>Pathology</i>	63
Imagem 57: Composição da imagem e pontos de tensão.	63
Imagem 58: Detalhe, ponto de tensão.	64
Imagem 59: Detalhe da imagem 56.	65
Imagem 60: Paralelo iconográfico.	65
Imagem 61: Detalhe do adorno de pássaros caídos.	66
Imagem 62: ROURKE, Nancy. <i>It's all good</i>	67
Imagem 63: Linhas verticais, horizontais e diagonais na composição da imagem.	67
Imagem 64: Detalhe para a expressão corporal da criança.	68

Imagem 65: Detalhe das expressões faciais.	69
Imagem 66: Detalhe da imagem 58.	70
Imagem 67: DUPOR, Susan. <i>Family Dog</i>	72
Imagem 68: Linhas verticais da composição.	73
Imagem 69: Horizontalidades.	74
Imagem 70: Paralelo iconográfico.	75
Imagem 71: Criança-animal-docilizada.	76
Imagem 72: Docilidade? Rebeldia? <i>Criança-animal-(in)docilizada</i>	76
Imagem 73: Paralelo iconográfico.	77
Imagem 74: Dupor, Susan. <i>Twenty Handshapes Beneath</i>	78
Imagem 75: Detalhes da composição da imagem.	79
Imagem 76: ROURKE, Nancy. <i>Deaf Schooling Handeye Fish 8</i>	80
Imagem 77: Rourke, Nancy. <i>Flock of Mice</i>	81
Imagem 78: Linhas e ponto de fuga da composição.	82
Imagem 79: Dupor, Susan. <i>I Interesting Hamster</i>	83
Imagem 80: Linhas da composição.	84
Imagem 81: ROURKE, Nancy. <i>I Sterilized Without Consent</i>	85
Imagem 82: DUPOR, Susan. <i>The Noonning</i> . 2005.	87
Imagem 83: Linhas e (a)simetrias da composição.	88
Imagem 84: Detalhes: traços de animalidade nos bebês surdos.	89
Imagem 85: KAHLO, Frida. <i>El venado herido</i>	90
Imagem 86: DUPOR, Susan. <i>Surrender</i>	91
Imagem 87: Arquitetura da composição.	91
Imagem 88: ROURKE, Nancy. <i>Dragon Deaf</i>	92
Imagem 89: ROURKE, Nancy. <i>Fantoché</i>	94
Imagem 90: DUPOR, Susan. <i>Rituals</i>	95
Imagem 91: ROURKE, Nancy. <i>No to Eugenic</i>	95
Imagem 92: MILLER, Betty G. <i>Education Deaf</i>	97
Imagem 93: MILLER, Betty G. <i>Education Deaf 2</i>	97
Imagem 94: MILLER, Betty G. <i>Bell School, 1944</i>	98
Imagem 95: BAIRD, Chuck. Why me. Ano desconhecido.	98
Imagem 96: CALL, David. <i>Oral Mind Control</i>	99
Imagem 97: FOWLER, Tony. <i>Project Manipulation</i>	99
Imagem 98: ROURKE, Nancy. <i>Two Way Mirror</i>	102

Imagem 99: Detalhe da imagem 98.	103
Imagem 100: Paralelo iconográfico.	104
Imagem 101: ROURKE, Nancy. <i>Help Deaf Child Find the Light</i>	105
Imagem 102: DUPOR, Susan. <i>To have/To find</i>	107
Imagem 103: Detalhe da imagem 102.	108
Imagem 104: Paralelo iconográfico dos rostos surdos objetificados.	108
Imagem 105: Fotograma do documentário “O país dos Surdos”	109
Imagem 106: ROURKE, Nancy. <i>Puppeteer</i>	110
Imagem 107: Organização da composição.	111
Imagem 108: ROURKE, Nancy. <i>String puppets</i>	111
Imagem 109: O macaquinho <i>Jolly Chimp</i>	113
Imagem 110: ROURKE, Nancy. <i>Jolly Chimp</i>	115
Imagem 111: Detalhes do <i>Jolly Chimp</i>	115
Imagem 112: Fotograma dos filmes <i>Monkey Shines</i> (1988) e <i>Toy Story 3</i>	116
Imagem 113: ROURKE, Nancy. <i>The hearing test room</i>	117
Imagem 114: Paralelo iconográfico.	118
Imagem 115: RAPAZZO, Mary. <i>Say baseball, say pancake</i>	118
Imagem 116: Fotograma do filme "Seu nome é Jonah".	119
Imagem 117: DUPOR, Susan. ... <i>Push the Red Button</i>	120
Imagem 118: ROURKE, Nancy. <i>Institutionalized</i>	122
Imagem 119: Fotograma do filme "Seu nome é Jonah".	123
Imagem 120: MULLER, Betty G. Informações desconhecidas.	123
Imagem 121: ROURKE, Nancy. <i>Say the Word Lullaby</i>	124
Imagem 122: ROURKE, Nancy. <i>Forever Merry Go Round</i>	124
Imagem 123: Dupor, Susan. <i>Recess</i>	125
Imagem 124 Linhas de composição da imagem.	126
Imagem 125: ROURKE, Nancy. <i>Fifth Grade Experience</i>	127
Imagem 126: Linhas e perspectivas da composição.	128
Imagem 127: Fotograma do filme “Seu nome é Jonah”.	129
Imagem 128: MULLER, Betty. “Say the word”.	129
Imagem 129: DUPOR, Susan. <i>Musical chair</i>	130
Imagem 130: Detalhe da imagem 123.	131
Imagem 131: Paralelo iconográfico.	132
Imagem 132: ROURKE, Nancy. <i>Language Deprivation</i>	133

Imagem 133: Detalhe da imagem 132.	133
Imagem 134: BASQUIAT, Jean-Michel Basquiat, <i>All Coloured Cast I e II</i>	134
Imagem 135: Detalhe imagem 134.	134
Imagem 136: ROURKE, Nancy. <i>Fix</i>	134
Imagem 137: DUPOR, Susan. <i>We Shall Meet Again Triptych</i>	135
Imagem 138: DUPOR, Susan. <i>Snakecharmer</i>	136
Imagem 139: Detalhe da imagem 138.	137
Imagem 140: Dupor, Susan. <i>Deaf American</i>	139
Imagem 141: Detalhe da imagem 138.	140
Imagem 142: Detalhe da imagem 137. Sinal de “cobra” em ASL.	141
Imagem 143: ROURKE, Nancy. <i>Bilingual Mind</i>	143

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	18
2 MOVIMENTO <i>DE'VIA</i>: UMA HISTÓRIA VISUAL DOS CORPOS SURDOS	29
2.1 EM BUSCA DA SURDIDADE: O ENTRE-LUGAR DA CULTURA SURDA NA CONTEMPORANEIDADE.....	31
2.2 MOVIMENTO POLÍTICO-CULTURAL DOS SURDOS NOS ESTADOS UNIDOS...	38
2.3 O MANIFESTO <i>DE'VIA</i> DE 1989: DESNATURALIZAÇÃO DA ARTE SURDA.....	43
3 RESISTÊNCIA POLÍTICA NA PRODUÇÃO DE IMAGENS DE INDOCILIDADE, ANIMALIZAÇÃO E MONSTRUOSIDADE SURDAS.....	58
3.1 CRIANÇA SURDA, CRIANÇA INDÓCIL.....	59
3.2 SURDIDADE E ANIMALIZAÇÃO.....	71
3.3 SURDIDADE MONSTRUOSA.....	86
4 ENTRE MARIONETES, MACACOS DE PELÚCIA E APARELHOS AUDITIVOS: VESTÍGIOS (I)MATERIAIS DE INFÂNCIAS SURDAS OBJETIFICADAS.....	94
4.1 O MARIONETE: IMAGENS DE MANIPULAÇÃO E GOVERNO DA SURDIDADE...	96
4.2 O MACACO DE PELÚCIA: IMAGENS DE CONDICIONAMENTO E CONTROLE DA SURDIDADE.....	112
4.3 OS APARELHOS AUDITIVOS: MEDICALIZAÇÃO E NORMALIZAÇÃO DAS INFÂNCIAS SURDAS.....	125
5 CONCLUSÃO.....	144
REFERÊNCIAS.....	149
ANEXOS	155
ANEXO A – MANIFESTO <i>DE'VIA</i> DE 1989	156

Capítulo I



Imagem 1: ROURKE, Nancy. *Bee DEAF*. 2016, óleo sobre tela, 20cm x25cm. Fonte: ROURKE, 2018.

Descrição da imagem: Uma menina surda segura um cartaz acima da cabeça com os dizeres: “I am Deaf, let me bee Deaf”. Cinco abelhas parecem ajudá-la a carregar o cartaz. A menina tem os cabelos coloridos (azul claro, amarelo e vermelho) e está sobre um fundo azul de pinceladas bem marcadas.

“A fala não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir.”
Djamila Ribeiro

1. INTRODUÇÃO

Por muitos anos, as pessoas surdas ocuparam o lugar de indivíduos sem voz e sem palavra. Por estarem inscritos no campo epistemológico da deficiência e, conseqüentemente, serem nomeados como anormais, naturalizou-se o lugar do surdo de “ser sem palavra”. Embora muitas conquistas já tenham sido efetivadas desde a segunda metade do século XX, ainda é muito difícil deslocar o surdo dos discursos que inventaram a surdez a partir do binarismo normal/anormal, por isso, persiste a pouca visibilidade das suas práticas artísticas. Sendo assim, as frases de Nancy Rourke e Djamila Ribeiro, que escolhi como epígrafes para esta introdução, são chaves de leitura importantes para se compreender, além do ponto de vista epistemológico da tese, o seu propósito político. Ao mencioná-las, intersecciono narrativas que implicam em múltiplas variáveis: gênero, raça, classe, condição física, geopolítica, entre tantas outras categorias de análise possíveis de serem aqui elencadas. A artista e a filósofa falam, por vezes, do mesmo lugar de fala, e outras vezes de lugares de fala muito distintos, mas a despeito das possíveis assimetrias de poder que as suas posições implicam, as duas convergem para uma luta em comum: a do direito de existir. A existência a que ambas se referem é a existência política, que, muito mais do que o direito à vida, é a não hierarquização das vidas, a participação e o tratamento digno e igualitário incondicionais.

Segundo Agamben (2017a), os gregos tinham dois termos para o que entendemos hoje como vida: *zoé*, que se manifestava pelo simples fato de viver; e *bios* que significava a forma de viver própria do indivíduo ou grupo. (AGAMBEN, 2017a, p. 13). Nesta perspectiva, apenas *bios* pode ser considerada uma forma-de-vida propriamente dita. “Com o termo forma-de-vida entendemos, uma vida que jamais pode ser separada da sua forma, uma vida na qual jamais é possível isolar alguma coisa como vida nua”. (AGAMBEN, 2017a, p. 13). Por outro lado, *zoé* significa a força bruta, uma existência material natural, sem palavra e sem potência política. Essa divisão binária, entre seres com e sem potência política, legitima uma determinada ordem dos corpos onde “o sujeito último, que se trata de excetuar e, ao mesmo tempo, de incluir na cidade, é sempre vida nua.” (AGAMBEN, 2017a, p. 15). Nas palavras de Rancière, são “partes da comunidade que não fazem parte verdadeiramente do corpo social”. (RANCIÈRE, 1996, p. 35).

Estas partes estão distribuídas naquilo que Jacques Rancière denomina *partilha do sensível*. Segundo Rancière (2015), a *partilha do sensível* é “o sistema de evidências sensíveis que revela ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares

e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2015, p. 15). Essa partilha de tempos, espaços e atividades se organiza de forma que há o comum partilhado e partes que são exclusivas. A fração que cada um toma nesta divisão do sensível baseia-se na distribuição simbólica dos corpos, ou seja: aqueles a quem se vê e aqueles a quem não se vê; aqueles que falam, que tem direito à palavra, e aqueles que emitem apenas ruído. Essa ordem dos corpos define as divisões dos modos de ser, de dizer e de fazer, é essa ordem do visível e do dizível que faz com que uma palavra seja entendida como discurso e outra entendida como ruído. É tanto uma disciplinação quanto uma regra do aparecer dos corpos. (RANCIÈRE, 1996).

A atividade política desloca os corpos dos lugares previamente dados, faz ver e ouvir aqueles que eram invisibilizados, silenciados. Tendo em vista que as práticas artísticas têm essa potência de intervenção política nas relações com as maneiras de ser e com as formas de visibilidade, as produções de artistas visuais surdos podem ser entendidas como linhas de fuga e como condição de possibilidade para outras formas de exposição da existência surda. Se, conforme sugere Raciére (2015, p. 21), “uma superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas, mas sim, uma forma de partilha do sensível” e a *partilha do sensível* é o cerne da política, as produções visuais dos artistas surdas deslegitimam as posições de palavra designadas historicamente aos surdos, desregulam e reconfiguram as partilhas de espaço e tempo. São condições de possibilidade de resistência política por meio da linguagem que partem de uma desidentificação de lugares previamente dados.

A curiosidade sobre as estratégias de resistência desenvolvidas pela comunidade surda para garantir a sobrevivência das línguas de sinais e da cultura surda remetem à minha pesquisa de mestrado, na qual investiguei os processos educativos de surdos entre as décadas de 1950 a 2010 numa escola de educação especial. Na ocasião da pesquisa, pude perceber que o discurso que prevalecia sobre a história dos povos surdos ainda era o da vitimização, o discurso binário que separava com rigidez opressores e oprimidos. Durante as entrevistas e em comunicações informais com amigos e alunos surdos, percebi que era comum os surdos falarem sobre a sua história a partir do sofrimento, de opressão, de dominação dos ouvintes sobre os surdos. Entretanto, a minha formação na área da história não me deixava satisfeita com esse discurso quase unívoco sobre a história surda. Era evidente que, de fato houve abusos e que as relações de poder entre surdos e ouvintes era de opressão, entretanto, eu perguntava-me, como, afinal de contas, as línguas de sinais e a cultura surda sobreviveram a tantos anos de proibição e de coerção.

Ao longo dos anos que sucederam o término do mestrado, continuei em busca de uma contra narrativa surda sobre a sua própria história e experiência no mundo. Uma narrativa

que emancipasse os povos surdos e não apenas os vitimizasse. Após o primeiro semestre do curso de doutorado na Unisul pude voltar a essa questão que havia ficado latente nos últimos anos e, aos poucos, o projeto que deu origem à tese foi se desenhando. Busquei me aprofundar nas produções de artistas visuais surdos na tentativa de entender a “Arte Surda” como condição de possibilidade para outras formas de exposição da existência surda. Nesse processo de busca, conheci o trabalho de vários artistas surdos que procuravam se afirmar como legítimos reconfiguradores da divisão sensível, ocupando um espaço de visibilidade antes destinado apenas a pessoas consideradas dentro dos padrões de normalidade. Em meio às inúmeras produções artísticas conheci o movimento artístico que se iniciou na década de 1980, nos Estados Unidos, intitulado *De'VIA*. A palavra “*De'VIA*” é a abreviação do termo *Deaf View Image and Art*, que em uma livre tradução para a língua portuguesa seria algo como “*Imagem e Arte na Perspectiva Surda*”. Os artistas *De'VIA* intencionavam expor a sua experiência de ser surdo, as formas como se relacionam entre si e com as pessoas ouvintes, enfim, a sua *surdidade*¹.

Assim, o "encontro" com Didi-Huberman ajudou-me a enxergar a potência das imagens produzidas por artistas surdos que pretendiam reconstruir as suas condições de aparição através da linguagem artística. Ao mostrarem a língua de sinais numa pintura, por exemplo, os artistas colocaram em evidência a diferença surda e se auto afirmaram, mesmo quando o poder normalizador tentou apagar aquilo que escapava ao seu controle. Trata-se daquilo que Didi-Huberman chamaria de um “gesto de levantar”. Para o autor “levantar-se é um gesto, que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero).” DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 117). Ainda segundo o autor, “levantar-se é libertar-se daquilo que entrava os movimentos, é quebrar certo presente e erguer os braços a um futuro de possibilidades.” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 117). Este “gesto de levantar” da comunidade surda, até então silenciada e exposta ao desaparecimento, tornou-se o meu enfoque de pesquisa. Faltava ainda delimitar o que eu buscava nesta gama tão diversificada de produções artísticas.

Foi também a partir de Didi-Huberman, durante a leitura do texto “Quando as imagens tomam posição”, que me aproximei daquilo que seria a questão de pesquisa. O último capítulo do livro “A exposição da criança: expor-se às imagens”, lembrou-me desse tema que

¹ O termo *surdidade* foi criado em 1990, por Paddy Ladd, para definir o estado de existência de ser-surdo-no-mundo. (LADD, 2003, p. 613). Utilizo o termo *surdidade* como tradução do termo *Deafhood*, seguindo a versão em língua portuguesa do livro *Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood*, publicado em três volumes pela editora portuguesa Surd'Universo, com os títulos: *Em busca da Surdidade 1: Colonização dos Surdos*; *Em busca da Surdidade 2: Compreender a Cultura Surda*; *Em busca da Surdidade 3: Surdos no Pós-Colonialismo*. Lisboa: Editora Surd'Universo, 2013.

já havia aparecido em uma das conversas nos encontros de orientação: as imagens da criança. Voltei a examinar as imagens, e de fato, havia uma presença marcante de crianças nas telas de quase todos os artistas surdos a que tive acesso. Para além da exposição da violência com a qual as crianças foram tratadas, ou seja, mais do que a "informação" histórica que as imagens pudessem apresentar, o que mais me instigou foi a possibilidade de compreender o aparecimento das imagens das crianças surdas como um gesto político de resistência. A afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência, segundo Didi-Huberman (2017a), se dá justamente por seu caráter contra-informativo. Para este autor, a imagem da criança resiste porque declara a sua essencial vocação para a sobrevivência, por estar aí e aprender apesar de tudo: apesar da guerra, da violência, da opressão e das instituições. Ou seja, a criança está aí para lembrar do passado e do futuro, da reabertura de possibilidades.

Tendo em vista a confluência dos temas e inquietações expostos até aqui, o objetivo da tese é *analisar as estratégias de resistência política da surdidade na produção de imagens de crianças surdas na Arte De'VIA*. Como objetivos específicos, busco reconhecer os traços que podem ser caracterizados como gestos políticos de resistência da surdidade ao poder normalizador ouvinte; compreender os efeitos que as imagens do corpo da criança surda podem produzir nas telas dos pintores do Movimento *De'VIA*; apontar os elementos que podem compor uma contra-narrativa surda sobre as suas histórias e surdidades.

No decorrer da pesquisa tive acesso a muitas imagens. Gostaria de exibir todas, compartilhar essa potência artística e cultural dos surdos em toda a sua pluralidade. Evidentemente, não caberia tudo na tese, então tive a dura missão de escolher quem seriam os(as) artistas estudados e quais seriam as obras analisadas. A escolha não foi fácil, optei por trazer para o debate acadêmico duas mulheres surdas atuantes politicamente na atualidade: Nancy Rourke e Susan Dupor. O critério de escolha foi o impacto e o alcance da produção artística de ambas, o que embora seja difícil de mensurar, baseia-se na minha observação empírica durante a participação em palestras, realização de cursos, observação de capas de livros e aulas de Libras ministradas por professores surdos onde, eventualmente, aparecem imagens de artistas surdos. A facilidade de acesso às obras de ambas, na grande maioria disponível na internet em *websites* pessoais, também foi um dos critérios para a seleção dessas duas artistas, assim como o fato de utilizarem com frequência imagens de crianças surdas nos seus trabalhos.

Segundo as informações autobiográficas publicadas no seu *website*, Nancy Rourke começou a desenhar e pintar aos seis anos. A artista cresceu em San Diego e foi para um rigoroso programa oralista numa escola de treinamento auditivo. Durante toda a sua infância, Nancy criou novas peças e exibiu as suas obras de arte em feiras, concursos e galerias. Graduou-se e pós graduou-se em design gráfico e pintura no Instituto de Tecnologia para Surdos de Rochester, Nova York. Em 1979 teve sua primeira exposição na *National Gallery of Art* em Washington D.C., mas como não tinha total confiança nas suas chances de sucesso na comunidade artística, Nancy Rourke optou por trabalhar como designer gráfica na iniciativa



Imagem 2: Retrato de Nancy Rourke. Fonte: RIT, 2018.

privada, onde atuou por vinte anos, até voltar a subsistir como pintora. Naquele meio tempo, Nancy trabalhou em grandes empresas multinacionais, tais como, a *Xerox* e a *Microsoft Corporation*. Também atuou como designer de paleta para a *20th Century Fox*, colorindo filmes clássicos em preto e branco, como, *Casablanca*, *King Kong*, *Sherlock Holmes* e inúmeros filmes de John Wayne. Após a demissão repentina da *Microsoft Corporation*, a artista relata que decidiu ser a hora de voltar a pintar. Ela participou de alguns *workshops* como preparação para o retorno à pintura, e durante oito anos pintou de tudo, desde retratos a paisagens urbanas e natureza morta.

Foi em 2010 que Nancy se envolveu com o movimento artístico *De'VIA* e percebeu que havia descoberto a sua paixão. Ela centraliza-se em temas de resistência, afirmação e libertação, “Crio imagens e cores que mostram diferentes símbolos e motivos (...). Cores primárias são as cores que eu uso. Também utilizo detalhes monocromáticos para reforçar”. (ROURKE, 2018, n.p. tradução livre)². A artista afirma fazer uma declaração política com as suas pinturas e explica as referências artísticas em que se baseia, bem como, os objetivos de produzir arte engajada:

Faço uma declaração política. Capturei a sociedade de hoje que precisava de atenção porque está muito atrasada. Parte disso (da minha obra) é para educar e parte dela é um alerta. Essas influências vieram dos pintores Jean Michel Basquiat e Jacob Lawrence, que estudaram o movimento pelos direitos civis. Na arte de resistência, a obra mostra a máscara da benevolência, a controvérsia linguística, o oralismo,

² “I create images, colours and construction that show different symbols and motifs. Primary colours are what I use. I use monochrome for reinforcement to boost the colours more.”

integracionismo, a engenharia genética, as barreiras de comunicação, o colonialismo, o paternalismo e o ouvintismo. Na arte da afirmação, o trabalho mostra empoderamento, a ASL, a cultura surda, a identidade, a aceitação, a história surda e a surdez. Na arte da libertação, eu combino resistência e afirmação que mostram poder e identidade. Eu pinto como os surdos têm sido controlados por ambientes predominantemente auditivos. Procuro retratar a quanto sofrimento as pessoas surdas foram submetidas, desde muitos anos, quando Aristóteles (384-322 a.c.) disse “que os nascidos sem o sentido da audição são incapazes de razão.” Eu achava que era importante mostrar para o público a nossa humanidade e os nossos direitos. A discriminação era demais e é isso que estou pintando hoje. (ROURKE, 2018, n.p. tradução livre).³

As principais cores das obras de Rourke são o azul, o vermelho, o amarelo (todas em tons vibrantes) e o preto. A paleta de cores recorrente tornou-se, assim, a sua marca registrada. É fácil reconhecer uma pintura de Nancy Rourke por essa característica e também pelos traços e pinceladas marcantes. O uso das cores é tão relevante nas obras, e as obras são tão decisivas em sua vida, que o seu sinal pessoal⁴ é uma referência às três cores mencionadas. Rourke (2018) afirma também que se inspira no “Movimento Fauvismo, no Movimento Neo-Expressionista e no Movimento De Stijl, porque esses movimentos artísticos usavam cores primárias.”

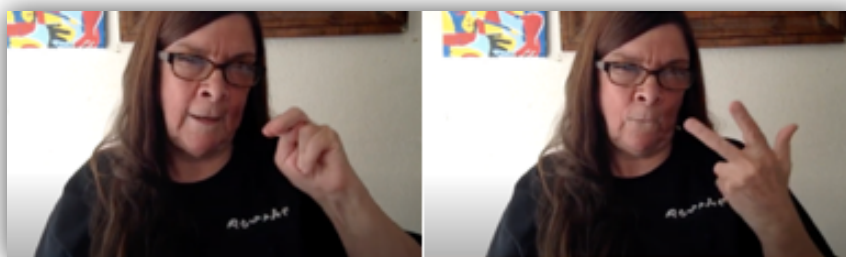


Imagem 3: Sinal pessoal de Nancy Rourke representado pela letra n e o número 3, numa referência às cores mais utilizadas pela artista. *Fonte:* canal do youtube da artista.

³ “I make a political statement in art which can be social justice, activism, human rights and solidarity. I capture today’s society that needed attention. Part of it, is to educate and long overdue for a wake-up call. These influences came from painters like Jean Michel Basquiat and Jacob Lawrence, who studied the civil rights movement. In resistance art, the work shows mask of benevolence, linguistic controversy, oralism, mainstreaming, genetic engineering, communication barrier, colonialism, paternalism, and audism. In affirmation art, the work shows empowerment, ASL, Deaf culture, identity, acceptance, Deaf history, and Deafhood. In liberation art, I combine both resistance and affirmation that shows empowerment and identity. I paint how Deaf people have been controlled by predominantly audist environments. I seek to portray on how much suffering and submissive Deaf people were, many years when Aristotle (384-322 BC) said “Deaf born senseless and incapable to reason.” I felt this was important for the audience to see who and what our human rights are. Discrimination was too much and this is what I am painting today.”

⁴ Ao ingressar na comunidade surda, cada pessoa recebe um sinal que esteja relacionado a uma característica pessoal marcante. Esse sinal comumente é atribuído a partir da observação de outras pessoas surdas e serve como uma espécie de batismo, não tendo necessariamente relação com o nome ou com a sua soletração manual, embora as vezes isso possa acontecer, como é o caso de Susan Dupor, que tem seu sinal com as primeiras letras do nome e do sobrenome. Já o sinal de Nancy Rourke, é a combinação da inicial de seu nome e o número 3, em referências às cores usadas pela artista.

Suzan Dupor nasceu surda em Madison/ Wisconsin onde frequentou programas tradicionais para "deficientes auditivos" do jardim de infância ao ensino médio. Em 1987 matriculou-se no Instituto Técnico Nacional para Surdos (NTID), do Instituto Tecnológico de Rochester (RIT), para cursar especialização em Ilustração. Em seguida transferiu-se para a Escola do Instituto de Arte de Chicago, onde obteve o seu diploma de Bacharel em Belas Artes. Trabalhou por um ano num estúdio de animação antes de cursar o Mestrado em Ciências na Educação de Surdos e Educação Artística pela Universidade de Rochester e NTID.



Imagem 4: Retrato de Susan Dupor. *Fonte:* DUPOR, 2018.

Atuou como docente no NTID por três anos antes de voltar para Wisconsin, onde leciona artes, até hoje, na *Wisconsin School for the Deaf*. Mesmo tendo um irmão com perda auditiva, Susan Dupor não teve acesso à língua de sinais como primeira língua, o que seria de se esperar pois, haveria mais alguém na família para se comunicar. Dupor aprendeu o Inglês sinalizado⁵ para acompanhar as aulas ministradas em língua oral com um intérprete na escola de ouvintes. Em comunicação pessoal a Durr (1999), a artista relatou que se sentia alienada e fugia para o mundo da arte, onde podia mostrar a sua capacidade de criar. Pelas artes visuais Dupor conseguia transpor a barreira linguística e sentir-se emancipada diante dos colegas ouvintes. Além disso, a arte permitia que ela visualizasse um futuro profissional como ilustradora, o que, ao final, ela foi mais além e produziu os seus próprios quadros e as suas narrativas surdas. O seu contato com a língua de sinais e com a cultura surda aconteceu apenas quando ingressou na RIT/NTID. História, cultura e educação de surdos se tornaram o tema central das produções de Susan Dupor. A inspiração para as composições vem de artistas como Frida Kahlo e pintores do Realismo Social da Grande Depressão Americana. As suas obras de arte variam entre animação, pinturas e produções multimídia, num movimento que transformou a opressão em ativismo político da surdidade.

⁵ Forma de comunicação que consiste na associação de sinais manuais com a ordem gramatical da língua inglesa, ou seja, para cada palavra em inglês era feito um sinal em ASL, sem respeitar a ordem gramatical da língua de sinais. Isso transforma a sinalização em uma espécie de tradução literal, muitas vezes perdendo até mesmo o sentido da frase.



Imagem 5: Fotograma do sinal de Susan Dupor, sinal composto pelas letras S e D, como movimentos lineares repetidos para a esquerda e direita em cada uma das letras.

No caso das duas artistas surdas aqui estudadas, não fica clara a distinção das obras que são autobiográficas daquelas inspiradas em histórias de outras pessoas surdas. Essa distinção entre relato de si e relato de outros, visto assim de forma binária, mostrou-se pouco viável para a análise dos meus objetos de pesquisa. Esse “dilema” foi de certa forma solucionado após o encontro teórico com a escritora Conceição Evaristo que ocorreu durante o período de estudos em que estive na Universidade de Coimbra – Portugal, no segundo semestre de 2019. Na ocasião, participei de uma palestra intitulada “*Encontro com Conceição Evaristo*”, realizada no auditório da Faculdade de Letras, onde eu frequentava disciplinas do curso de História da Arte. Embora já tivesse lido textos da autora nas aulas de Teoria Literária, foi na palestra que tive o primeiro contato com o conceito de *escrevivência*, de autoria da palestrante. Com a sua simplicidade e o seu magistral domínio sobre a oralidade, Conceição Evaristo expôs a complexidade de sua percepção intelectual sobre as partilhas de experiências de povos desconsiderados politicamente no decorrer da história. Saí da palestra convencida de que aquilo que via nas imagens *De’VIA*, embora não sejam escritas gramaticais, trata-se de *escrevivências*. Isso porque é impossível para as artistas se desvencilharem do seu *corpo-mulher-surda* e, como afirma Evaristo (2009), por ser esse corpo e não outro, vivenciam as experiências que um corpo não surdo jamais poderia experimentar, e, estas experiências são partilhadas por outras mulheres surdas de forma semelhante. Ou seja, as artistas contam suas histórias nas telas e, simultaneamente, as histórias de outras pessoas surdas. Não há como dissociar o individual do coletivo, e isso, quando registrado, torna-se *escrevivência*.

Após escolhidas as artistas a serem estudadas, a tarefa de selecionar as imagens não se tornou mais fácil. Ambas têm uma vasta produção artística de imagens intelectualmente provocativas e que não cessavam de aparecer. Posso dizer que a escolha das imagens aconteceu num movimento caótico, conforme as pinturas apareciam durante o aprofundamento das

pesquisas na *web*, nas redes sociais das artistas, em artigos científicos e livros que fui encontrando ao longo da produção do projeto e da tese. Assim, agreguei e excluí imagens para análise, num movimento de ver e rever as escolhas. Portanto, não parti de um conjunto de imagens pré-estabelecidas, fui agregando ao corpus da pesquisa imagens que me pareciam relevantes e que começavam a fazer sentido à medida que ocorria a imersão na escrita e nas leituras de textos e nas novas imagens. Uma vez que a legibilidade das imagens não está dada de antemão (DIDI-HUBERMAN, 2012), a análise das imagens ocorreu a partir de uma lenta aproximação, de uma busca por ranhuras, por detalhes que rompessem com o silêncio ou com os clichês que falam demais, que buscam simplesmente descrever e dar sentido. Não se trata, pois, de decifrar os sentidos e significados dos elementos, mas de buscar outras legibilidades nos traços que são dados a ver pelos artistas surdos. Do ponto de vista metodológico, foram observados elementos que, concatenados, ativam o pensamento e a potência política da linguagem e da visualidade, tais como: escala, composição do espaço pictórico, formas, linhas, cores, luz, tonalidades, texturas, padrões e repetições.

O primeiro capítulo é dedicado à análise do *Movimento De'VIA*, a sua história, o seu propósito político e os seus efeitos sobre a produção artística de pessoas surdas. Apresento, então, uma constelação de imagens produzidas por artistas surdos ao redor do mundo. Também analiso o movimento político-cultural dos surdos nos Estados Unidos que tornou possível a produção do Manifesto *De'VIA*, em 1989, e o próprio texto do Manifesto, com os principais argumentos deste movimento artístico para a desnaturalização da expressão *arte surda*. Este capítulo também se empenha em discutir o conceito de *surdidade* e o entre-lugar da cultura surda na contemporaneidade, a partir de autores como Paddy Ladd, Carol Paden, Harlan Lane, Carlos Skliar, Judith Butler, Silviano Santiago, Djamila Ribeiro, Stuart Hall, Zigmund Bauman, entre outros.

O segundo capítulo se concentra nas produções de Nancy Rorke e Susan Dupor, e analisa como as artistas surdas se apropriaram dos estereótipos capacitistas sobre os seus corpos e deram um rosto político as suas *surdidades*. As análises se concentram em imagens de crianças surdas com aspectos de indocilidade, animalidade e monstrosidade e exploram a capacidade de resistir politicamente através da linguagem visual. O relato e a exposição de visões injuriosas sobre o ser surdo desnaturaliza as práticas normalizadoras sobre os corpos com completudes diferentes dos padrões de beleza, de utilidade, de produtividade e de docilidade. Essa apropriação das imagens injuriosas que associam os surdos a animais e

monstros transforma em resistência política aquilo que serviria para legitimar a colonização dos corpos surdos.

O último capítulo tem como objetivo identificar vestígios e testemunhos de objetificação dos corpos e das infâncias surdas pela medicina, pela escola e pela família. Assim como no capítulo anterior, busquei verificar como as artistas reverteram a condição de seres objetificados em agentes políticos na imagem. Nesse sentido, trabalho com a triangulação entre as figuras de marionetes, de brinquedos e de aparelhos auditivos, objetos que evocam memórias (i)materiais da vida cotidiana de crianças surdas, e que nas telas das artistas ganham vida para denunciar as tentativas massivas de governo e controle biopolítico das infâncias surdas. Parto do conceito de objetificação proposto por Nussbaum (1995), que entende haver basicamente sete formas de tratar uma pessoa como uma coisa: a instrumentalidade, a negação da autonomia, a inércia, a fungibilidade, a violabilidade, a propriedade e a negação da subjetividade. Todos esses elementos aparecem nas imagens onde as crianças surdas são representadas como objetos ou associadas a eles, o que serviu como uma espécie de pista visual para a percepção do processo histórico de objetificação das vidas surdas.

Muitas imagens aqui trabalhadas remetem a décadas passadas, às infâncias das pintoras e dos seus contemporâneos. Referem-se, portanto, a práticas que já não acontecem mais com a mesma intensidade e com a mesma violência de castigos e condicionamentos exaustivos. Entretanto, a despeito dos “novos tempos” que vivem as comunidades surdas, de reconhecimento legal das suas línguas, de direitos de acessibilidade amparados legalmente etc., esse tipo de reflexão ainda é necessária na atualidade. Segundo a pesquisadora surda Carol Padden (2006) “muitas vezes nos sentimos sitiados, controlados, padronizados, mesmo que nossa língua de sinais seja notavelmente comemorada e admirada em público.” (PADDEN & HUMPHRIES, 2006, n.p, tradução livre)⁶. No Brasil, a situação não parece ser diferente. Por trás de discursos políticos em língua de sinais, de declarações públicas de amor à comunidade surda e da crescente presença de intérpretes de Libras em cerimônias públicas, são perceptíveis os oportunismos ideológicos, os clichês assistencialistas e as intenções religiosas. Ou seja, ainda é necessário pensar a relação que estabelecemos com as surdidade e com as práticas que consideramos legítimas no que diz respeito a pessoas com corpos desviantes da lógica da normalidade.

⁶ “*We often feel besieged, sieged, controlled, and patronized, even as our remarkable sign language is celebrated and admired in public.*”

Por fim, estou convicta que uma tese que discuta a *Arte De'VIA*, pode ser considerada um gesto político de resistência e de afirmação, que expõe as experiências surdas e proporciona visibilidade para saberes pouco considerados na academia. Por isso, busquei em cada abertura de capítulo apresentar uma epígrafe visual e, para além disso, expus um conjunto de imagens produzidas pelo movimento *De'VIA*, com o cuidado de expor as imagens tentando não transformá-las em clichês e nem fazê-las desaparecer pelo excesso. O intuito é que elas estejam disponíveis ao olhar, e que a tese possa ser vista e apreciada para além das palavras e das teorizações. Que ela seja um convite ao olhar e uma conquista do território acadêmico pela surdidade, não pelas minhas palavras, que são de uma mulher ouvinte, mas pela potência criativa das suas imagens.

Capítulo II



Imagem 6: ROURKE, Nancy. *ASL Pride*, 2013, óleo sobre tela, 20cm X 25cm. Fonte: ROURKE, 2018.

Descrição da imagem: Três mãos sinalizam as letras “ASL”, nas cores amarela e azul. Abaixo, aparece em caixa alta a palavra “PRIDE”, que está e grafada em branco sobre quadrados coloridos em as cores primárias e na cor preta.

“Um corpo nunca existe em um modo ontológico distinto de sua situação histórica. (...) Ele está exposto à história, à condição precária e à força, mas também ao que é espontâneo e oportuno, como a paixão e o amor, a amizade repentina ou a perda repentina e inesperada.”

Judith Butler

2 MOVIMENTO *DE'VIA*: UMA HISTÓRIA VISUAL DOS CORPOS SURDOS

A construção da memória coletiva dos povos surdos foi fortemente marcada pela violência colonizadora que castigou, modificou e mutilou os seus corpos. Trata-se de uma história atravessada pela tentativa constante de apagamento da diferença em nome de um padrão que normatiza o que é o ser humano e como deve ser seu corpo e sua língua. São inúmeros os relatos, que remontam à antiguidade, de tentativas de eliminação dessa alteridade radicalmente diferente, que desestabiliza a nossa própria ideia de humanidade. Esse passado em comum dos surdos, de lutas e resistências é um dos traços que compõe aquilo que chamamos de *surdidade*, ou seja, o estado de existência de *ser-surdo-no-mundo*. Apesar de as memórias coletivas dos povos surdos serem parte fundamental da sua subjetivação política, nem sempre elas foram registradas. Assim como outros povos de tradição oral⁷ as memórias surdas são passadas entre as gerações, através de relatos pessoais face a face. A falta de um meio de registro escrito da língua de sinais fez com que as artes visuais tenham sido condição de possibilidade para a sobrevivência e para a exposição da história surda de forma não vitimizada e não estereotipada.

Neste sentido, o presente capítulo tem como objetivo compreender o papel das produções artísticas do movimento *De'VIA – Deaf View Image Art* na produção de uma narrativa histórica acerca do processo de descolonização dos corpos surdos e na construção das suas *surdidades*. No item 1.1 aprofundo-me nas principais discussões sobre o termo *surdidade* a fim de compreender o entre-lugar da cultura surda na contemporaneidade. Em seguida, apresento o movimento político-cultural dos surdos nos Estados Unidos que tornou possível a produção do Manifesto *De'VIA* em 1989. Finalmente, analiso o texto do Manifesto e exponho algumas das obras e os principais argumentos deste movimento artístico para a desnaturalização da expressão *arte surda*.

⁷ Consideramos os surdos povos de “tradição oral” pelo fato de não possuírem a tradição de registro escrito da história. Neste caso, a palavra oralidade não se refere ao uso da voz, mas ao compartilhamento de experiências por narrativas não-escritas. A escrita em sinais foi criada apenas em 1974, pela dançarina Valerie Sutton. Valerie criou um sistema para escrever danças e despertou a curiosidade dos pesquisadores da língua de sinais dinamarquesa que estavam procurando uma forma de escrever os sinais. A década de 70 caracterizou um período de transição de *Dancewriting* para *SignWriting*, isto é, da escrita de danças para a escrita de sinais das línguas de sinais. Fonte: <http://www.signwriting.org/library/history/hist010.html>.

2.1 EM BUSCA DA SURDIDADE: O ENTRE-LUGAR DA CULTURA SURDA NA CONTEMPORANEIDADE

Segundo Ladd (2011), a utilização da noção de *cultura surda* é relativamente recente no meio acadêmico. Iniciou-se timidamente com os estudos de “subculturas” por Lunde (1956)⁸, passou pelos estudos sobre a “vida comunitária surda” de Higgins (1980)⁹, chegando até os “aspectos sociais da surdez” de Christiansen e Meiseger (1986)¹⁰. (LADD, 2011). Desde então, outros termos afins como *identidade surda* e *povo surdo* passaram a ser empregados também nos chamados *Estudos Surdos*. Entretanto, tanto o conceito de cultura, quanto o de identidade e de povo já foram mais profundamente estudados e revistos pelos teóricos e estudiosos da cultura, o que torna imperativa uma revisão dos seus usos no contexto das produções culturais de artistas surdos.

Ao fazermos uma revisão de literatura sobre *cultura surda* nas publicações acadêmicas brasileiras é muito comum encontrarmos textos fundamentados nos Estudos Culturais. Quando se trata de identidade cultural, o autor jamaicano Stuart Hall é um dos mais referenciados, especialmente a sua obra *Identidade Cultural na Pós-modernidade*, publicado pela primeira vez em 1992. (STROBEL, 2016; PERLIN, 2000; KARNOP, KLEIN & LUNARDI-LAZZARIN, 2011; THOMA, 2011). Isso porque, logo que os movimentos surdos começaram a lutar por outras visibilidades, para além do discurso da anormalidade, houve um esforço de pesquisadores ouvintes e surdos de legitimar politicamente esses movimentos também no plano teórico. Desta forma, os Estudos Culturais foram vistos como terreno fértil para o florescimento dos chamados Estudos Surdos¹¹. Os *estudos surdos* buscam descolonizar os saberes historicamente produzidos sobre as pessoas surdas a partir do deslocamento discursivo da surdez do campo epistemológico da deficiência para o campo cultural. Esse

⁸ LUNDE, A. Social factors in the isolation of deaf people. In: STOKOE, W. **Sign Language Studies: An Outline of Visual Communication Systems of the American Deaf**. University of Buffalo Occasional Papers N 8 of the Studies in Linguistics Series, 1956.

⁹ HIGGINS, P. **Outsiders in a Hearing World**. Newbury Park, CA: Sage, 1980.

¹⁰ CHRISTIANSEN, J; MEISEGEIER, R. **Papers From the Second Research Conference on the Social Aspects of Deafness**. Washington DC: Department of Sociology an Social Work, Gallaudet College, 1986.

¹¹ De maneira geral, os *Deaf Studies* são parte dos chamados *Disability Studies*, definidos como “um campo necessariamente irregular de estudos filosóficos, literários, políticos, culturais, etc., que propõem inicialmente descolonizar e desconstruir o aparato de poder e de saber que gira em torno daquilo que naturalizamos como o outro deficiente”. (SKLIAR, 2005, p. 155).

deslocamento fundamenta-se na afirmação da diferença surda como elemento agregador, produtor de “identidades” e de coesão do grupo de surdos.

A ideia de identidade subjacente a estes estudos vai ao encontro daquilo que Hall vinha publicando sobre o tema. Para Hall (2008), os contatos permanentes com culturas e formas distintas de viver, abalaram as antigas concepções de “identidade” tidas, até então, como fixas, imutáveis e ligadas unicamente a um elemento agregador. O autor refere-se a um descentramento do sujeito e de um constante deslocamento de “identidades”, que passa a ser associada às posições que o sujeito assume ao longo da sua trajetória. O caráter performativo da “identidade” do sujeito pós-moderno descarta a possibilidade de se pensar num sujeito contínuo ou na identidade como uma forma de suturar o indivíduo a uma única sociedade e posição social. Isso porque os indivíduos são constituídos por várias formas de identificação e se deslocam continuamente de uma para outra, conforme são interpelados, se formando e transformando. Esses deslocamentos ocorrem tanto no âmbito social, em que novas formas híbridas tomam o lugar das decadentes identidades nacionais, quanto nas subjetividades, onde se observa a perda da ideia de um sujeito integrado. (HALL, 2008).

Em escritos mais recentes, Hall (2016) começou a tratar também sobre a relação entre “identidade” e diferença, nos quais a reconceitualização da “identidade” precisa ser pensada em relação à diferença. Desta forma, fica claro que as formas de identificação não são dadas pela natureza, são formadas cultural, histórica e politicamente. E, acima de tudo, são formadas na relação dialógica com a Outridade, pois somente quando há um Outro é possível saber quem você é, “a identidade é a relação do Outro consigo mesmo.” (HALL, 2016, p. 322). Em suma, esse novo acordo entre “identidade” e diferença, sugerido por Hall (2016), poderia ser melhor entendido pelo termo composto *identidade-diferença*. Identidade-diferença que não é nem identidade, nem diferença, mas as duas coisas ao mesmo tempo, portanto, indissociáveis e móveis.

Assim como diversos movimentos sociais que, após 1968, tentaram organizar-se politicamente dentro de uma relação de identificação, os surdos também buscaram a sua unidade a partir da invenção da “identidade surda”. Nas décadas de 1980 e 1990, auge do movimento de afirmação da comunidade surda no Brasil, o surdo ideal era aquele usuário fluente da língua de sinais¹², que namorava ou casava apenas com surdos, que não falava, que

¹² A maioria dos surdos dessa época não tinha acesso à língua de sinais, pois as escolas que ofereciam educação bilíngue eram poucas e restritas às famílias com condições financeiras de manter seus filhos estudando longe de casa. A falta de acesso à língua na idade adequada pode ocasionar problemas de cognição, de comunicação e transtornos intelectuais. Muitos surdos foram internados em instituições psiquiátricas e manicômios, tratados como loucos e incapazes pela falta de uma língua que lhes permitisse se comunicar, compreender e interagir com o

não usava nenhum tipo de aparelho auditivo, e acima de tudo, que tinha uma certa hostilidade com relação tudo o que vinha do “mundo dos ouvintes”. Era o que os surdos chamavam de “surdos-puros”. Esse fechamento em uma suposta “identidade surda” nos anos que sucederam ao oralismo é compreensível, tendo em vista a necessidade de se afirmar mediante o poder normalizador exercido historicamente pelos ouvintes. Entretanto, esse modelo de “surdo ideal” acabou excluindo da comunidade surda, aqueles surdos que não se conformavam a este padrão, ou seja, que não eram fluentes na língua de sinais, que optaram por usar aparelho auditivo ou fazer a cirurgia do implante coclear, que gostavam de música, que tinham alguma deficiência associada a surdez, etc. Contraditoriamente, a diferença era negada dentro de um grupo que buscava se afirmar como diferente. Ou seja, os processos de identificação quando não problematizados originam um pensamento estreito da diferença e são uma chave de ignição para a opressão.

Por esse motivo, a utilização do termo *povo surdo* também pode ser problemática se empregada de forma determinista, fechada. Butler (2018) afirma que a ideia de povo pressupõe que seja traçada uma linha, uma fronteira que separa aqueles que são e aqueles que não são parte do povo, logo, toda formação de povo é parcial, uma unidade que nunca será. Para a autora, “qualquer versão de “o povo” que exclua uma parte do povo não é inclusiva, portanto, também não é representativa”. (BUTLER, 2018, p. 10). Desta forma, a ideia de povo é melhor empregada quando entendida como uma luta democrática por inclusão e reconhecimento, como reivindicação do direito de aparecer e como exigência de melhores condições de aparição.

Com o passar do tempo, e com o maior acesso à educação e à informação por parte da comunidade surda, começou-se a perceber as limitações de uma circunscrição num modelo ideal, bem como a necessidade de se envolver com outros movimentos que tem pautas de lutas afins às causas surdas. A necessidade constante de deslocamento de identificações e as múltiplas posições que os indivíduos são chamados a assumir ao longo da vida fazem com que “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das inseguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionem”. (BAUMAN, 2005, p. 33). Com os surdos, o processo não haveria de ser diferente, pois são sujeitos que também estão inseridos no contexto contemporâneo e são interpelados por diversas possibilidades além de serem surdos. Esta outra percepção desconstrutora da ideia de

_____ mundo. Segundo Sacks (2007), “há evidências de que as pessoas que aprendem tarde a língua (ou seja, depois dos cinco anos de idade) nunca adquirem a fluência sem esforço e a gramática impecável dos que aprendem desde cedo (em especial dos que aprendem desde o nascimento com pais surdos).” (SACKS, 2007, p. 95).

“identidade” começa a aparecer em textos de pesquisadores dos *estudos surdos* no Brasil, por exemplo, Perlin (2000), que afirma ser a “identidade surda” apenas um aspecto da identidade cultural, não caracterizando a totalidade da subjetividade da pessoa. (PERLIN, 2000).

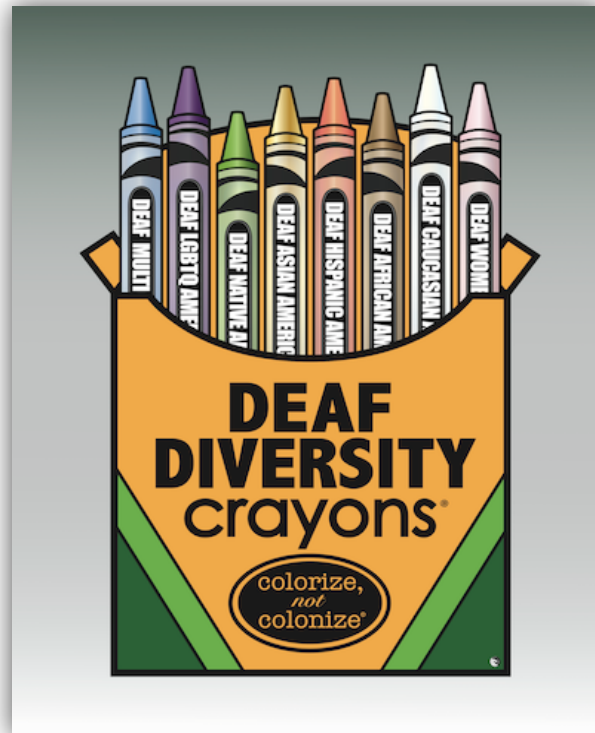


Imagem 7: SILVER, Ann. *Deaf Diversity crayons: colorize, not colonize*, 1999. Fonte: SILVER MOON BRAND. <http://www.silvermoonbrand.com>.

Tradução: Rótulos dos gizes de cera: surdos múltiplos, surdos LGBTQ, surdos Indígenas, surdos americanos asiáticos, surdos afro-americanos, surdos Caucasianos, mulheres surdas. Embalagem: “Giz de cera da diversidade surda: colorir, não colonizar.”

Na convergência daquilo que está exposto na **imagem 7**, Skliar (2003) propõe que se transcenda os processos individuais de identificação, fazendo referência a uma política de “identidades surdas” em que se considerem também outros aspectos, tais como: gênero, etnia, classe social, que influenciam de maneira decisiva nas relações pessoais, sociais e nas formas desses sujeitos interagirem com o mundo. Na mesma direção, Bauman (2012) afirma que todas as identidades são feitas de diferenças e continuidades. A sociedade e a cultura mantêm as suas formas de identificação, mas elas nunca são as mesmas por muito tempo, elas permanecem pela mudança. (BAUMAN, 2012). Essas mudanças na “política das identidades” impeliram os surdos a se perceberem de forma mais complexa, cada vez mais interseccional. Por exemplo, uma mulher-surda-negra-homossexual-pobre-analfabeta vivencia a sua identidade surda de forma diferente de um homem-surdo-branco-heterossexual-classe-média-universitário. Ou seja, está claro que a experiência de ser surdo(a) não cabe numa identidade. Mas nem por isso deixa de existir um traço em comum que une essas pessoas com experiências diversas em torno

de um sentimento de pertencimento a uma comunidade com um passado de lutas em comum. Ainda segundo Bauman (2012), “todas as identidades – incluindo a identidade das ideias - são feitas de diferenças e continuidades”. (BAUMAN, 2012 p. 2).

Butler (2017) afirma que, diferentemente de um raciocínio fundacionista da política de identidades que pressupõe um sujeito de existência estável anterior ao campo cultural que ele articula, é mais viável pensarmos em outras configurações da política na qual não é necessário haver um agente por trás do ato, pois ele é construído no e através do ato. (BUTLER, 2017). Segundo essa perspectiva não existe um “eu” pré-discursivo ou que seja determinado pelo discurso que exclua a possibilidade de ação, a identidade, neste caso, pode ser entendida como uma prática. Nesse sentido, Ladd (2011) também nos ajuda a compreender as formações identitárias dos surdos como práticas, ao dizer que as pessoas surdas estão comprometidas com uma práxis diária, em um contínuo diálogo interno e externo no qual a existência como pessoa surda é tida como um processo de *chegar a ser e de manter-se surdo*. Além disso, essa existência “também reflete diferentes interpretações sobre a surdidade, sobre o que poderia significar ser uma pessoa surda numa comunidade surda”. (LADD, 2011, p. 4, tradução livre)¹³.

Para designar esse estado de existência de “*ser-surdo-no-mundo*” de forma não totalizante, a comunidade surda usuária do inglês como segunda língua passou a adotar o termo *deafhood*, aqui traduzido como *surdidade*. Até então, o termo médico “surdez” era utilizado para enquadrar na categoria de deficiência auditiva toda a experiência de ser surdo. A palavra *surdidade*, por sua vez, não designa um estado finito e essencial, mas um processo pelo qual os surdos concretizam as suas “identidades surdas” em torno de vários conjuntos ordenados priorizando diferentes princípios que são afetados por múltiplos fatores, tais como, nação, contexto histórico, classe, etc. (LADD, 2011). Diferentemente da condição médica e estática que o termo “surdez” subentende, a *surdidade* representa um processo. Nas palavras de Ladd (2011) é “a luta de cada criança surda, de cada família surda e adulto surdo para explicar-se a si mesmo e para explicar aos demais a sua própria existência no mundo”. (LADD, 2011, p. 3)¹⁴.

Assim como as formas de identificação, as culturas se constituem dessa ambivalência, entre mudança e permanência. Entre mudança porque pode ser entendida como capacidade de resistir à norma, de criatividade, de autocrítica e transcendência. E de permanência, pois é portadora de valores e normas interiorizadas, portanto, instrumento de

¹³ “(...) sino que también refleja diferentes interpretaciones sobre la Sordedad, sobre lo que podría significar ser una persona Sorda en una comunidad Sorda.”

¹⁴ “(...) la lucha de cada niño Sordo, de cada familia Sorda y adulto Sordo para explicarse a sí mismo y para explicar a los demás su propia existencia en el mundo.”

rotinização, de partes onde as novas gerações podem dizer que fazem parte desta cultura. (BAUMAN, 2012). Conforme afirma Harlan Lane (1996), “a cultura surda não está vinculada com um único lugar, uma ‘terra natal’, é uma cultura baseada nas relações entre pessoas que tem uma base comum em diferentes lugares”. (LANE, 1996, p. 163, tradução livre)¹⁵.



Imagem 8: DUPOR, Susan. Together (triptych). 2018, Óleo sobre tela, 0,60m x 1,20 m. Fonte: DUPOR, 2007.

Mas se a *cultura surda* não se localiza num território específico, e os surdos convivem diariamente no território ouvinte, qual é, afinal, o lugar da *cultura surda*? Ou ainda, se pessoas surdas e ouvintes vivem no mesmo tempo histórico e no mesmo espaço geográfico, como é possível pensar numa Cultura Surda que seja distinta da “cultura ouvinte”? Se vemos os mesmos filmes e programas de televisão, usamos as mesmas roupas, temos acesso às mesmas tecnologias, temos a mesma certidão de nascimento de brasileiros, ou de qualquer país que seja, porque pensar que existe uma Cultura Surda? Diferentemente de um “lugar-nenhum”, podemos dizer que as Culturas Surdas se realizam em um *entre-lugar*. Ou seja, nem no território puramente surdo, nem exclusivamente no território ouvinte, mas em um “entre” os dois espaços. Santiago (2000) esclarece que o *entre-lugar* se localiza nesse lugar aparentemente vazio, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e expressão, entre a prisão e a transgressão. (SANTIAGO, 2000).

¹⁵ “For unlike other cultures, Deaf culture is not associated with a single place, a “native land”; rather, it is a culture based on relationships among people for whom a number of places and associations may provide common ground.”

Edwards (2012) afirma que os surdos e as pessoas ouvintes compartilham um passado em comum e isso não poderia ser diferente, pois a maioria das pessoas surdas nasce em famílias ouvintes. Isso faz com que as suas vidas e histórias estejam radicalmente interligadas. Entretanto, essa imersão na cultura ouvinte parte daquilo que consideramos um *entre-lugar* surdo. Refletindo sobre a questão levantada no parágrafo anterior, quando nos referimos ao fato de surdos e ouvintes terem a disposição os “mesmos filmes e programas de televisão, as mesmas roupas e as mesmas tecnologias”, é importante pensarmos que a materialidade desses artefatos é a mesma, mas a recepção e os usos dessa materialidade são diversos. Por exemplo, uma pessoa surda pode ter acesso a um telefone celular, mas faz um uso diferente daquele que faz uma pessoa ouvinte. Ela possivelmente não realiza chamadas de voz e nem se comunica por mensagens de áudio em aplicativos de mensagem. Por outro lado, talvez muito mais do que a maior parte das pessoas ouvintes, os surdos utilizam chamadas de vídeo, e gravam vídeos em língua de sinais em mensagens privadas e em grupos, diariamente. Da mesma maneira, a experiência de assistir a um filme sem trilha sonora também não é a mesma que uma experiência com áudio, as percepções de detalhes de imagem e as necessidades de inferências são muito diferentes.

Para além da experiência sensorial diferenciada, acrescenta-se às experiências de surdidade as exclusões cotidianas dos meios de comunicação e de produções artísticas devido à falta ou à precária acessibilidade em língua de sinais. A condição de usuário de uma língua diferente da língua majoritária tensiona as existências surdas num constante movimento de traduzir e de traduzir-se para os outros que nem sempre estão disponíveis para esse exercício de alteridade. O preconceito, a indiferença, os olhares de estranhamento, tudo isso ecoa na subjetividade e nos modos de ver dos surdos e produzem experiências e perspectivas distintas. Nas palavras de Ribeiro (2019), “os saberes produzidos pelos grupos historicamente discriminados, para além de serem contradiscursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias”. (RIBEIRO, 2019, p.75).

Por isso a necessidade de se considerar as culturas surdas, artes surdas e literaturas surdas distintamente da cultura geral de cada país. Essa forma diferente de estar no mundo ativa outras sensibilidades, possibilita a reconfiguração da partilha do sensível e nos faz ver outros mundos possíveis. No processo de subjetivação para além do discurso da deficiência as artes visuais tiveram papel fundamental para o fortalecimento da comunidade surda enquanto grupo cultural. Partindo-se da afirmação de GELL (1998) de que cultura não existe fora das manifestações produzidas nas interações sociais e de que só se descobre o que é uma cultura ao observar e registrar a conduta cultural produzida em um entorno específico, parece claro que as

produções artísticas dos surdos dizem muito sobre a cultura e sobre as relações sociais nas comunidades surdas, e das relações desta comunidade com a sociedade majoritariamente ouvinte. A arte das pessoas surdas pode ser entendida como uma iconografia dos aspectos comuns vivenciados pelos surdos, na medida que lutam para articular uma definição de si mesmos entre si e com o mundo exterior. (DURR, 1999).

Ainda segundo a pesquisadora surda Patricia Durr (1999), de maneira geral, os surdos se sentem atraídos pelas artes visuais devido às suas habilidades na observação visual e pelo desejo de expressar as suas experiências de forma mais acessível. Uma vez que os surdos vivem imersos num mundo de pessoas que, na grande maioria, não entendem a língua de sinais e mesmo assim constroem diferentes teorias sobre o que é ser surdo, transcender a barreira linguística e expor sua diferença pela arte transforma o fazer artístico em luta política. A linguagem artística, não dicionarizada, não referencial, torna possível a contra-narrativa surda independente da língua e da necessidade de tradução. Por que a arte não comunica, não informa, ela resiste. Então, se arte segundo Deleuze (1999), “é aquilo que resiste”, ela é uma resistência política que opera no campo da linguagem, na potência de pensar além das palavras de ordem que nos informam, que “nos dizem o que julgamos que devemos crer”. (DELEUZE, 1999, p. 5).

2.2 MOVIMENTO POLÍTICO-CULTURAL DOS SURDOS NOS ESTADOS UNIDOS

Segundo Harlan Lane (1996), não há nada mais central nas culturas surdas do que as línguas de sinais. Sendo assim, para entender o movimento cultural dos surdos na América do Norte, é necessário conhecer o processo histórico que se inicia com a chegada da língua de sinais a este continente, passando pela sua proibição, até finalmente, ser trazida de volta ao centro das relações socioculturais das comunidades surdas.

A história da Língua Americana de Sinais (*American Sign Language* - ASL) remonta ao iluminismo francês. Acredita-se que o primeiro livro sobre a *surdidade* publicado por uma pessoa surda tenha sido publicado em 1779, por um encadernador parisiense chamado Pierre Desloges, que perdeu a audição aos sete anos. Desloges defendia a língua sinalizada contra críticas severas que haviam sido publicadas recentemente por uma professora ouvinte que procurava ensinar crianças surdas a falar. No seu livro, o escritor surdo Desloges deixa claro que embora Charles Michel de l'Épée, o padre francês que fundou a primeira escola para

crianças surdas no final da década de 1760, tenha desempenhado um papel fundamental no estabelecimento da Língua Francesa de Sinais (*Langue des Signes Française*, LSF), os Surdos parisienses tinham uma linguagem manual comum bem antes desse tempo. Desloges relembra que o abade de l'Épée aprendeu a língua dos surdos, e não o contrário. Lane (1996) defende ainda, que é razoável a especulação de que as duas irmãs surdas em Paris que, segundo Épée, o lançaram na sua carreira de educar alunos surdos, eram membros de uma comunidade parisiense de língua sinalizada à qual Desloges também pertencia. (LANE, 1996, p. 982-987).

A partir dessa explicação de Lane (1996) acerca da primeira narrativa sobre a história dos surdos escrita por um surdo, podemos perceber que há uma mudança importante na perspectiva da narrativa. Embora não se possa negar a importância da experiência de l'Épée para a difusão da ideia de que os surdos eram seres humanos educáveis, dotados de inteligência e de capacidade, e principalmente, importante para a sistematização de metodologias de ensino para surdos que chegaram mais tarde à América, é possível problematizar o seu protagonismo na história dos povos surdos. Quando contada por ouvintes, a história traz l'Épée, o professor ouvinte, como protagonista, como aquele que ensinou a língua de sinais para os surdos pobres de Paris. Quando contada por um surdo, o protagonismo fica com a comunidade sinalizante que já existia e que ensinou a língua de sinais a l'Épée, para que assim, ele pudesse desenvolver o método de ensino de Língua Francesa escrita.

Até onde se sabe, a educação de surdos na América começou a ser pensada de forma sistemática somente a partir do século XIX. Segundo Guarinello (2007), até o século XVIII não havia escolas para surdos nos Estados Unidos, e as famílias mais ricas enviavam os filhos surdos para estudarem e se “reabilitarem” na Europa. Até que Thomas Hopkins Gallaudet começou a trabalhar como tutor de uma vizinha surda e, a convite da família, viajou para a Europa a fim de conhecer métodos para educar a menina. Inicialmente, Gallaudet foi à Inglaterra onde aprenderia o método oral, entretanto, a família Braidwood recusou-se a ensinar os segredos desse método. Gallaudet foi, então, à França, onde aprendeu o método de L'Épée com Laurent Clerc, ex-aluno e professor no Instituto dos Surdos de Paris. Clerc acabou indo para os Estados Unidos com Gallaudet e, em 1817, foi fundada a primeira escola pública para surdos na América: *The Connecticut Asylum for the Deaf Education*.

Entretanto, isso não quer dizer que a Língua Americana de Sinais é apenas uma adaptação da língua francesa. Segundo Lane (1996), cinquenta e oito por cento dos sinais da ASL da época eram idênticos aos franceses, o restante dos sinais eram originários das comunidades surdas locais, que já desenvolviam sistemas próprios de comunicação em sinais, e que, ao se juntarem nos internatos para surdos, puderam ampliar os seus vocabulários. A partir

de 1821, as escolas especiais passaram a adotar a Língua de Sinais nas suas práticas educativas e, em 1894, o *Natinal Deaf-Mute College* passou a se chamar *Gallaudet College* em homenagem a Thomas H. Gallaudet.

Para autores como Sacks (2007), a educação de surdos vivenciou então um momento áureo de emancipação e cidadania, disseminando-se pelos países o uso das línguas de sinais e a formação de uma intelectualidade surda. Entretanto, começaram a surgir divergências sobre se essa seria, de fato, a melhor maneira de educar surdos. As discussões sobre a adoção do oralismo ou da língua de sinais nas instituições de educação de surdos se acaloraram e culminaram com a realização de um grande congresso em 1880, o Congresso de Milão. Após esse congresso, quando foi condenada veementemente a utilização da língua de sinais, sob a alegação de que o seu uso limitaria ou impediria a aprendizagem da língua oral, da qual dependeria o desenvolvimento cognitivo dos surdos, o oralismo passou a ser a metodologia mais utilizada nas escolas e instituições que atendiam surdos. No entanto, vale ressaltar que o Congresso de Milão foi apenas a legitimação oficial do oralismo, pois ele já permeava as práticas e as concepções de surdez e teve o apoio de muitas escolas, professores, familiares e até mesmo de surdos que não aceitavam a própria condição de surdos. (SKLIAR, 2005).

Após o Congresso de Milão, com a morte de Laurent Clerc e com o avanço das discussões sobre o oralismo, grande parte do que foi conquistado, no período de consolidação da Língua de Sinais, foi perdido com a adoção de práticas clínicas nas diversas instituições de atendimento a surdos. Alexander Graham Bell, que tinha a mãe e a esposa surdas, foi um dos grandes defensores do oralismo, difundindo a ideia de que a Língua de Sinais isolava os surdos do mundo dos ouvintes e que o melhor seria torná-los capazes de ouvir e falar. Bell, inclusive, criou alguns aparelhos acústicos para tentar aumentar a recepção do som pelos hipoacústicos. Todavia, como nem sempre o que é instituído como prática oficial é totalmente aceite, e como sempre há espaço para a resistência por maior que seja a repressão, a Língua de Sinais continuou circulando entre os surdos e ressurgiu no cenário educacional na década de 1960¹⁶ e após a publicação dos estudos do linguista Willian Stokoe.

Portanto, a dolorosa história de opressão da língua de sinais começou por volta de 1880 com o Congresso de Milão e perdurou até meados da década de 1960, quando a conotação negativa de língua primitiva e de obstáculo para aquisição da língua escrita foi sendo contestada

¹⁶ O reconhecimento acadêmico das línguas de sinais ocorreu apenas na década de 1960, com a publicação do *Dicionário de Língua Americana de Sinais* pelo linguista Willian Stokoe. Antes disso, as línguas de sinais eram vistas como simples gestos criados por pessoas incapacitadas. Segundo Lane & Schertz (2000) a primeira publicação de Stokoe sobre a gramática das línguas de sinais não teve grande repercussão entre seus pares, tendo sido discutida com mais seriedade apenas em 1965 na sua segunda edição.

pelos estudos linguísticos. Esta incursão sobre os processos educativos de surdos, foi necessária para entendermos o quão recente é o acesso das pessoas surdas à educação formal e o quanto isso trouxe consequências também para a questão política e cultural dos movimentos surdos.

Já em 1967, o Teatro Nacional de Surdos (NTD) apresentava peças que tematizavam o oralismo, as experiências cotidianas de surdos e comédias que ridicularizavam a artificialidade da Comunicação Total¹⁷. Tudo isso com o intuito de encorajar atitudes positivas com relação aos surdos. Além do maior acesso à educação formal, o desenvolvimento tecnológico dos anos 1970 também proporcionou maior acesso à informação por parte da comunidade surda, que passou a ter acesso a telefones adaptados e a alguns programas de televisão com legendas ocultas. (LANE & SCHERTZ, 2000). No Texas em 1975, um grupo de artistas ouvintes com assistência financeira nacional para artes, propôs a criação de uma colônia artística para surdos. Foi então lançado o grupo *Spectrum* com 22 artistas visuais surdos. Localizado primeiramente numa fazenda de dez acres, o Spectrum, mais tarde, mudou-se para um renovado armazém no centro de Austin. Nesse espaço eram realizadas peças teatrais, apresentação de dançarinos surdos da companhia americana de dança surda, com trabalhos coreografados para dançarinos surdos realizarem independentemente da música e apresentações de obras de artistas plásticos surdos dos Estados Unidos. O espaço também sediou conferências de verão sobre artes surdas e demais eventos sobre o tema de interesse dos surdos. (LANE & SCHERTZ, 2000).

O Instituto Técnico Nacional para Surdos em Rochester foi um espaço importante de atividades culturais na década de 1980. Entre outras atividades culturais, foi no NITD que se estabeleceu o DAA – *Deaf Artists América*, uma organização profissional criada para promover os trabalhos de artistas surdos. O DAA publicou vários trabalhos e organizou dezenas de exposições até o seu encerramento em 1992. Nesse espaço também eram promovidas reuniões de poetas, contadores de histórias, dramaturgos, críticos e estudantes de arte e cultura surda.

¹⁷ Comunicação Total foi uma metodologia empregada na educação de surdos que os professores utilizavam para se comunicar através da fala e de sinais ao mesmo tempo. A sinalização acompanhava as palavras proferidas na língua oral, o que se configurava numa forma artificial de comunicação, já que as duas línguas de modalidades diferentes possuem estruturas gramaticais muito distintas. O sistema de tradução palavra por palavra se mostrou ineficaz tanto para comunicação quanto para a aprendizagem dos surdos. Por esse motivo, e pelas sentenças sem sentido que traduções literais geravam, o método acabou virando motivo de piada entre os surdos. Vale ressaltar que a Comunicação Total foi um método largamente utilizado justamente por ser mais fácil para o ouvinte tentar se comunicar partindo da sua própria língua, mas para os surdos não passava de um método confuso, onde a sua língua espaço-visual era subalternizada pela oralidade.

A década de 1980 também viu uma profusão de livros que promoveram uma maior circulação de conhecimentos sobre os povos surdos e um grande impacto no interior da própria comunidade surda. Foram publicados textos importantes sobre a Surdidade, tais como: “*Deaf Heritage*” de Jack Gannon (1981), “*When the mind hears*” do Dr. Harlan Lane (1986) e “*Deaf in América: Voices from a Culture*”, por Carol Paden e Tom Humphries (1988). Esses estudos tiveram grande impacto na comunidade surda e passaram a fazer parte do conhecimento acumulado e compartilhado da cultura e da história dos surdos.

Em março de 1988, aconteceu a chamada “Revolução de Gallaudet”. Uma onda de protestos tornou pública a insatisfação dos estudantes surdos com a gestão da Universidade *Gallaudet*, até então gerida apenas por pessoas ouvintes. O estopim da revolta foi a nomeação de um novo presidente pelo conselho de administração da universidade, que nem sequer sabia se comunicar na língua de sinais. Após uma semana de protestos o novo nomeado recusou a posição e o conselho elegeu o professor surdo King Jordan como o sétimo presidente da Universidade *Gallaudet*. Para Lane (2005), essa foi uma enorme vitória para os surdos e um novo sentimento de empoderamento se espalhou entre os surdos de todo o país. Desde então, pessoas surdas tiveram maiores expectativas políticas e profissionais. (LANE, 2005).¹⁸



Imagem 9: SILVER, Ann. *Deaf Identity Crayons: Then and Now*, 1999. Fonte: SILVER MOON BRAND. <http://www.silvermoonbrand.com>. Tradução: 1899: marionete, leitor de lábios, surdo & burro, deficiente auditivo, deficiente, oralismo, surdo-mudo, aberração. 1999: CODA, visualidade, surdo-cego, ensurdecido, surdo-americano, baixa audição, sinalizante, Surdo.

¹⁸ A *Universidade Gallaudet* é a única universidade do mundo cujos programas são todos desenvolvidos para pessoas surdas. Localizada em Washington, D.C., a primeira língua oficial desta universidade é a *American Sign Language* (ASL). Os cursos são oferecidos em ASL assim como a comunicação nos diferentes setores da universidade. São admitidos estudantes ouvintes desde que dominem a língua de sinais.

Para Lane & Schertz (2000) o florescimento da Arte Surda é uma faceta da “revolução no pensamento” acerca das pessoas Surdas, uma mudança em construção, “como aquela que pôs o cidadão afro-americano no lugar do escravo-propriedade, a minoria gay no lugar do sofrimento homossexual, que pôs a mulher em igualdade de relacionamento no lugar da narrativa estereotipada do papel de enfermeira e dona de casa.” (LANE & SCHERTZ, 2000, p.20, tradução livre)¹⁹. Nessa revolução do pensamento a que se referem os autores, “a visão de surdez como deficiência foi incrivelmente substituída pela ideia do Surdo como uma minoria linguística.” (LANE & SCHERTZ, 2000, p.20). O artista surdo Chuck Baird (2004) relembra que a década de 1970 foi um período de mudanças culturais, especialmente com o movimento de Direitos Civis, a Guerra do Vietnã e o reconhecimento linguístico das línguas de sinais a partir dos estudos de William Stokoe. “Essas mudanças certamente inspiraram muitas pessoas surdas como eu a se tornarem Surdas²⁰”. (BAIRD, 2004, p. 60, tradução livre)²¹. Ou seja, o cenário de movimentação artística e cultural armou um conjunto de condições de possibilidade para a emergência do *Movimento De’VIA*.

2.3 O MANIFESTO DE’VIA DE 1989: DESNATURALIZAÇÃO DA ARTE SURDA

Em 1989, um grupo de artistas surdos deu início oficialmente ao movimento artístico intitulado *De’VIA*, uma abreviação dos termos em inglês “*Deaf View Image Art*” (Imagem e Arte na Perspectiva Surda). Conforme sugere o subtítulo deste capítulo, o movimento *De’VIA* buscava desnaturalizar aquilo que, até então, era chamado de *arte surda*. Isso porque, ao termo genérico *arte surda* subjaz a ideia de que todos os surdos teriam um “jeito surdo” de fazer arte, o que estaria naturalmente implícito nas suas produções artísticas. Ao contrário de alguns artistas célebres que não quiseram expor a sua condição de surdo de forma

¹⁹ “*The view of deafness as a disability has been incredibly replaced by the idea of the Deaf as a linguistic minority.*”

²⁰ Alguns pesquisadores dos estudos surdos utilizam o termo *Surdo* com letra maiúscula para ressaltar a diferença entre a surdez biológica e a condição cultural de ser-surdo-no-mundo. Nesta passagem Chuck Baird se refere ao processo de mudança da autopercepção do que significa ser *Surdo*, ou seja, o processo de construção da sua surdidade, para além do discurso médico da deficiência.

²¹ “*These changes have certainly inspired many deaf people like me to become Deaf*”

declarada nas suas produções, tais como o compositor e músico alemão Ludwig van Beethoven (1770-1827) e os pintores espanhóis Juan Fernández de Navarrete (1526-1579) e Francisco Goya (1746-1828), os artistas *De'VIA* intencionavam expor a sua experiência de ser surdo, as formas como se relacionam entre si e com as pessoas ouvintes.

Entre os dias 25 e 28 de maio de 1989, realizou-se um seminário na Universidade *Gallaudet*, em *Washington, D.C.*, que tinha como objetivo discutir as experiências dos artistas surdos, apontar os elementos comuns na arte surda e criar um manifesto sinalizado e escrito sobre o tema. Estavam presentes na ocasião nove surdos²², dentre eles, pintores, historiadores da arte, cineastas e escultores que já tinham produções artísticas e culturais desde meados da década de 1970. Segundo o texto que aparece na introdução do Manifesto, o nome *De'VIA* surgiu depois de muita discussão sobre os méritos de se ter um nome em ASL ou em inglês. No final, embora o nome seja uma combinação do inglês com a língua de sinais, o fluxo natural da sinalização em língua americana de sinais foi a consideração predominante para a criação do termo *De'VIA*.

O texto do manifesto *De'VIA* é composto por quatro parágrafos. Apresento abaixo uma versão traduzida e comentada deste documento, juntamente com algumas das imagens produzidas pelos artistas signatários do manifesto e por artistas que os sucederam. A versão original em língua inglesa encontra-se disponível no **anexo A** da tese. A primeira parte do texto apresenta os pressupostos do movimento e define o que são consideradas “experiências surdas”, que incluem as perspectivas surdas e as suas relações com o ambiente natural e cultural:

De'VIA representa os artistas Surdos e as suas percepções baseadas nas suas experiências Surdas. Utiliza elementos artísticos formais com a intenção de expressar a experiência cultural inata ou a experiência física Surda. Essas experiências podem incluir metáforas Surdas, perspectivas Surdas, e a percepção Surda em relação ao ambiente (tanto o mundo natural quanto o ambiente cultural surdo), espiritual e da vida cotidiana. (MANIFESTO *De'VIA*, 1989).

As experiências cotidianas citadas no primeiro parágrafo incluem as constantes visitas aos médicos, as rotinas de exames de audiometria (**Imagens 11**), e o dia-a-dia nas escolas oralistas, onde as crianças eram obrigadas a fazer treinamentos auditivos e proibidas de usarem a língua de sinais (**Imagem 12 e 13**). As imagens registraram as experiências de infâncias surdas marcadas pela medicalização, pelas tentativas de normalização através de aparelhos e cirurgias de implante coclear. Infâncias que foram colonizadas pelo saber médico e pela

²² Os signatários foram: Dra. Betty G. Miller, pintora; Dr. Paul Johnston, escultor; Dra. Deborah M. Sonnenstrahl, historiadora de arte; Chuck Baird, pintor; Guy Wonder, escultor; Alex Wilhite, pintor; Sandi Inches Vasnick, artista em fibras; Nancy Creighton, artista em fibras; e Lai-Yok Ho, videoartista.

privação linguística imposta por modelos educativos que priorizavam a aquisição da fala e da habilidades de leitura labial. São registros históricos dos modos de ver de surdos que, depois de adultos, narram como sobreviveram às pedagogias corretivas do início do século XX. Pedagogias que, segundo Skliar (2005), se construíram sobre dualismos, colocando em oposição ideias de normalidade/anormalidade, saúde/patologia, surdo/ouvinte, oralidade/gestualidade, etc. Ao invés de desnudarem as implicações do fracasso escolar, no trabalho e nas relações pessoais, as instituições se esforçavam para produzir surdos aceitáveis para a sociedade ouvinte. (SKLIAR, 2005).



Imagem 10: WINSHIP, Daniel. *CI (cochlear implants)*, 2013. Fonte: MANSFIELD, 2015.

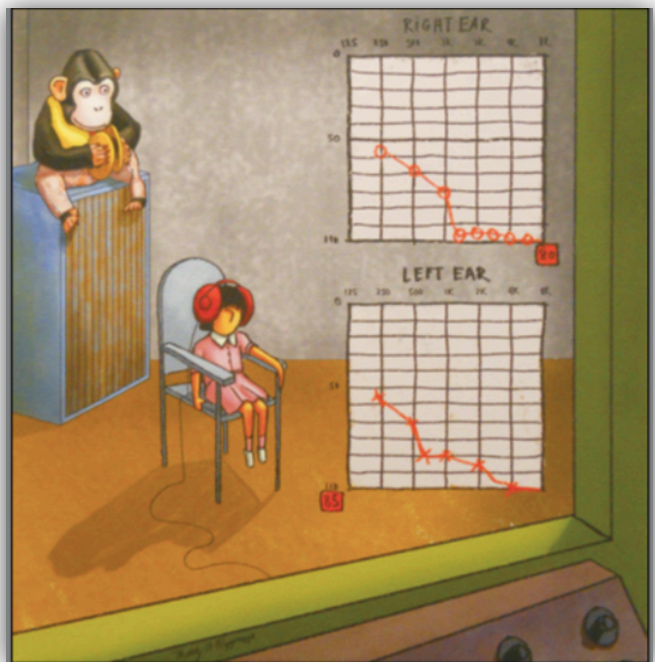


Imagem 11: RAPAZZO, Mary. *Say baseball, say pancake*, 2013. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 12: ROURKE, Nancy. *Preschool Oralist Abuse*, 2015. Fonte: ROURKE, 2018.



Imagem 13: WEIR, Darlene. *Victim at Oral School*, 2013. Fonte: MANSFIELD, 2015.

As imagens do cotidiano também retratam as experiências no ambiente familiar, onde a criança surda normalmente é excluída do restante da família (**Imagem 14**). O luto da família ouvinte com a chegada de um filho surdo, também é tematizada nas imagens *De'VIA*. (**Imagem 15**).



Imagem 14: RAPAZZO, Mary. *Dinner of Silence*, 2014. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 15: ROURKE, Nancy. *The Elephant in the Deaf Room*, 2015. Fonte: ROURKE, 2018.

São características da chamada arte *De'VIA de Resistência* a exposição das lutas surdas contra o ouvintismo, contra o sofrimento imposto pelas escolas oralistas e contra o isolamento familiar fruto da ausência de aquisição da língua de sinais tanto pela criança surda, quanto pelos seus familiares. Entretanto, a arte *De'VIA* também tem uma vertente de exposição das experiências surdas no interior da sua comunidade, da celebração do encontro entre surdos e do uso da língua de sinais. É a chamada arte *De'VIA de Afirmação*. (**Imagens 16 e 17**). Para Durr (1999), enquanto a arte de resistência ilustra como os grupos desprovidos de direito experimentam a dominação pela cultura majoritária, transformando o fazer arte num ato de resistência, a arte de afirmação envolve os membros destes grupos celebrando e enfatizando os aspectos positivos da sua cultura (DURR, 1999).



Imagem 16: DUPOR, Susan. *Milton and Joy*, 2014. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 17: ROURKE, Nancy. *You and me Deaf Same*, 2012. Fonte: ROURKE, 2018.

No segundo parágrafo do manifesto são apontados os elementos formais que o grupo classificou como possíveis tendências presentes nas obras de artistas surdos com características *De'VIA*, tais como, cores contrastantes e exageros em determinadas partes do corpo:

A arte *De'VIA* pode ser identificada por elementos formais, como a possível tendência dos artistas surdos em usar cores e valores contrastantes, cores intensas e texturas contrastantes. Pode também incluir, na maioria das vezes, um foco centralizado, com exagero ou ênfase nas características faciais, especialmente olhos, bocas, orelhas e mãos. Atualmente, artistas surdos tendem a trabalhar em escala humana com esses exageros, e não exageram o espaço em torno desses elementos. (MANIFESTO *De'VIA*, 1989).

As partes do corpo enfatizadas remetem à modalidade das línguas de sinais, que tem como meio de recepção os olhos e de emissão as mãos, e às opressões que ocorrem por meio obrigação da fala e da leitura labial, evidenciadas pela presença das bocas. A presença das orelhas evidencia as tentativas de normalização da audição. (**Imagens 18 a 32**).



Imagem 18: MILLER, Betty G. *Frazzled*, 1999. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 19: FOWLER, Tony. *Project Manipulation*, 2013. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 20: MONAHAN, Laurie. *Birthday Girl*, 2015. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 21: MILLER, Bety. *Untitled*. Fonte: NTID; RIT, 2018.

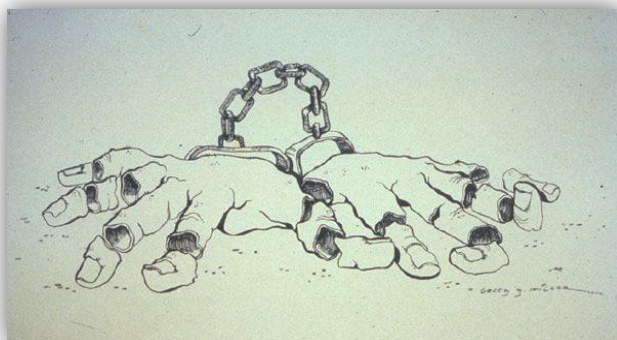


Imagem 22: MILLER, Bety. *Ameslan Prohibited*, 1972. Fonte: NTID; RIT, 2018.



Imagem 23: MILLER Bety. *Celebration of Hands*. Fonte: NTID; RIT, 2018.

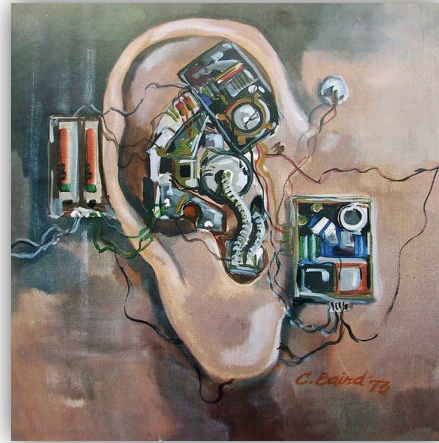


Imagem 24: BAIRD, Chuck. *Oppression*, 1973. Fonte: NTID; RIT, 2018.



Imagem 25: Baird, Chuck. *Colors*, 1993. Fonte: NTID; RIT, 2018.



Imagem 26: Rourke, Nancy. *Deaf People Can*, 2012. Fonte: ROURKE, 2018.



Imagem 27: MANSFIELD, Ellen. *ASL Hands and Eyes #2*, 2014. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 28: MANSFIELD, Ellen. *Needleye #2*, 2014. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 29: JOHNSTON, Paul.
Structure of Hand II.
Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 30: CALL, David. *Rosie the De'VI Artist.* Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 31: BAIRD, Chuck. Art n.2.
Fonte: NTID; RIT, 2018.



Imagem 32: ROURKE, Nancy. *Audism*, 2010.
Fonte: ROURKE, 2018.

Os aspectos que diferenciam artistas *De'VIA* dos demais artistas surdos estão presentes no terceiro parágrafo do documento de fundação, caracterizam-se basicamente, pela intenção de tematizar a experiência de ser surdo. Outro elemento importante que consta no parágrafo é a definição de quem poderia ser considerado um artista *De'VIA*, o que inclui pessoas surdas e ouvintes, desde que o trabalho nasça da sua *experiência surda*:

Há uma diferença entre artistas surdos e artistas *De'VIA*. Artistas surdos são aqueles que usam arte nas suas diversas formas, mídias ou temas, e que se enquadram nos mesmos padrões artísticos de outros artistas. A arte *De'VIA* é criada quando o artista pretende expressar sua experiência Surda através da arte visual. A arte *De'VIA* também pode ser criada por artistas surdos ou ouvintes, se a intenção é criar um trabalho que nasce da suas experiências Surdas (um exemplo possível seria um filho ouvinte de pais surdos). É claramente possível que os artistas surdos não trabalhem na área de *De'VIA*. (MANIFESTO *De'VIA*, 1989).

No terceiro parágrafo ocorre o que chamo de desnaturalização da arte surda, que deixa de ser condicionada ao elemento biológico, ou seja, à surdez física, ao ouvido deficiente. Ou seja, a arte *De'VIA* é descrita como uma potência criativa construída cultural e politicamente. Da mesma forma, o fato de não restringir a produção apenas a surdos, admite que existem pessoas ouvintes com diferentes níveis de inserção nas *culturas surdas*, como é o caso das crianças ouvintes criadas em famílias surdas. Estas questões trazidas pelo manifesto contribuem para o rompimento com o discurso que trata da relação entre surdos e ouvintes de forma binária e determinista. E, ao mesmo tempo, contribui para entendermos que a experiência de surdidade não pode ser usada para essencializar uma “identidade” cumulativa e homogeneizadora.

Este é o caso da **imagem 33**, produzida pelo artista Tommy Gallagher, que na sua página virtual se apresenta como filho de um pai ouvinte, norte-americano, branco e uma mãe surda, imigrante asiática. O seu olhar de criança ouvinte, filho de uma surda, trouxe para a tela grandes mãos sinalizando a frase “unicamente beleza”, em sua língua materna. Em inglês, a língua pátria, ele explica a sua condição bicultural, o seu entre-lugar de criança que tem uma herança cultural híbrida²³.



Imagem 33: GALLAGHER, Tommy. *Sem Título*, 2005. Fonte: GALLAGHER, 2005.

O texto do Manifesto *De'VIA* é finalizado com mais algumas indicações que buscam afirmar o caráter de movimento artístico, procurando deixar claro que não se trata de artesanato e arte decorativa. Para isso são utilizados diferentes materiais expressivos, conforme nos mostram as **imagens 34 a 40**.

Enquanto as artes aplicadas e decorativas podem também usar as qualidades de *De'VIA* (alto contraste, foco centralizado, exagero de características específicas), este manifesto é especificamente escrito para cobrir os campos tradicionais das artes visuais (pintura, escultura, desenho, fotografia, gravura), bem como meios alternativos, quando usados como artes plásticas, tais como artes em fibra, cerâmica, neon e colagem. (MANIFESTO *De'VIA*, 1989).

²³ A primeira frase está pouco clara, mas diz algo como: “Quando criança, meus pais sempre me diziam obstinadamente sobre minha experiência”. A segunda frase diz: “Que minha Etnicidade, minha CULTURA era bonita e única. Isso era algo de que eu deveria me orgulhar para sempre”.



Imagem 34: DURR, Patti. *Me as small d*. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 35: SAVAGE, Jon. *Community Light*, 2015. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 36: MECHAM, Philip. *The new slave*, 2011; *Modus Operandi*, 2011. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 37: SCEARCE, Paul. *Hand Butterfly*. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 38: MANSFIELD, Ellen. *Rainbow Hand Tree Mandala*, 2013. Fonte: MANSFIELD, 2015.



Imagem 39: KLEIN, Bridget. *Freedom: A Wish for All*. Fonte: MANSFIELD, 2015.

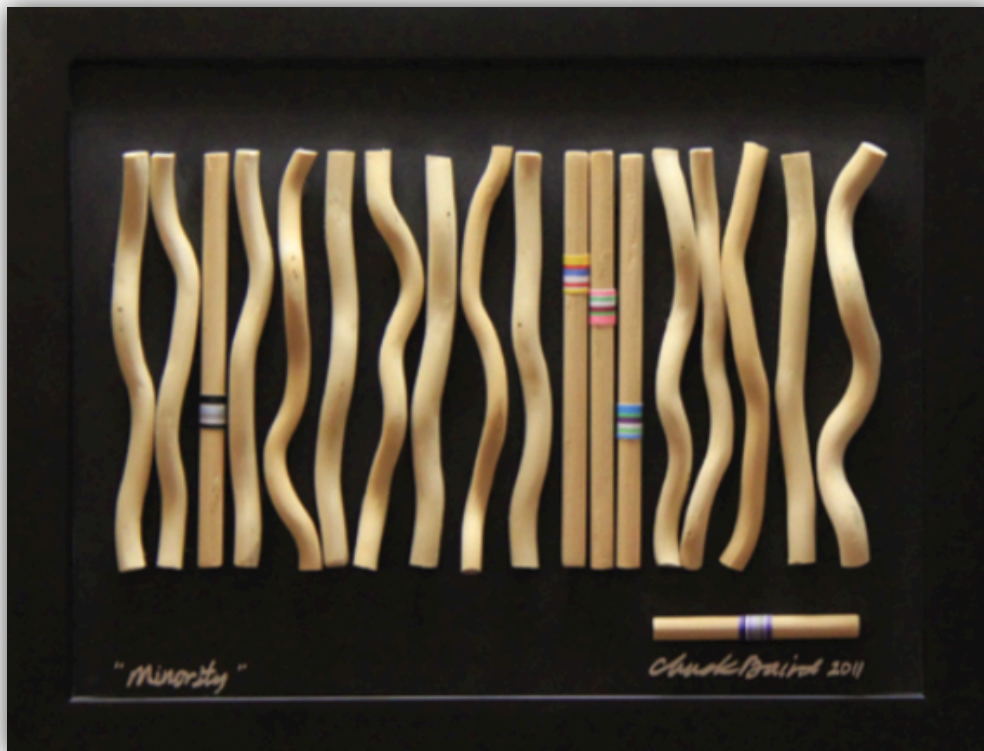


Imagem 40: BAIRD, Chuck. *Minority*, 2011. Fonte: MANSFIELD, 2015.

O movimento De'VIA continua atuante, produzindo arte e resistindo no propósito de expor as experiências de surdidade. Grande parte dos artistas aqui mencionados estão vivos e criando, incorporando às suas obras as novas possibilidades e desafios de ser surdo(a) na contemporaneidade. Em novembro de 2019, aconteceu na Rochester Memorial Art Gallery exposição “De'VIA: Manifesto Comes of Age”. Na ocasião, foram apresentados trabalhos dos

precursores, fundadores e artistas do movimento *De'VIA*, que completou o seu 30º aniversário naquele ano. Além das exposições, O RIT - *Rochester Institute of Technology* sediou conferência internacional “*ARTculating Deaf Experiences*” que retomou o legado dos artistas *De'VIA* e buscou atualizar as discussões sobre a arte surda na contemporaneidade. As produções culturais de artistas surdos na contemporaneidade, diferentemente do início do movimento *De'VIA* na década de 1980, agora enfatizam as singularidades e interseccionalidades das lutas surdas. O movimento não tem fronteiras geográficas e incorpora elementos das culturas locais conforme é possível ver nas imagens a seguir (**imagens 41 a 51**), onde artistas asiáticos, árabes, africanos, indígenas e latino-americanos, expõem as suas experiências de surdez.

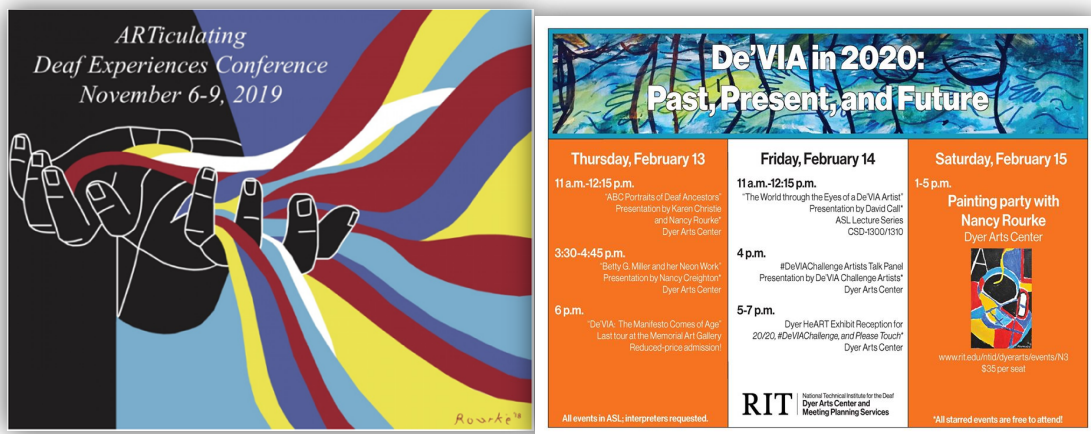


Imagem 41: Cartazes do evento “*ARTculating Deaf Experiences*” (2019) e “*De'VIA in 2020: Past, Presente and Future*” (2020). Fonte: <https://www.rit.edu/events>.



Imagem 42: WANG, Yiqiao. *Lady Signs Flower*. 2010. Fonte: WANG (2012). Artista surda chinesa.



Imagem 43: KAJI, Zeinab Sadegh. Sem título. Fonte: KAJI, 2020. Artista surda iraniana.



Imagem 44: BEAR-BROWN, Sara Young. *Sem título.* Fonte: Página do Facebook do RIT, 2020. Artista indígena norte-americana da nação Meskwaki, nação de Tama.



Imagem 45: DOAMBA, Erge. *Sem título.* Fonte: Página do Facebook do RIT, 2020. Artista surdo de Burkina Faso.

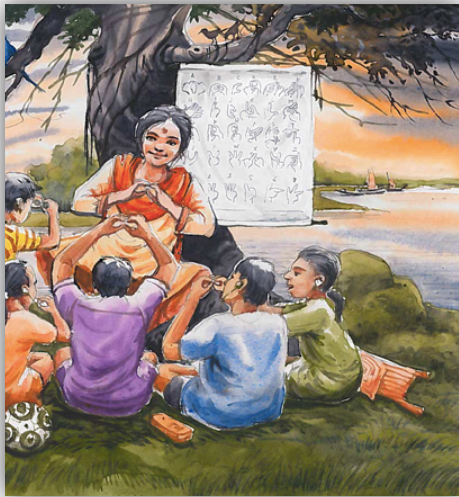


Imagem 46: SWASTIK, Jana. *Língua Gestual é uma língua materna dos surdos.* Fonte: GLOBI, 2020. Artista surda indiana.

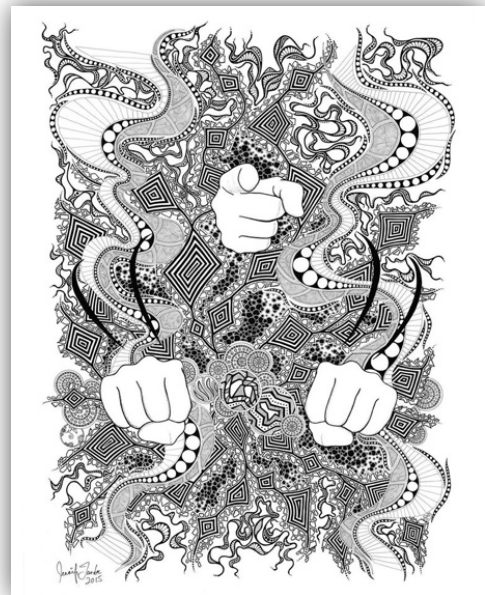


Imagem 47: TANDOK, Jennifer. *Sem título.* Fonte: TANDOK, 2020. Artista indonesiana.



Imagem 48: KATZ-HERNÁNDEZ, Daniel. *Perfilado.* Fonte: Página do Facebook do RIT, 2020. Artista cubano, sobre a natureza hostil das abordagens dos policiais nos Estados Unidos contra as populações latinas.

Embora o termo “De’VIA” seja pouco conhecido no Brasil, há uma gama muito variada de produções, que, se analisadas as suas características e o seu propósito político, poderiam ser classificadas como obras que fazem parte deste movimento artístico. A maior

parte das produções brasileiras de arte que se concentram no campo da literatura surda, poesia sinalizada, audiovisuais, teatro e cartunismo. Alguns desses artistas surdos, além de produzirem os gêneros artísticos mencionados acima, também produzem quadros e imagens, mas durante o percurso da pesquisa não encontrei artistas surdos brasileiros que se dedicassem exclusivamente a isso, e que tivessem um conjunto grande de produções focadas na experiência visual da surdidade. Acredito que isso merece um estudo mais aprofundado, por ora, devido ao enfoque da tese, permitirei-me apenas expor algumas imagens, assim como fiz com artistas de outras nacionalidades.



Imagem 49: SANTOS, Rafael Caldeira (ODRUS). Sem título. Grafite sobre muro. Imagem disponível do website pessoal do autor. Fonte: <https://artluv.net/artista/odrus/>



Imagem 50: MACHADO, Fernanda. Título desconhecido. Fonte: <https://culturasurda.net/2011/12/12/fernanda-machado/>.

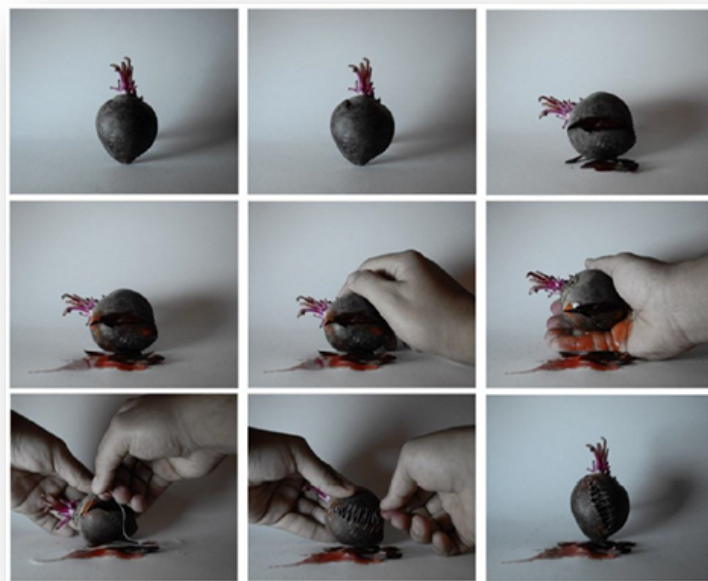


Imagem 51: VITAL, Bruno. *Utopias fragmentadas: anomalias cotidianas*. <https://culturasurda.net/2020/08/19/bruno-vital/>

Apesar do caráter prescritivo e, em certa medida, normativo do Manifesto, que pode ser questionado como um fator limitante da criatividade e da liberdade dos artistas, ele continua sendo um documento importante para entender a história das produções artísticas da comunidade surda. Vale ressaltar que o texto foi escrito em um período de grande movimentação política e de consolidação das lutas surdas, e que, nem tudo que foi produzido depois seguiu estritamente essas indicações. Talvez o papel mais importante do Manifesto não tenha sido o de normatizar as produções artísticas, mas sim de se tornar um marco para a autoafirmação do movimento cultural dos surdos.

Além disso, as iconografias surdas produzidas pelo movimento *De'VIA*, são uma possibilidade de recontar a história dos surdos de outro modo, que não seja pelo discurso da vitimização, nem da normalização, mas uma história de resistência e de afirmação. Não se trata de converter as experiências de surdidade em evidências, mas de entender como a diferença surda opera e como ela constitui os sujeitos surdos. Afinal, os indivíduos não têm experiências, são constituídos por elas. (SCOTT, 1998). As experiências de surdidade expostas na arte *De'VIA* tornam visíveis as posições assumidas pelos sujeitos surdos ao longo das suas trajetórias e, como sugere Scott (1998) as experiências são contextuais, contestadas e contingentes. Assim, também podemos pensar na historicidade da surdidade, como produto de relações de poder que subalternizaram as comunidades de pessoas surdas em todo o mundo.

Em consonância com Hooks (1995), que diz ser pelo relato da história que se permite a auto recuperação política, Skliar (2005) afirma que essa reconstrução histórica é uma nova experiência de liberdade e um ponto de partida para as lutas dos “movimentos sociais surdos pelo direito à língua de sinais, pelo direito à educação que abandone os seus mecanismos perversos de exclusão e por um exercício pleno da cidadania.” (SKLIAR, 2005, p. 29). Do Manifesto emerge uma comunidade política declarada, que se afirma como potência criativa no campo epistemológico das artes, até então tido como território da normalidade. Desta forma, pode-se pensar que o documento criado em 1989 foi, acima de tudo, um manifesto político. Manifesto esse que opera a sua batalha também no campo da linguagem, ao desnaturalizar o lugar do surdo de indivíduo sem palavra e a própria generalização decorrente do uso do termo “arte surda”.

Capítulo III



Imagem 52: DUPOR, Susan. *F-I-X, the new eugenics*, 2000. Fonte: DUPOR, 2007.

Descrição da imagem: Um bebê com o um corpo híbrido está sobre um galho de árvore e sinaliza a palavra *FIX*, em língua de sinais americana. A cabeça e o tronco são de um bebê humano, com expressão séria no rosto. As pernas e os quadris são de um porco. Logo acima, há mais um galho de árvore e um pequeno pássaro azul está prestes a pousar sobre ele.

“O monstro é o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave – monstros. É a mistura de duas espécies, o misto de duas espécies. (...) Transgressão por conseguinte, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro, transgressão da lei como quadro: é disso de fato que se trata na monstruosidade”
Michel Foucault

3 RESISTÊNCIA POLÍTICA NA PRODUÇÃO DE IMAGENS DE INDOCILIDADE, ANIMALIZAÇÃO E MONSTRUOSIDADE SURDAS.

Historicamente, as pessoas com alguma deficiência foram tratadas como seres anormais e despertaram olhares de curiosidade, medo, repulsa, caridade, pena, estranhamento, etc. A sua alteridade quase sempre foi tida como exótica e monstruosa, colocando-as no lugar de “humanos diferenciados”, incompletos ou de não totalmente humanos. Diversamente das deficiências físicas, como o nanismo, as amputações e as más formações, ser surdo não é algo aparente à primeira vista. Por ser invisível aos olhos, a surdez só é percebida pela dificuldade



Imagem 53: ROURKE, Nancy. *Freedom of Communication*, 2014. Fonte: ROURKE, 2018.

de comunicação, pela modulação diferente da voz, e pela língua gestual que acontece no corpo. Essas características que demarcam uma forma linguística diferenciada foram transformadas em estereótipos pelo olhar colonizador do ouvinte. Os grunhidos, os gestos e expressões vistas como exageradas, fora do padrão de civilidade ocidental, por exemplo, fizeram com que os surdos fossem comparados com macacos e com outros animais selvagens.

A arte, segundo Agamben (2017a), pode dar rosto a um objeto inanimado, pois o rosto não coincide com a face. “O rosto é o ser irreparavelmente exposto do homem, e, ao mesmo tempo, o seu permanecer oculto precisamente nessa abertura.” (AGAMBEN, 2017a, p. 87). Para Deleuze e Guattari (2012), não falamos uma língua em geral, mas “uma língua cujos traços significantes são indexados nos traços de rostidade específicos.” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 36). Ou seja, o rosto é um lugar de ressonância onde o significante ricocheteia como num muro. Se diferentemente do rosto da mulher, do negro, ou do indígena, o rosto do surdo não é tão evidente, e, se qualquer rosto pode ser um rosto surdo, que superfície é essa em que ressoa a surdidade? Que elementos são escolhidos e produzidos pelos artistas surdos para repercutir a sua demanda por aparecer? Como existir e resistir sem ter um rosto?

Agamben (2017a) nos ajuda refletir sobre estas questões ao declarar que a transformação da natureza da aparência em rosto ocorre pela revelação da própria linguagem. Assim, dar rosto à surdidade pode ser entendido como um gesto político de resistência uma vez que, “levar à aparência a própria aparência é a tarefa da política.” (AGAMBEN, 2017a, p. 90). Neste sentido, busco me aprofundar em três estereótipos que povoam o imaginário sobre os surdos: a criança indócil, o animal e o monstro, e na apropriação política destes estereótipos pelas artistas do movimento *De’VIA*. Tendo em vista o recorte da pesquisa, utilizo como ponto de partida para a análise, imagens de crianças surdas com aspectos de indocilidade, animalidade e monstrosidade, em busca de elementos de resistência da surdidade.

O presente capítulo está dividido em três partes. Na primeira delas, intitulada *Criança surda, criança indócil*, trato da temática da surdez vista como indocilidade, que aparece através da exposição de comportamentos tidos como resistentes, emotivos e não docilizados. A segunda parte, denominada *surdidade e animalização*, diz respeito ao tema da animalidade nas imagens *De’VIA*, o que abrange tanto a associação da criança com o animal, quanto a presença da figura do próprio animal nas telas. Por fim, a sessão *surdidade monstruosa* reflete sobre o momento em que a animalização chega ao seu limite, e culmina na transformação do ser humano surdo em monstro, misto de animal e humano. Em cada uma destas três vertentes, trabalho com a hipótese de que as artistas do movimento *De’VIA*, Nancy Rourke e Susan Dupor, num gesto de resistência ao poder normalizador ouvinte, se apropriaram dos estereótipos colonialistas normalizadores e deram um rosto político as suas *surdidades*.

3.1 CRIANÇA SURDA, CRIANÇA INDÓCIL

A primeira vertente de análise observada foi o aparecimento da criança surda ressaltando aspectos de indocilidade. Embora não fique demonstrado nas imagens o que acontece depois das cenas, se de fato a criança foi “civilizada”, a exposição da infância nas pinturas selecionadas opera com o estereótipo da criança surda teimosa, desobediente, indomável e o transforma em gestos de resistência política. A criança, assim como o índio, o negro e o bárbaro, não é considerada um ser humano na sua integralidade para grande parte do pensamento ocidental moderno. Sob uma perspectiva evolucionista, ela precisa de um processo civilizador para entrar na vida e assim, chegar a ser adulta e humana na sua plenitude. Desta

forma, a infância é recalcada por trás da máscara da maturidade característica do ser adulto, tido como estável, definitivo. A infância e a juventude são, nesta perspectiva, preparações, etapas de passagem para a vida adulta. Crescer e educar-se, seria então sinônimo de humanização.

Tornar-se homem, cumprir em si a humanidade, entrar na vida, é, nesta perspectiva, atualizar a perfectibilidade característica da espécie, e é, ao mesmo tempo, acabar de aprender a viver. Sob este aspecto, o adulto é o homem desenvolvido e formado; a criança neste caso, não serve senão para preparar o adulto. (LAPASSADE, 1970, p. 31).

Ser adulto envolveria então possuir algumas características fundamentais, tais como, capacidade de manter os seus compromissos, de ser responsável, de desempenhar o seu ofício, além de transmitir a vida. Comportamentos em desacordo com essa linha evolutiva de tornar-se humano civilizado, autocontrolado, precisavam ser conformados. Por excelência o indivíduo infantil tem sido considerado um indivíduo que necessita de correção, condicionado às normas sociais e culturais para que possa ocorrer a sua entrada na vida.

O indivíduo a ser corrigido é um ancestral do anormal do século XIX. Para Foucault (2010) “o que define o indivíduo a ser corrigido é que ele é incorrigível.” (FOUCAULT, 2010, p. 50). O que é paradoxal, pois o incorrigível precisa de certo número de intervenções específicas e é “o eixo da corrigibilidade incorrigível que vai servir de suporte a todas as instituições específicas para anormais, que vão se desenvolver no século XIX”. (FOUCAULT, 2010, p. 50). Posto no centro de uma aparelhagem de correção, o anormal do século XIX também é um incorrigível e um monstro empalidecido e banalizado. A criança surda, embrutecida pela falta de linguagem, muitas vezes é tida como incorrigível, como teimosa, agressiva. A correção da sua deficiência e do seu comportamento agressivo ficaria, então, ao encargo de instituições com viés clínico ou até mesmo de manicômios e de hospitais psiquiátricos.

No centro da **imagem 54**, podemos ver o busto de uma criança, com uma mão adulta segurando a sua face. A proporção da mão em relação ao rosto reforça que se trata de uma criança e de um adulto numa situação coercitiva, corroborada pelo título “*Coerce*”. Embora se perceba que a mão do adulto força a criança a algo a que ela resiste, não é possível dizer ao certo se o rosto está sendo empurrado ou puxado. O rosto da criança pode tanto estar sendo direcionado para a face do adulto, para ela olhar para a sua boca e entenda o que está sendo dito, quanto pode estar sendo empurrado, para que seu ouvido seja examinado. Ou seja, a cena se constrói na duplicidade entre o imperativo “olhe para mim!” e o “deixe eu ver o seu ouvido!”. Essa duplicidade provoca uma tensão na leitura e deixa latente se o gesto que gera a ação é da

criança que puxa, ou do adulto que empurra o rosto. A despeito dessa tensão, deste elemento indecível, em ambas as hipóteses se nota o gesto que intenta a dominação da criança indócil e a sua simultânea resistência.



Imagem 54: DUPOR, Susan, *Coerce*. 2000.
 Fonte: DUPOR, 2007.

Na Arte *De'VIA* as mãos têm o potencial simbólico da comunicação, pois é principalmente a partir delas que se emite a língua de sinais. Apresentar uma pessoa surda sem mostrar suas mãos, como é o caso desta imagem, é mostrá-la privada do direito à voz. A despeito do silenciamento de suas mãos, a criança diz com os olhos e com a expressão facial que ela existe e resiste, e assim, sua surdidade aparece. Embora a iluminação da pintura seja frontal, há uma luz disparada do fundo sólido que enfatiza a figura da criança, conferindo-lhe o protagonismo da cena. A representação do espaço num fundo sólido e a imagem do corpo em primeiro plano ocupando quase a totalidade da tela, sem outros objetos ou corpos para roubar a atenção da sua centralidade, reafirmam o seu protagonismo neste momento de tensão.²⁴

²⁴ Este foco centralizado no rosto da criança pode ser considerado um traço em comum às produções *De'VIA*, conforme consta no segundo parágrafo do Manifesto “Pode também incluir, na maioria das vezes, um foco centralizado, com exagero ou ênfase nas características faciais, especialmente olhos, bocas, orelhas e mãos. Atualmente, artistas surdos tendem a trabalhar em escala humana com esses exageros, e não exageram o espaço em torno desses elementos”. (MANIFESTO *De'VIA*, 1989).

Os grandes olhos voltados para algo que não pode ser visto na cena e o arqueamento das sobrancelhas expressam uma força e uma teimosia que não são de uma criança submissa.

Diferentemente de uma imagem de uma criança surda vitimizada, dominada, esta tela mostra uma criança que resiste, que se levanta. Parece ser justamente nesse olhar e nessa expressão facial bem marcada que se manifesta a *surdidade* da criança coagida. A



Imagem 55: olhar e expressão facial da criança surda, rostos da surdidade na arte *De'VIA*.

surdidade se faz presente e o “povo do olhar”²⁵ aparece resistindo a partir daquilo que lhe é tão importante: a visualidade. Para Padden & Humphries (2006) a vida das pessoas surdas gira em torno do visual e de um modo de ver que está relacionado com a sua forma particular de interagir com o mundo. Reconhecer esse caráter visual da surdidade é condição de possibilidade para se afastar de uma descrição que define o ser surdo a partir da perda auditiva. Susan Dupor opera uma inversão epistemológica ao apresentar a condição de ser-surdo-no-mundo a partir do olhar, fundamentada em uma afirmação, e não uma negação, no não ouvir.

De forma semelhante, a **imagem 56** mostra uma situação escolar, onde a professora segura pelo pulso uma menina que, de forma indócil, tenta se desvencilhar. É possível ver ao fundo um quadro verde, com apagadores e manchas suaves de giz branco. A meia parede é pintada de cor azul-claro e o chão é de tábuas de madeira marrom, que criam a ilusão de profundidade através do uso da perspectiva linear. No centro da imagem e em primeiro plano pode-se ver uma pessoa adulta sentada em uma cadeira giratória de madeira, completando a composição da cena de um espaço escolar. De cabelos grisalhos presos e expressão séria, a mulher robusta usa um vestido amarelo estampado com rosas vermelhas. Brincos, batom e sapatos vermelhos, a figura austera da professora, tem um toque conservador, com visual anos 1950, o que também é uma forma de utilizar o estereótipo da austeridade para marcar uma negatividade. A criança também está com um vestido amarelo e um casaco vermelho. Por cima do vestido há uma espécie de suspensório azul-claro com fios, no que parece ser um tradicional aparelho auditivo que era preso ao peito, devido ao seu tamanho. As meias brancas com sapato preto e vestido plissado também remetem à moda infantil dos anos 1950.

²⁵ Harlan Lane publicou um livro em 2011 um livro intitulado *People Of The Eye: Deaf Ethnicity and Ancestry*, ainda sem tradução para a língua portuguesa. Lane inspirou-se na frase de George Veditz, presidente da Associação Nacional de Surdos para dar título a sua obra e chamar os surdos de “povo do olhar”. Nas palavras de Veditz “*The deaf are ... first, last, and all the time the people of the eye.*” In: Lane, Harlan (2011-01-06T23:58:59). *The People of the Eye (Deaf Ethnicity and Ancestry)*. Oxford University Press. Edição do Kindle. “Os surdos são ... no início, no fim e todo o tempo o povo do olho”. (tradução livre).



Imagem 56: DUPOR, Susan. *Pathology*, 2000. *Fonte:* DUPOR, 2007.

A recusa do olhar se parece com a analisada na **imagem 54**, com o acréscimo de ser possível ver os corpos inteiros de ambos os personagens, dispostos no espaço de forma a ocuparem, em primeiro plano, a centralidade da tela. Entretanto, apesar de ocuparem a centralidade, a distribuição do espaço entre as duas personagens não é equilibrada. Ao dividirmos a tela ao meio percebemos que a professora ocupa a maior parte do espaço pictórico com o seu corpo meio horizontalizado e com uma das pernas esticadas e a outra semi flexionada. Mesmo sentada, a desproporcionalidade de tamanho e de força da professora com relação à aluna fica visível, e paradoxalmente potencializa a força e a coragem da criança que desafia alguém que



Imagem 57: Composição da imagem e pontos de tensão.

aparenta ser mais forte física e hierarquicamente. Essa disposição dos corpos na cena, aliadas à descentralização dos dois principais pontos de tensão e contato, parecem mostrar que o “cabo

de força” de alguma forma está a ser vencido pela pequena menina, que traz para o seu quadrante o corpo da professora e não o contrário.

A tensão no movimento presente na cena é fruto da tração em lados opostos: a menina puxa para um lado, a professora puxa para outro. Isso provoca além de tensão, uma certa fixação do tempo e do movimento. A imagem congelada de um momento de embate, de desequilíbrio de poderes. Esse tensionamento presente na imagem constitui as infâncias surdas



Imagem 58: Detalhe, ponto de tensão.

desde muito cedo. O jogo de “empurra e puxa” é uma luta diária pelo direito de ser surdo. De um lado, “puxa” a comunidade surda, a surdidade, a diferença, de outro lado, “puxa” a família ouvinte, a medicina, a deficiência. É nesse jogo de forças que se produzem as subjetividades surdas. A desproporcionalidade da força do adulto, de mãos e braços grandes nos mostra, em simultâneo, a fragilidade e a potência de resistência do corpo infante. O local onde a professora segura a garota é também significativo, visto que, para o surdo, a imobilização dos braços é também a proibição da expressão, o silenciamento. Mas a menina resiste, olha para o lado e empurra o corpo com força na direção contrária tentando se desvencilhar das mãos da professora. Ela usa o seu corpo como um bloco rígido para resistir, para se recusar a obedecer. Em silêncio, ela diz não.

Esse gesto de resistência se desencadeia primeiramente na imaginação, pelas forças psíquicas que se opõe àquilo que oprime e que quer tornar impossíveis os movimentos. Ou seja, “antes mesmo de começar e levar adiante uma ‘ação’ voluntária e compartilhada, o levantar se faz por um simples gesto que, de repente, vem revirar a inércia que até então nos mantinha subservientes.” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 117). A menina surda da imagem não desafia “qualquer adulto”, ela desafia a professora, a figura de autoridade e poder da sala de aula. Esse gesto de jogar para longe o fardo que pesava sobre os ombros significa quebrar um certo presente e vislumbrar o futuro que se descortina. De se pensar livre apesar das consequências de desobedecer ao adulto, à norma. Nesta perspectiva o gesto de levantar pode ser visto como um sinal de esperança, de desejo e de resistência: “No gesto do levantar, cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca que se abre e exclama o não da recusa e o sim do desejo.” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 117). Ao apresentar uma criança surda como

protagonista, como ser agente que tem o seu desejo de desobediência exposto, a artista abre mão da empatia fácil e realiza uma dupla profanação da imagem da infância. Profana assim, a imagem da criança dócil, frágil, meiga, totalmente dependente dos adultos, e, ao mesmo tempo, desafia o estereótipo da criança deficiente tida como incapaz, digna de pena e de caridade. Ao contrário disso, nos apresenta uma criança rebelde, que incomoda, que assusta pela sua capacidade de reação.

O uso das cores nas duas pinturas de Susan Dupor (**imagens 54 e 56**) trazem uma particularidade que chama atenção para as leituras e sensibilidades que elas potencializam. Em ambas as pinturas, podemos ver os protagonistas vestindo peças de roupa vermelhas e predomínio de cores quentes. O uso do vermelho, cor de destaque, de emoções fortes como raiva, paixão, fúria, pode sublinhar a agência desses personagens sobre o olhar do espectador. Essa dinâmica de cores pode ser observada em outras linguagens visuais como a fotografia e o cinema, de forma que conseguimos perceber um paralelo iconográfico em imagens de tempos distintos.

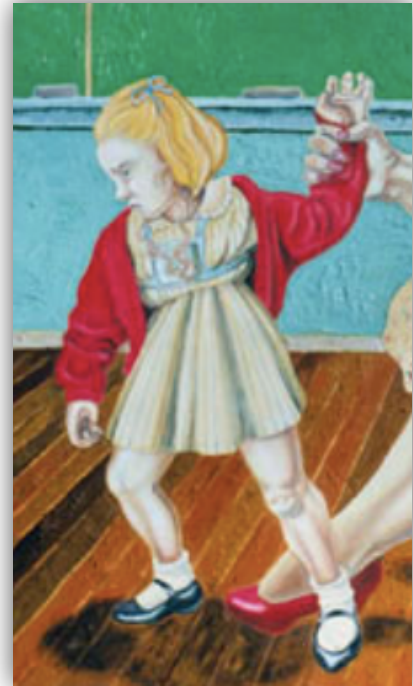


Imagem 59: Detalhe do corpo indócil da criança surda, vestida de casaco vermelho.



Imagem 60: Paralelo iconográfico do uso do vermelho como elemento de centralidade: recorte do mural de Diego Rivera, *Unidade Pan-Americana* (1940); fotografia de John Moore, *Menina Chorando na Fronteira* (2018), fotograma do filme *A lista de Schindler* (1993), do diretor Steven Spielberg.

O vermelho do casaco da menina da **imagem 56** é pulverizado no vestido e sapatos da professora e contrasta com a paleta de cores suaves da pele, dos tecidos das roupas e da parede azul-claro ao fundo. A iluminação sobre os corpos de pele muito clara, assim como a escolha das cores, tem ressonância no modo de ver a cena e destacam elementos, importantes de serem olhados. Além da luz e da cor, Dupor insere outro elemento sutil de percepção da

imagem. No canto direito da tela, logo abaixo da mão da professora, aparecem duas figuras perturbadoras que distraem o olhar da cena principal. O que são estes pássaros entrelaçados, atirados ao chão? Seriam brinquedos ou animais de vivos? Qual a relação deles com o restante da cena e com o ambiente escolar onde ela acontece? Que presença animal é essa, que aparece discretamente, mas que parece nos chamar para olhá-la? Seriam um brinquedo atirado de lado ou pássaros privados da sua liberdade? Essa pequena perturbação da lógica da cena profana o espaço da sala de aula, restrito apenas a humanos. Visualmente é um elemento indecifrável. Não é possível saber apenas olhando. Em entrevista pessoal por e-mail, a artista relata que se trata de um



Imagem 61: Detalhe do adorno de pássaros caídos.

ornamento de pássaro caído e significa que "sem amor, sem paixão, sua confiança, fé e estima são quebradas." Afirma ainda que "representam a hostilidade entre o professor e a criança pequena num ambiente educacional."²⁶ Independente do significado atribuído pela autora, essa presença cria um segundo plano que põe o olhar do leitor em movimento. O que não deixa de ser uma estratégia de composição, de fazer o observador ficar mais um pouco diante da pintura. Se a composição é muito estável, linear e previsível, o voltar a olhar se torna menos convidativo. Quando se insere um elemento de perturbação, quem olha pode se sentir mais desafiado e convidado a olhar novamente, com mais cuidado, de forma mais reflexiva. O estranhamento nos obriga a ver outra vez.

O uso da força legitimado pela necessidade de disciplinamento e normalização está presente também na **imagem 62** intitulada "*It's all good*", da artista Nancy Rourke. Nela, um adulto segura uma criança surda nos braços em frente à uma bandeira dos Estados Unidos. A criança, com um implante coclear aparente, chora lágrimas vermelhas, cor de sangue, e grita desesperadamente enquanto crava as unhas nos braços do pai.²⁷ A imagem é composta por dois planos, nos quais as figuras humanas destacam-se no primeiro plano de forma tão aproximada que fica evidente apenas a parte superior do tronco dos personagens, com as extremidades extrapolando os limites da tela. A paleta de cores utilizada pela artista é a mesma de todas as suas obras: vermelho, azul e amarelo, todas em tons vibrantes. O vermelho é empregado nos pontos de tensão: na camiseta, na boca, nas lágrimas e no ouvido da criança. Também aparece

²⁶ Comunicação enviada por e-mail pessoal da artista Susan Dupor em 10 de outubro de 2019.

²⁷ Embora seja difícil distinguir tais características na figura do adulto, a afirmação de que se trata do pai da criança baseia-se nas informações sobre a pintura fornecidas pela artista em seu *website*.

na boca do adulto que tenta acalmar a criança, e na bandeira do país localizada ao fundo do quadro. Não há uso de perspectiva linear ou cromática, a profundidade é representada de forma simples pela sobreposição de figuras. Também não há uma preocupação detalhista com o realismo ou com ilusão de realidade na utilização das tintas. Ao contrário disto, a pintora imprime a sua presença com pinceladas bem marcadas, linhas simétricas, pouca ou nenhuma preocupação com a precisão nos contornos das formas e nos limites das cores.



Imagem 62: ROURKE, Nancy. *It's all good*, 2016.
Fonte: ROURKE, 2018.

Ainda no que concerne à composição, a artista constrói a cena a partir de linhas verticais perceptíveis pelo corpo do adulto, um dos lados do quadrado e o fluxo das lágrimas que escorrem dos olhos da menina. As linhas horizontais são demarcadas pelo braço do adulto e pelas linhas da bandeira. Essa linearidade e estabilidade da composição é quebrada pela disposição de duas linhas diagonais traçadas pela posição corporal da criança, que pende para o lado esquerdo da tela, conferindo movimento e desestabilizando a cena. Ou seja, ao atribuir movimento ao corpo



Imagem 63: Linhas verticais, horizontais e diagonais na composição da imagem.

infante, a artista confere-lhe o status de agente e protagonista da cena.

O espectador presencia então, uma tripla brutalidade: uma advém do poder médico de intervenção no corpo do surdo, a outra é advinda da legitimação desta intervenção pelo poder familiar e a terceira provém do poder do Estado que sustenta e financia as práticas médicas. Esses três poderes se tornam visíveis na imagem pela materialidade da parte externa do implante coclear, pelo sofrimento expressado no rosto e nas mãos da criança, pela presença corporal do adulto que a segura nos braços e pela bandeira do estado nacional como pano de fundo. A despeito de todas essas manifestações de poder, a criança surda resiste, esperneia, chora.

A manifestação das emoções como comportamento infantil é tomada como ponto de partida para pôr em questão a docilidade dos personagens da cena. A perda do autocontrole e o choro associado ao comportamento infantil de maneira pejorativa podem ser vistos neste caso como ato profanatório de contrariedade aos comportamentos pré-determinados socialmente, sacralizados pela etiqueta, pela “moral” e os “bons costumes”. Ao invés de esconder essa indocilidade, a artista se apropria dela como forma de exposição política da surdidade. Contrariamente a ideia de que a infância seria um estágio inferior que culmina na idade adulta, onde se chegaria à humanidade



Imagem 64: Detalhe para a expressão corporal da criança.

completa, Lapassade (1977) afirma ser necessário pôr em questão, e finalmente recusar, a ideia de um acabamento do ser humano. Além disso, defende que o homem é dos pontos de vista, biológico, psicológico, social, um ser definitivamente inacabado. Segundo o autor, “o progresso consiste não em procurar atingir um acabamento, mas sim em instalar-se em um inacabamento”. (LAPASSADE, 1977, p. 17). Ainda segundo Lapassade (1970), “este adulto que se propunha como modelo às novas gerações não é mais do que um mito feito para legitimar repressões. As ideias de acabamento, de maturidade, de estabilidade e de equilíbrio pertencem desde sempre às ideologias da ordem e do domínio.” (LAPASSADE, 1970, p. 11). Ou seja, o pressuposto da inferioridade da criança em termos de humanidade não pode se sustentar pelo argumento da incompletude, e isso fica evidente pela presença forte, resistente, indomável da criança que grita e esperneia, a despeito da aparente insensibilidade conformada do adulto.

A ideia de maturidade e autocontrole atribuídos à idade adulta implica para Didi-Huberman (2016) em “sabermos reprimir a tendência primitiva de expressar as emoções”. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 17). Nesse sentido, a emoção, esse algo poderoso que sai do interior, é tida como coisa de criança, de mulher, de louco, de velho e de selvagem. Demonstrar emoção é tido como indício de fraqueza, quando, pelo contrário, demonstrar emoção é um movimento de exposição para fora de si. “O ser exposto se compromete como a honestidade, coragem de mostrar a sua emoção”. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 19). Emoções são sinais corporais que



Imagem 65: Detalhe das expressões faciais das personagens da cena. Marcas da surdidade: a criança surda tem sua expressão fortemente marcada, enquanto o adulto ouvinte tem rosto impassível, pouco expressivo.

precisam ser reconhecíveis, por isso, pode-se de dizer que ela sempre se dirige a alguém, a um Outro. A criança surda chora, se expõe para o Outro adulto que se mostra impassível a sua dor e repressor dos seus sentimentos. Em nome da normalidade o corpo é invadido sem piedade por um aparelho implantado no cérebro, que ao ser ativado provoca dores insuportáveis no surdo, desacostumado aos ruídos do mundo. O adulto, sem demonstrar emoção, segura a menina nos braços como se estivesse tudo bem, tranquilo de ter cumprido o seu dever de corrigir a filha, de torná-la ouvinte como a maioria das crianças ditas normais.

Essa passividade e concordância diante do sofrimento da criança podem ser entendidas pelas novas regras de relações entre pais e filhos no que concerne a cuidados físicos e com a saúde que se instauram a partir do final do século XVIII, quando a saúde da criança se torna, segundo Foucault (2018), um dos objetivos mais obrigatórios da família:

Desde o fim do século XVIII, o corpo sadio, limpo, válido, o espaço purificado, límpido, arejado, a distribuição dos indivíduos, dos lugares, dos leitos, dos utensílios, o jogo do “cuidadoso” e do “cuidado”, constituem algumas das leis morais essenciais da família. E desde essa época a família se tornou o agente mais constante de medicalização. (FOUCAULT, 2018, p. 306).

Nesse sentido, pode-se afirmar que a família burguesa medicalizada-medicalizante foi o elemento central da política de saúde do século XIX, articulando os objetivos de manutenção da saúde do corpo social e as necessidades de cuidados individuais. (FOUCAULT, 2018, p. 307). No caso da **imagem 62**, além do adulto que cumpre a sua função de zelar pelo perfeito funcionamento do corpo da criança, podemos observar a presença do Estado

personificado na bandeira do país que se encontra ao fundo. É interessante notar que, no lugar das estrelas da bandeira norte-americana estão pequenas espirais, parecidas com cócleas, o órgão responsável pela audição corrigido pela cirurgia de implante coclear. A autora relata que as doze espirais são uma homenagem a doze crianças surdas que morreram por complicações da cirurgia do implante coclear nos primeiros testes da cirurgia. Com relação à bandeira dos Estados Unidos, Nancy Rourke explica que os implantes cocleares “estão se espalhando como ervas daninhas na América.”²⁸. Por mais que a criança possa desejar ser diferente, ter a sua língua e a sua constituição identitária fundamentada em valores diferentes da curva de normalidade, o poder da força da pátria se impõe e mostra



Imagem 66: Detalhe da bandeira dos Estados Unidos da América ao fundo da pintura. Normatividade e entorpecimento hipnótico.

que está presente, junto à família para garantir que todos sejam saudáveis e produtivos. É interessante notar também que as espirais, apesar de alinhadas, iniciam-se em pontos de giro diferentes, provocando a impressão de movimento. Essa mesma impressão de movimento remete a um entorpecimento hipnótico que vai aparecer em outras imagens da artista que serão estudadas posteriormente em outros capítulos, e que, em poucas palavras, relembram o entorpecimento de ouvir pela primeira vez, a partir de um ouvido biônico.

Essa intervenção massiva nos corpos das populações surdas está relacionada com as tecnologias positivas de poder. Diferentemente da reação à lepra, que era negativa²⁹, de rejeição e exclusão, a reação à surdez se parece com a reação à peste, uma reação positiva, ou seja, de inclusão, de observação, de formação de saberes que multiplicam os efeitos de poder. Poder que, segundo Foucault (2010), “não age por exclusão, mas por distribuição de acordo com individualidades diferenciais.” (FOUCAULT, 2010, p. 41). É a partir da norma e do seu poder de correção que o exercício do poder se acha fundado e legitimado. Ainda nas palavras de Foucault (2010), “a norma traz consigo ao mesmo tempo um princípio de qualificação e um princípio de correção. A norma não tem por função excluir, rejeitar. Ao contrário, ela está

²⁸ Este relato foi retirado do *website* da autora, na descrição da pintura.

²⁹ Reação negativa de exclusão se refere ao isolamento de pessoas com lepra nos leprosoários; parte do princípio de separação do doente do restante da população. No caso da peste, a reação foi positiva no sentido de mapeamento da doença, de análise de riscos e controle da população. As pessoas com peste não foram expulsas das cidades como os leprosos, foram observadas e controladas.

sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação de uma espécie de poder normativo”. (FOUCAULT, 2010, p. 43).

Não se pode negar o impacto estético que uma criança chorando lágrimas de sangue, se contorcendo no colo de um adulto, pode provocar. A escolha desta cena não é uma escolha inocente, claramente tem um propósito político de expor uma memória de sofrimento compartilhada pela comunidade surda que permanece viva pela repetição das intervenções médicas nos corpos surdos. Da mesma forma, a exposição deste corpo infante reconfigurado por uma tecnologia normalizadora evidencia a existência ciborgue, que suspende a ontologia do humano, pois segundo Tadeu (2009) “é no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnoculturais que a “humanidade” da nossa subjetividade se vê colocada em questão”. (TADEU, 2009, p. 10). Ou seja, o corpo que nasce da mecanização e eletrificação por implantes, transplantes e órgãos artificiais são complexos híbridos de carne e metal que nos fazem questionar do que somos feitos. A sua composição híbrida desloca os dualismos hierárquicos e os mitos centrais de identidades naturalizadas. (HARAWAY, 2009). Assim como as fronteiras entre a máquina e “humano” são cada vez mais difíceis de serem delimitadas a fortaleza da singularidade humana em relação ao animal também não está claramente definida. A animalidade, da mesma forma que o ciborgue pode implicar em “fronteiras transgredidas, em potentes fusões e em perigosas possibilidades.” (HARAWAY, 2009, p. 45).

3.2 SURDIDADE E ANIMALIZAÇÃO

Outra perspectiva de análise das imagens produzidas pelas artistas do movimento *De’VIA* em busca de gestos políticos de resistência é a da produção de imagens de crianças animalizadas e a presença de animais ocupando o lugar do *ser surdo*. Para Nunes (2011), o animal e o primitivo são os grandes Outros da cultura greco-latina. O animal tem um papel ambivalente a ser considerado, simultaneamente, o oposto do homem e de servir de simbolização do próprio homem. Desde o século XVII, a tradição filosófica cartesiana pensa em termos de uma identidade entre o pensamento e a consciência, diferenciando assim, o *homem-animal-racional*, do animal que não pensa, que seria corpo sem alma. Desde então, “passamos a ver o animal simbolizando o irascível dos sentidos e a bruteza dos instintos”. (NUNES, 2011, p. 199). Ainda segundo Nunes (2011), “na acepção comum, o animal simboliza

o que há de mais baixo, mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência”. (NUNES, 2011, p. 199). Haraway (2009) afirma que estas fronteiras entre o animal e o humano tornaram-se cada vez mais pálidas desde o desenvolvimento da teoria da evolução e dos estudos sobre a linguagem, das pesquisas acerca do comportamento social, do uso de instrumentos e dos eventos mentais dos animais. Entretanto, ainda se faz o uso político da animalização para se criar hierarquias do humano que legitimam relações de poder e de normalização. Nesse sentido, a imagem da artista Susan Dupor, intitulada “*Family Dog*” pode contribuir para deslocar este binarismo hierárquico ao se apropriar da figura da criança animalizada para desnaturalizar o lugar de subalternizada.



Imagem 67: DUPOR, Susan. *Family Dog*, 1991, acrílico sobre tela, 1,4m X 1,5m.
 Fonte: DUPOR, 2007.

Nela, uma criança pode ser vista em primeiro plano da tela, deitada no chão numa postura que se assemelha a de um cachorro. Com a língua de fora e de costas para a família que parece conversar oralmente entre si, a menina está alheia ao que se passa atrás da mesa de centro amarela. A linha horizontal demarcada pelo tampo da mesa de centro divide a cena ao meio. Na parte superior vemos seis adultos sentados lado a lado, quatro deles sentados no sofá verde e dois deles sentados ao lado, um em cada extremidade. Estes adultos estão tão próximos e

alinhados que recobrem todo o pano de fundo da tela. Na metade inferior está a menina surda, com o corpo semi-horizantalizado em decúbito frontal, com apenas a parte superior do tronco em elevação. As pernas e os antebraços estão representados em escorço, criando a ilusão de perspectiva e profundidade.

Ao traçarmos duas linhas verticais equidistantes, portanto, dividindo a imagem em três blocos, notamos que dois adultos ocupam o bloco central da parte superior da cena, enquanto a menina ocupa a centralidade da parte inferior, com apenas algumas arestas extrapolando o espaço do bloco central. A formalidade e afinidade dos trajés dos dois adultos, bem como a sua disposição no espaço, parece indicar que se trata de um casal, possivelmente os pais, as figuras estruturantes deste núcleo familiar.



Imagem 68: Linhas verticais da composição. Indicadores da hierarquia familiar.

Trata-se de uma composição com predominância de horizontalidades, na parte superior, as linhas horizontais são entrecruzadas pela verticalidade dos troncos dos adultos, enquanto na parte inferior apenas o tronco da criança estabelece essa linha de contato entre os eixos horizontais e verticais. A quebra das linhas horizontais provocada pelo deslocamento dos corpos dos dois adultos no canto esquerdo, juntamente com a energia das pinceladas rápidas sobre os rostos, ativa o movimento na superfície da tela. Em contraste, logo abaixo está a menina surda, semelhante a uma esfinge, estática. Essa energia cinética juntamente com a representação visual do ruído da língua oral, imprime um rastro importante da surdidade da artista. A conjugação do movimento, um dos parâmetros gramaticais das linhas de sinais, com

percepção visual do som, evidencia essa surdidade, não por dizer que é assim que um surdo pinta, ou que ela pintou assim porque é surda, mas como uma forma de marcar a sua presença surda na tela, sem utilizar imagens clichês, de fácil aderência como, por exemplo, expor um aparelho auditivo ou implante coclear.



Imagem 69: Horizontalidades. Produção de movimento, visualidade. Marcas da surdidade.

A imagem de Susan Dupor tem a força política de provocar empatia e desconforto ao mostrar a alienação social de uma jovem surda, excluída da própria família. O lugar que a menina ocupa é de inferioridade, colocada debaixo da mesa como um cachorro que obedece a todos docilmente. As seis pessoas da família, estão fora do campo visual da criança surda, materializando os sentimentos comumente relatados por surdos que nascem em famílias ouvintes: a solidão, o isolamento, o não pertencimento por completo ao grupo familiar. Os adultos ouvintes, com rostos borrados, disformes e desconhecidos dão a ver a alienação da criança com relação à família, que para ela é distante pela falta de comunicação. Os braços cruzados demonstram que eles não usam as mãos para se comunicar, ou seja, não se comunicam na língua da criança, a língua de sinais. A paleta de cores análogas escolhida pela artista também contribui para o impacto estético de desconforto, visto que utiliza combinações de tons pastéis de cores não complementares, tais como, verde e amarelo com azul e lilás. Ou seja, não são cores consideradas harmônicas, tampouco em tons suaves e puros. Os tons parecem contaminados uns pelos outros de forma a criar uma atmosfera sombria. Os corpos de tons azulados com cores manchadas, pouco se assemelham com qualquer tonalidade de pele humana

Essa condição de incluso/excluso se assemelha à condição de *outsider whitin*, conceito cunhado pela escritora feminista negra Patrícia Hill Collins para descrever a condição das mulheres afro-americanas que viviam no seio das famílias brancas. Estas mulheres conheciam os seus costumes, criavam os seus filhos, eram muitas vezes descritas como “quase da família”. Ou seja, por um lado eram *inseders*, mas por outro lado, essas mulheres sabiam que nunca pertenceriam “as suas famílias brancas” e que não gozam dos mesmos direitos e privilégios. Apesar de todo seu envolvimento, elas permanecem como *outsiders*. (COLLINS, 2016). Djamila Ribeiro (2019) esclarece que se trata de um “forasteiro de dentro”, de “uma posição social ou espaços de fronteira ocupados por grupos com poder desigual.” (RIBEIRO, 2019, p. 45). Para os surdos essa condição se estende aos espaços familiares e sociais, tais como a escola e o local de trabalho, por exemplo.



Imagem 70: Paralelo iconográfico: a recorrência de imagens de isolamento familiar e social na arte *De’VIA*. RAPAZZO, Mary. *A party of one*. 2012, acrílico sobre tela, (1m X 0,7m). Fonte: RAPAZZO, 2019. 2. ROURKE, Nancy. *Isolation*. 2012, óleo sobre tela, (45cm X 60cm). Fonte: ROURKE, 2018.

O contraste entre a família disciplinada, civilizada, bem vestida, de braços cruzados e pernas fechadas e a menina animal, de pernas abertas e pés descalços, enfatiza o distanciamento e a desumanização da criança pela falta de linguagem. Na hierarquia da humanidade, a menina se encontra num plano inferior, assim como na geografia da pintura. A criança animalizada de Dupor, é uma *criança-animal-docilizada* e não simplesmente uma criança docilizada. A artista poderia ter colocado simplesmente o corpo da criança surda disciplinada, numa posição e num



Imagem 71: Criança-animal-docilizada.

comportamento tido como civilizado se quisesse apenas mostrar que o surdo foi docilizado, assim como fez com os pais. Mas ela foi além, e optou por colocar o corpo da criança surda numa postura de animal docilizado. Ou seja, o que é exposto não é simplesmente o assujeitamento e a submissão, mas, no limite, o embrutecimento e a animalização decorrentes da violência das relações de poder entre surdos e ouvintes. Ainda nesta direção, a demarcação de quem é o ser surdo na tela poderia ter sido através de um aparelho auditivo ou de algum sinal em língua americana de sinais, mas num gesto de apropriação deste lugar que foi dado ao surdo, e da própria linguagem artística, Susan Dupor apresenta o surdo como a criança animalizada, que assusta, choca, e fere a imagem da família que se reúne numa cena cotidiana.

Por fim, a criança surda é a única que tem rosto, que tem o seu ser exposto, e, conseqüentemente, uma singularidade e um aparecimento político na tela. É justamente este rosto que, ao ser olhado com persistência, põem o pensamento mais uma vez em movimento e ativa outras possibilidades de leitura. Esse rosto, com olhos esbugalhados e a língua de fora, no

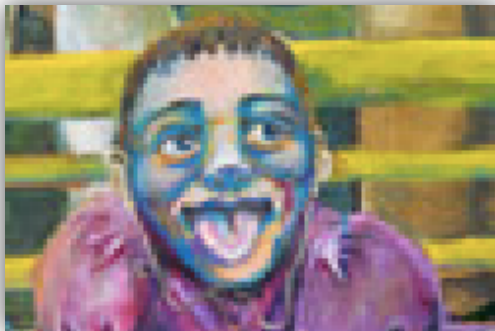


Imagem 72: Docilidade? Rebeldia? *Criança-animal-(in)docilizada.*

faz pensar se ela está de fato docilizada, submissa, ou, se está debochando da família e do espectador. Se o seu lugar de ser disciplinado é em baixo da mesa, escondida do olhar da sociedade, por que ela está aparecendo com tanto destaque, assumindo o protagonismo da cena? Não estaria seu corpo se erguendo para sair e “mostrar a cara”? A postura da perna esquerda semi-flexionada, assim como o tronco erguido, não poderiam ser entendidos, também, como

o movimento em curso para sair do lugar que lhe foi atribuído pela família?

Se pensarmos no potencial simbólico do gesto de mostrar a língua, ele é frequentemente associado a um ato de rebeldia. A criança malcriada, que mostra a língua para os outros, pode ser, ao mesmo tempo, uma provocação e um dar de ombros. Não estaria, então, esta menina demonstrando a sua inconformidade a este modelo familiar excludente? Ou seja, o seu rosto com a língua de fora, entre outras coisas, pode ser lido tanto como docilização e animalização, quanto como rebeldia e insubordinação, ou, as duas coisas. Podemos traçar vários paralelos iconográficos na cultural visual do século XX desse uso rebelde e indócil do gesto de mostrar a língua. Isso não implica em tecer uma relação de intertextualidade, de derivação ou em aderir o gesto da criança a apenas um significado. Ao contrário disso, busca a multiplicidade de leituras e reafirma a potência política da imagem que não se encerra em um significado.



Imagem 73: Paralelo iconográfico do gesto de mostrar a língua. Gesto de rebeldia e inconformidade aos padrões. 1. A menina-animal-(in)docilizada de Susan Dupor; 2. Fotografia de Albert Einstein tirada por Arthur Sasse em 1951; 3. Símbolo do Grupo de *Rock and Roll The Rolling Stones*, criado em 1971 pelo designer John Pasche. 4. A atriz Jane Fonda, aos 89 anos, no momento da sua prisão em um dos protestos do movimento “*Fire Drill Fridays*” sobre as mudanças climáticas em 2019, fotografia de John Lamparski.

De qualquer forma, na **imagem 67**, Dupor contesta o lugar da criança como um ser dócil, frágil, amoroso, e também o lugar da menina meiga, delicada, com bons modos e expõe a sua provocativa (in)docilidade animal. *Family Dog* desromantiza o ideal da família burguesa e expõe o seu caráter perverso, normalizador e disciplinar. O lugar do humano também é posto sob suspeita, diferentemente de uma tradição humanista que, segundo Lyotard (1989) “assume o homem como um valor seguro, que não precisa ser interrogado, numa espécie de preconceito humanista sobre sua própria autoridade”. (LYOTARD, 1989, p. 9). Questionando essas certezas do Humanismo, Lyotard se pergunta se não seria “próprio” do homem ser habitado pelo inumano.” (LYOTARD, 1989, p. 10). A criança seria, então, para Lyotard (1989), a prova desse inumano que habita o humano, pois mesmo “desprovida da palavra, incapaz da paragem certa, hesitante quanto aos objetos de seu interesse, inapta aos cálculos dos seus benefícios, insensível à razão comum, criança é eminentemente humana, pois sua aflição anuncia e promete os possíveis.” (LYOTARD, 1989, p. 10). Entretanto, para o autor “o seu atraso inicial sobre a humanidade, que a torna refém da comunidade adulta, é igualmente o que manifesta a esta

última a falta de humanidade de que sofre e o que a chama a tornar-se mais humana." (LYOTARD, 1989, p. 10).

Algo semelhante ao observado na **imagem 67** pode ser visto também na **imagem 74** “*Twenty Handshapes Beneath*”, da mesma artista, na qual uma jovem mulher, nada com naturalidade entre os peixes, enquanto faz o sinal de “peixe” com ambas as mãos. A qualidade da reprodução pode não deixar claro, mas há vinte pedaços de papéis rasgados afundando na água, e cada um deles tem uma ilustração de uma configuração de mão da língua de sinais americana. Segundo a autora, em comunicação por e-mail, água e peixe são, para ela, metáforas do mundo silencioso. Vejamos como isso se constrói na composição e como a animalização da figura da jovem surda age politicamente na tela.



Imagem 74: Dupor, Susan. *Twenty Handshapes Beneath*, 2003. Fonte: DUPOR, 2007.

O espaço pictórico é composto de apenas um plano com predominância de linhas horizontais, reforçadas pela figura humana centralizada em decúbito lateral e pelos peixes também horizontais. As bolhas de ar que sobem quebram parcialmente a horizontalidade, juntamente com os pedaços de papel que afundam na água, num movimento em sentido contrário, que reforça o plano descendente da cena. Além do tamanho do corpo, a artista utiliza a cor intensa do vestido e a iluminação sobre o corpo para conferir o protagonismo da cena à menina. A cor de tom avermelhado usada no vestido contrasta com o verde da água, e, ao

mesmo tempo, sublinha a ligação da personagem com os peixes, que tem a mesma cor. O padrão de cores semelhantes remete às características compartilhadas entre a menina e os peixes, que também é evidenciada pela direção do movimento que é tomada em grupo, num típico comportamento de cardume, portanto, de comunidade.

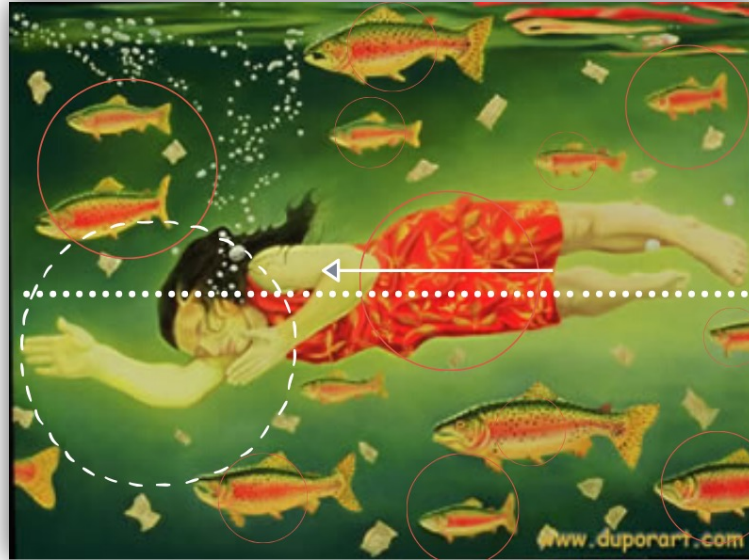


Imagem 75: Detalhes da composição da imagem. Horizontalidade, padrões de cores e representação do movimento.

Essa afinidade da menina surda com os peixes, que tem como referente o mundo silencioso em que ambos vivem, expõe também como é a relação com os seres da sua mesma espécie, sejam eles da sua família ou o próprio espectador não surdo. A menina surda vive num “outro mundo”, o mundo animal, o mundo silencioso e supostamente sem linguagem. Entretanto, é nesse mundo que ela se desloca e usa a sua língua para se locomover, pois o sinal que ela realiza com as mãos coincide com o movimento de nadar. No mundo dos ouvintes ela é um peixe fora d’água porque não se comunica, “não segue o fluxo” como acontece quando está entre os peixes. Ela simplesmente não se encaixa no padrão de humano, não se integra de forma harmônica, ao menos, não da mesma maneira tranquila e despreocupada que ela aparenta ao estar entre os peixes. A menina-peixe por sua condição de silêncio e de usuária de uma língua-menor está abaixo da superfície da hierarquia do humano, conforme sugere o título conferido pela autora (Vinte configurações de mão abaixo). Ao mesmo tempo, a sua relação com os peixes é de horizontalidade, de harmonia. Essa naturalidade da criança abaixo da superfície, num lugar selvagem, desnatura o lugar do humano e a sua relação com a natureza e com a linguagem.

O peixe ao ser tomado como animal de estimação, diferentemente do cachorro ou do gato, por exemplo, não tem como fundamento primordial a comunicação. Humanos e peixes coexistem quase sem se comunicar, da mesma forma que ocorre muitas vezes entre surdos e ouvintes. Talvez por isso seja recorrente a associação do peixe à surdidade em outras pinturas *De'VIA*, para além da evidente metáfora do silêncio.



Imagem 76: ROURKE, Nancy. *Deaf Schooling Handeye Fish 8*, 2016, óleo sobre tela, 20cm X 25cm. *Fonte:* ROURKE, 2018.

Além disso, sinalizar numa pintura é se apresentar ao mundo usando uma “língua-menor”, uma língua de “minorias”, de prestígio linguístico diferenciado. Isso pode ser considerado o que Didi-Huberman (2017b) chamaria de um “gesto de levantar”, pois “levantar-se é um gesto, que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero)”. (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 117). Esse “gesto de levantar” da comunidade surda de pintar a sua língua, até então silenciada e exposta ao desaparecimento, pode então ser entendido como um gesto político de resistência ao ouvintismo.

Pode-se notar que Nancy Rourke também recorre à animalização para dar rosto à surdidade, entretanto, opera com abstrações e metonímias. Ao invés de apresentar a criança com um comportamento animal e no lugar de um animal, a artista faz o oposto, coloca o animal

num lugar que seria da criança ou do adulto surdo. Na **imagem 77** intitulada “*Flock of Mice*” sete ratos brancos aparecem em primeiro plano na tela, com olhos vermelhos e etiquetas afixadas nas orelhas, parecendo um bando de cobaias assustadas, em fuga. Ao fundo, um prédio na cor preta e cinza, com telhado azul, é a casa de Alexander Gran Bell e a sua esposa Mabel, chamada de *Beinn Bhreagh Hall*³⁰. O local ficou associado a práticas de oralização e eugenia, pois era onde Bell inventava muitas das suas tecnologias de minimização e eliminação da surdez, realizava testes de audiometria e de seus aparelhos elétricos em crianças e animais.



Imagem 77: Rourke, Nancy. *Flock of Mice*. 2016. Fonte: ROURKE, 2018.

³⁰ Beinn Bhreagh, gaélico escocês para “bela montanha”, localizada em Baddeck Nova Escócia, Canadá. Gran Bell e a sua esposa compraram várias propriedades na região para montar os seus laboratórios.

As letras inscritas nas etiquetas de identificação dos ratos correspondem às abreviaturas de instituições de pesquisa, de correção e tratamento da surdez AAA (Academia Americana de Audiologia), Intervenção Precoce (EI), NIDCD (Instituto Nacional sobre Surdez e Distúrbios da Comunicação) e NIH (National Institutes of Health), etc. Os ratos parecem



Imagem 78: Linhas e ponto de fuga da composição.

correr de forma desordenada, como se estivessem fugindo de algo, assustados. Essa impressão de movimento caótico, de dispersão, é atribuída à estratégia de composição utilizada pela artista, para representar os corpos dos ratos em posições frontais e perfiladas de forma aleatória, saídas de um mesmo ponto de fuga. A cinestesia é reforçada pelas pinceladas multidirecionais e aparentes.

Do ponto de vista da composição, percebe-se também que há um desequilíbrio na proporcionalidade da distribuição dos elementos na tela, com uma maior concentração de figuras na parte inferior, o que cria maior tensão e peso nessa região da pintura. A ilusão de profundidade é criada através da proporção, na medida em que os ratos, sendo animais pequenos, são desenhados em tamanho maior do que a casa, criando-se assim a impressão de que a casa está ao fundo, e os animais estão mais próximos do espectador. A escolha por apresentar um bando de ratos no lugar de um grupo de crianças, além de ressaltar o aspecto grotesco das práticas perpetradas contra crianças e jovens surdos, mostra a generalização do grupo de surdos aos olhos do poder normalizador. Para as instituições de normalização não há a singularidade de cada ser surdo. Há apenas o bando, como sugere o título da pintura. E como há apenas uma massa disforme, sem rosto e sem nome se torna “mais aceitável” promover todo e qualquer tipo de procedimento de correção. Por outro lado, do ponto de vista da surdidade, um conjunto de surdos não é um bando, mas uma comunidade. Ou seja, a surdidade transforma o estereótipo do bando em comunidade política declarada. A imagem da criança surda não aparece, mas sua ausência se mostra com a presença dos ratos, que expõem o seu lugar de cobaia das instituições e do saber médico.

Essa intervenção médica na vida humana tem a ver com reconfigurações da relação poder-corpo. Do século XVII até por volta do século XIX, o corpo do rei era considerado uma

realidade política, a sua presença física era necessária para o funcionamento da monarquia. A partir do século XIX, as sociedades republicanas fazem do corpo da sociedade o seu novo princípio, é o corpo social que precisa ser protegido através da eliminação dos doentes, do controle dos contagiosos e da exclusão dos delinquentes. “A eliminação do suplício é, assim, substituída por métodos de assepsia: a criminologia, a eugenia, a exclusão dos degenerados”. (FOUCAULT, 2018, p. 234). Se de um lado o darwinismo colocou o homem no topo da cadeia evolutiva, de outro lado, o darwinismo social se baseava em estudos de frenologia, antropometria, antropologia criminal, etc., para tentar comprovar a hierarquia racial entre seres humanos e legitimar determinados discursos sobre grupos sociais fora da norma. Os surdos, por sua vez têm o seu lugar na hierarquia das espécies equiparado aos animais.



Imagem 79: Dupor, Susan. *Interesting Hamster*. 1993. Fonte: DUPOR, 2007.

Susan Dupor também evoca a alegoria do surdo como animal-cobaia na sua pintura *I Interesting Hamster* (**imagem 79**). O animal-cobaia é o ápice da relação de dominação entre humanos e animais. O corpo da cobaia está sempre a serviço do humano, da ciência, da medicina. A cobaia não tem direitos, não tem desejos, não tem voz nem palavra, é vida nua. Nas palavras de Foucault (2018), “o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo investiu a sociedade capitalista.” (FOUCAULT, 2018, p. 144). Ou seja, para Foucault, se o corpo é uma realidade biopolítica, a medicina é uma estratégia biopolítica.

Na **imagem 79** a artista apresenta sete estudantes, quatro na fileira de trás e três na fileira da frente. As crianças são pequenas, com cabeças desproporcionais ao tamanho do corpo. Elas estão com o corpo de frente e o rosto de perfil, como se estivessem todas voltadas para o mesmo lado. Todas são sem feições, nos seus rostos incompletos existem apenas bocas e orelhas. Aparecem também dois adultos, possivelmente professores ouvintes. Eles têm os seus rostos completos, embora não sejam muito expressivos. Uma placa com o dizer “deficiência auditiva”, funciona como um rótulo que ressalta essa característica definidora do grupo de crianças. O fundo é composto por um jardim de flores azuis em forma de círculo. Ao redor do círculo, em cada canto da tela, podemos observar quatro pequenos ratos. Durr (1999) vê a presença destes pequenos *hamsters* como uma alusão às classes especiais que existiam nas das escolas de integração nos Estados Unidos, que se pareciam com laboratórios onde as crianças surdas eram cobaias de práticas de oralização, de testagens de aparelhos auditivos, entre outras atividades clínicas. O círculo onde estão as personagens se parece com a visão de uma lente de microscópio, que acaba por funcionar como uma focalização e uma contenção dos corpos em observação.

A composição a partir de um círculo cria um centro de atenção que captura o olhar para essa centralidade que está



Imagem 80: Linhas da composição.

mais carregada de elementos visuais. Há tantos elementos no espaço do círculo que é difícil sair dele. A artista consegue esse efeito com o preenchimento do fundo, não com cores sólidas, mas

com centenas de pequenas flores azuis detalhadamente desenhadas. Esse “jardim de infância” de flores azuis, estranho, incomum, sobrecarregado e difícil de olhar é o jardim de infância das crianças defeituosas. Mesmo estando em meio a uma moldura de linha circular, a cena se constrói sob as linhas de um retângulo, o que sublinha a postura estática dos corpos. Este é um dos raros quadros de artistas do Movimento De’VIA difícil de perceber cinestesia.

Vale ressaltar que as práticas de eugenia atingiram os povos surdos para além das intervenções no ouvido. A surdez era tida como uma herança maldita tanto pela moral, quanto pela ciência. Ambas legitimaram a destituição de direitos reprodutivos, o controle de natalidade através de esterilizações, os impedimentos de casamentos, a negação de direito de herança, etc. Tudo em nome da preservação da moral e de uma suposta melhoria da espécie, visto que as deformidades físicas eram consideradas castigos divinos por comportamentos moralmente



Imagem 81: ROURKE, Nancy. *I Sterilized Without Consent*. 2018. Óleo sobre tela, 20cm X 25cm. Fonte: ROURKE, 2018.

condenáveis, tais como, casamentos consanguíneos, promiscuidade, prostituição, entre outros atos considerados pecaminosos. Nancy Rourke produziu testemunhos dessa história de higienização das populações surdas em pinturas que contam a história de mulheres surdas esterilizadas sem o seu consentimento, conforme a **imagem 81**, intitulada “*I Sterilized Without Consent*.”³¹

O conjunto de imagens analisadas nesta sessão do capítulo expõem uma correlação entre o ser surdo e o animal tendo como ponto de partida a figura do animal doméstico. O cachorro, o peixe, o macaco, o *hamster*, são animais que convivem com os humanos de forma muito próxima, sem, no entanto, se tornarem um de nós. O mesmo acontece com a criança surda que nasce em famílias ouvintes. Ela está entre os ouvintes, repete comportamentos ensinados, mas assim como o cachorrinho que é “como se fosse da família”, ela nunca será como os

³¹ No seu website, Nancy Rourke menciona o relato de Hanah, uma jovem surda esterilizada sem o seu consentimento, após o nascimento do seu primeiro filho. Atualmente, a Federação Mundial de Surdos promove campanhas para combater a esterilização involuntária de mulheres surdas ao redor do mundo. Fonte: <https://wfdeaf.org/fightingfund/hannas-story/>

demais, é um *outsider within*. Mesmo com todos os tratamentos, cirurgias e todos os tipos de intervenções médicas a criança surda não será ouvinte como os demais tampouco será normalizada a ponto de ser tratada como “completamente humana”. A criança surda está sempre em algum lugar entre o humano e o animal, e ao exporem essa condição as artistas surdas colocam em questão, para além das formas desumanizadoras a que foram submetidas as pessoas surdas ao longo dos anos, as fragilidades das fronteiras do humano.

3.3 SURDIDADE MONSTRUOSA

A outra forma de aparecimento político da surdidade nas obras do movimento *De'VIA* é a presença inquietante da criança surda monstruosa. Segundo Foucault (2010), as três figuras que constituem o domínio da anomalia são: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e a criança masturbadora. Essas três figuras, deram origem ao que entendemos como o anormal do século XIX e XX, confinado nos presídios, manicômios e escolas. O monstro humano é aquele que viola as leis da sociedade e da natureza. É o extremo, o extremamente raro, por isso mesmo, bizarro, digno de curiosidade e temor. A sua existência se dá no limite do humano, no ponto de inflexão das leis naturais e das leis dos homens combinando o impossível e o proibido. A figura do monstro encarna a infração ao ponto máximo, pois em sua natureza contra-natural é fruto de uma mistura entre o humano e o animal. Nas palavras de Foucault (2010), “uma infração do direito humano e do direito divino, isto é, a fornicção, entre os genitores, de um indivíduo da espécie humana com o animal. (FOUCAULT, 2010, p. 55).

Transgressor dos limites naturais e das classificações, o monstro, da Idade Média ao século XVIII é, essencialmente, misto. É o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano:

o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave - monstros. É a mistura de duas espécies, é o misto de duas espécies: o porco com cabeça de carneiro é um monstro. É um misto de dois indivíduos o que tem duas cabeças e um corpo, o que tem dois corpos e uma cabeça, é um monstro. É o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro. É um misto de vida e de morte: o feto que vem à luz com uma morfologia tal que não se pode viver, mas que apesar dos pesares consegue sobreviver alguns minutos, ou alguns dias, é um monstro. Enfim, é um misto de formas que não tem braços nem pernas como uma cobra, é um monstro. (FOUCAULT, 2010, p. 54).

Grande modelo de pequenas discrepâncias, o monstro faz parte da genealogia do anormal, que “é no fundo um monstro cotidiano, um monstro banalizado. O anormal vai continuar sendo por muito tempo ainda, algo como um monstro pálido”. (FOUCAULT, 2010, p. 49). Nas imagens *De’VIA* que expõem a surdidade como monstrosidade, o lugar de anormalidade é transposto, numa manobra política que expõe a base dos discursos sobre a deficiência. Desta forma, “exigem um repensar radical das fronteiras da normalidade”. (COHEN, 2000, p. 31).

Tanto na **Imagem 52**, quanto nas **Imagens 82**, a **86**, Susan Dupor utiliza a figura transgressora do monstro e produz imagens de crianças e mulheres com corpos híbridos, metade humano e metade animal. A **imagem 81**, intitulada *The Noonning*, mostra em primeiro plano uma mãe, com corpo de raposa. O aspecto humano aparece apenas na cabeça e nas mãos, estas últimas, dispostas em frente ao corpo numa posição de esfinge. Ao redor da mãe, cinco crianças, com feições humanas brincam livremente no chão de terra, num ambiente que parece ser uma floresta. É possível ver o rosto de três crianças: duas crianças estão sentadas em frete à mãe e olham fixamente para o espectador, e outra está sobre as pernas traseiras da mãe, enquanto duas crianças engatinham e mexem em pedregulhos no chão. Ao redor das mãos de algumas crianças há uma espécie de sombra, uma duplicação que impinge movimento à cena.



Imagem 82: DUPOR, Susan. *The Noonning*. 2005. Fonte: DUPOR, 2007

A paleta de cores escolhida pela artista é predominantemente composta por tons quentes e terrosos, acentuados pelas cores dos cabelos, pelos e peles dos corpos. As formas arredondadas dos corpos dos bebês e o aspecto da maciez dos pelos da mãe contrastam com o da aspereza do solo e dos galhos das árvores secas ao fundo. A iluminação tem como foco as figuras centralizadas dos corpos nus das crianças, as partes humanas e o ventre da loba. As sombras fazem entender que a luz vem da parte de cima, como uma clareira na floresta onde os seis personagens pararam momentaneamente para descansar e fazer um lanche, conforme sugere o título.

A composição da imagem sublinha o aspecto de instabilidade da cena, onde num jogo de simetrias e assimetrias, as personagens ocupam a centralidade da tela, ocupando aproximadamente quatro quintos do espaço pictórico. As figuras humanas híbridas são apresentadas em pares horizontais: duas em primeiro plano, duas em segundo plano e num terceiro plano está a mãe e mais uma criança, que formam um terceiro par, mas um par de diferentes (uma criança e um adulto, uma criança e um meio-humano). Quando dividimos a imagem em dois quadrantes na horizontal, mais uma vez se percebe uma simetria, desta vez de três figuras para cada hemisfério. Essa aparente uniformidade e padronização da composição é quebrada por pequenos desvios nas linhas: a cabeça da criança que ultrapassa os limites da linha, um pedaço do rosto ou uma aresta do braço. As linhas predominantemente horizontais são atravessadas pela verticalidade dos troncos das árvores secas ao fundo e pela parte superior dos troncos das crianças sentadas e da mãe. Os pequenos tufos de gramas também criam um efeito de crescimento para cima, de movimento. Afinal, o crescimento nunca é estático, e a criança é um rosto em crescimento, em constante transformação e movimento.



Imagem 83: Linhas e (a)simetrias da composição.

O movimento é exibido na composição também a partir da desestabilização das linhas principais, que começa como a tradicional composição em triângulo, de base larga que vai gradualmente se afunilando, e que, entretanto, é quebrado pelo deslocamento da criança no topo da imagem, que se estivesse alinhada fecharia o triângulo. Essa quebra reafirma o movimento da cena, com uma criança engatinhando para cada lado, num ato de dispersão, de desmanche da cena de um momento efêmero e espontâneo como a infância.

A ilusão de profundidade é criada pela sobreposição dos corpos, pela representação das árvores em escala de perspectiva e pelos braços da mãe e dos bebês em escorço. Um segundo ponto de iluminação também contribuiu com a ilusão de profundidade, insinuando um outro espaço, uma outra clareira atrás da cena principal. Esse efeito de luminosidade é criado pela perspectiva cromática que parte de um tom de verde mais escuro na grama que está à frente, e, gradualmente, se transforma num tom mais claro, indicando que há outra fonte de luz além daquela que ilumina a cena principal.

A animalidade se mostra nas crianças por um pequeno detalhe: duas delas possuem uma calda, possível de ser vista no bebê engatinhando e no bebê sobre o dorso a mãe. Herdada da mãe, a monstruosidade da criança surda aparece de forma mais sutil, mas evidencia a sua origem e o seu lugar de vida nua. Assim como a criança surda, se não fosse esse pequeno detalhe, os bebês seriam normais, como todos os demais bebês. Sutileza esta que está aí para lembrar desse entre-lugar, entre o humano e o animal, o monstro. Mais do que apenas mostrar crianças marcadas pela anormalidade, as imagens evidenciam e concretizam por meio da linguagem, a divisão de duas humanidades, mencionadas anteriormente na introdução da tese: *zoe e bios*, a vida nua, e a forma de vida, aquela que realmente conta como vida.



Imagem 84: Detalhes: traços de animalidade nos bebês surdos.

Se observarmos a composição na totalidade, a imagem *The Nooning* guarda grande similitude com uma das obras de Frida Kahlo, em quem Susan Dupor declara ser uma das suas inspirações artísticas. Tanto a paleta de cores, quanto o ambiente em que se passa a cena e a

personagem central misto de animal e humano se assemelham com várias telas de Frida, mas uma delas é mais evidente a semelhança, trata-se da obra “Veado ferido” (1946). A obra em questão teria muitos aspectos a serem explorados, mas como o enfoque da tese não é a análise da obra de Frida, apenas trago a imagem como um paralelo iconográfico para tentar compreender as referências de Susan Dupor nas suas construções artísticas.



Imagem 85: KAHLO, Frida, 1946. *El venado herido*.

Fonte: <https://www.culturagenial.com/frida-kahlo/>.

A composição em tons vibrantes e texturas bem marcadas, intitulada “*Surrender*”, é protagonizada por um bebê com cabeça de peixe. O protagonismo da personagem é conferido tanto pela centralidade que ocupa na cena, quanto pelos gestos das cinco mãos que a rodeiam e apontam para ela. De certa maneira, é bastante evidente a exploração dos elementos simbólicos que remetem ao fato de “ser fisgado”, ser pego. A despeito disso, o choro da personagem monstruosa evidencia a sua não aceitação, a sua tristeza e o seu pesar em ter que adentrar o ambiente de normalidade a que ela não só não pertence, mas também não sobrevive. Ou seja, assim como o peixe fora da água não sobrevive, a criança surda não sobrevive plenamente enquanto portadora da surdidade nesse ambiente hostil de normalização, ela será sempre uma aberração, um ser misto de humano e animal. Como consequência, ela deixa de pertencer a ambos os mundos, não é mais peixe e tampouco uma humana como as demais crianças. As cores quentes, que partem do céu e refletem na água, reforçam a hostilidade do novo ambiente

em que a criança adentra, numa espécie de segundo nascimento. O seu nascimento como monstro, como aberração no mundo dos “normais”.



Imagem 86: DUPOR, Susan. *Surrender*, 2019, óleo sobre tela, 25cm x 25cm. *Fonte:* DUPOR, 2019.

Não é perceptível um compromisso com uma representação mimética do real. Várias incoerências e rupturas com as leis da ciência tornam a cena surrealista e partem do universo imaginário da surdidade para dar rosto as suas experiências no embate com as práticas de normalização dos corpos surdos. A primeira grande ruptura com o “real” é a cabeça de peixe no corpo de criança, em seguida, ao olharmos com um pouco mais de atenção, também nota-se que a posição do corpo é uma posição “impossível”, pois um bebê com aquela estrutura física não poderia estar de pé, ao mesmo tempo, a falta de tensão na linha presa ao anzol mostra que o peso do corpo não está suspenso. Então, ficamos sem poder definir como aquele momento se sustenta. As linhas desenhadas para



Imagem 87: Arquitetura da composição. O deslocamento à esquerda da figura central desestabiliza a linearidade da composição.

representar as linhas presas à vara de pesca formam um emaranhado ao redor do corpo, enquanto “linhas reais” são coladas à tela atribuindo-lhe uma textura que se espalha pela superfície, incluindo as mãos dos adultos. Não há uma correspondência entre as linhas desenhadas e as “linhas reais” o que demonstra que não há uma demanda por realismo, mas sim a produção do efeito de textura que sublinham o emaranhado.

As figuras monstruosas nas imagens de Susan Dupor desintegram a racionalidade científica e as supostas “leis da natureza” através das suas estranhas composições que misturam em um mesmo corpo animais e humanos. Segundo Cohen (2000), a construção do corpo monstruoso resiste à classificação hierárquica e a oposições binárias pois não se encaixa em qualquer universo conceitual, sendo assim, é uma espécie de fuga, um convite a explorar novos métodos de perceber o mundo. (COHEN, 2000).

A percepção da surdidade sobre a sua própria condição reconhece o seu poder e sua potência. Nancy Rourke, utiliza-se da figura mitológica do dragão para dar rosto a sua surdidade. Os dragões são

figuras que há milênios aparecem na iconografia das mais diversas culturas. Eles assumem características peculiares conforme as culturas que os produzem. Entretanto, há uma marca que permite identificar um dragão, que é uma criatura híbrida que cospe fogo. Os híbridos normalmente são misturas de animais, por exemplo, chifre de veado com



Imagem 88: ROURKE, Nancy. *Dragon Deaf*, óleo sobre tela, 23 cm x 30 cm, 2012. Fonte: ROURKE, 2018.

pescoço de cobra, garras de águia, etc. Alguns dragões, como é o caso dos dragões hindus, podem ter feições humanas. O dragão surdo tem partes de animais, escamas de peixe, tronco de serpente, e mãos humanas que sinalizam as letras D-E-A-F, no alfabeto manual da língua de sinais americana. O quadro foi pintado em 2012 em comemoração ao ano novo chinês. Segundo a artista, na cultura chinesa o dragão simboliza o poder, a força e a boa sorte, é isso que ela deseja a todas as comunidades surdas ao redor do mundo. Para além dessa interpretação rápida do ícone “dragão-chinês”, Nancy Rourke ao se apropriar da figura do dragão, uma das figuras monstruosas mais emblemáticas e poderosas da cultura oriental e ocidental, emancipa a cultura

surda e dá a ver a sua interseccionalidade. A potência da figura do dragão materializa a diferença surda, assim como a figura do monstro é, segundo Cohen (2000), “a diferença feito carne”. (COHEN, 2000, p. 32).

Ainda segundo Cohen (2000) o processo de exageração da diferença cultural que cria aberrações monstruosas serve para a naturalização da subjugação de um corpo cultural por outro. Isso porque o corpo nesta condição é excluído de toda a personalidade e de agência ao se tornar diferente em todos os aspectos, monstruoso. Nesse sentido, a diferença política da surdidade pode ser entendida como um catalisador para a representação monstruosa da condição de ser surdo. Paradoxalmente, a representação monstruosa da alteridade cria o que Cohen (2000) chama de “o perigo da multiplicação” que, assim como uma Hidra, que se multiplica cada vez que é cortada uma cabeça, a monstruosidade cria as possibilidades de fuga, de resistência e de perturbação, que se levantam com mais força. (COHEN, 2000).

As crianças com rabo, a mulher com corpo de raposa (**imagem 81**), os ratos no lugar das crianças (**imagens 77**), a menina com cara de cachorro (**imagem 67**), menina-peixe (**imagem 74**), bebê com cabeça de peixe (**imagem 86**) e o dragão surdo (**imagem 88**), fazem parte de um universo onírico, impossível para uma linguagem adulta, representacional, onde a arte seria apenas um retrato da realidade. Esse jogo com as imagens da infância, faz das telas lugar de profanação, de infância da linguagem, da linguagem que se emancipou da comunicação. Elas usam uma linguagem infantil para expor as experiências da infância conferindo uma nova dimensão à realidade. O gesto político presente nas imagens parte daquilo que Butler (2017a) chama de “aceitação paradoxal do termo injurioso”. É pela ocupação do termo injurioso que está a possibilidade de resistência e de reformulação do poder ao qual se opõe. A aceitação do estereótipo de selvagem, incivilizado, emotivo é condição de possibilidade de subversão do aparelho disciplinar que produz sujeitos discursivos disciplinados, dóceis, subservientes. Estão no próprio discurso as condições de subversão desse aparelho disciplinar. (BUTLER, 2017a).

A apropriação das imagens injuriosas sobre a criança surda transforma em resistência aquilo que servia de justificativa para a colonização dos corpos surdos: a sua suposta indocilidade, a sua animalidade ou a sua monstruosidade. Simultaneamente, em contraposição aos ideais romantizados de família, de feminilidade, de infância e de criança deficiente, as artistas expõem outro (des)enquadramento para além do tradicional, do estável, do fixo, enfim, do adulto. A sua surdidade ganha assim, um rosto profanador, que ativa o pensamento e a potência política da linguagem e da visualidade.

Capítulo IV

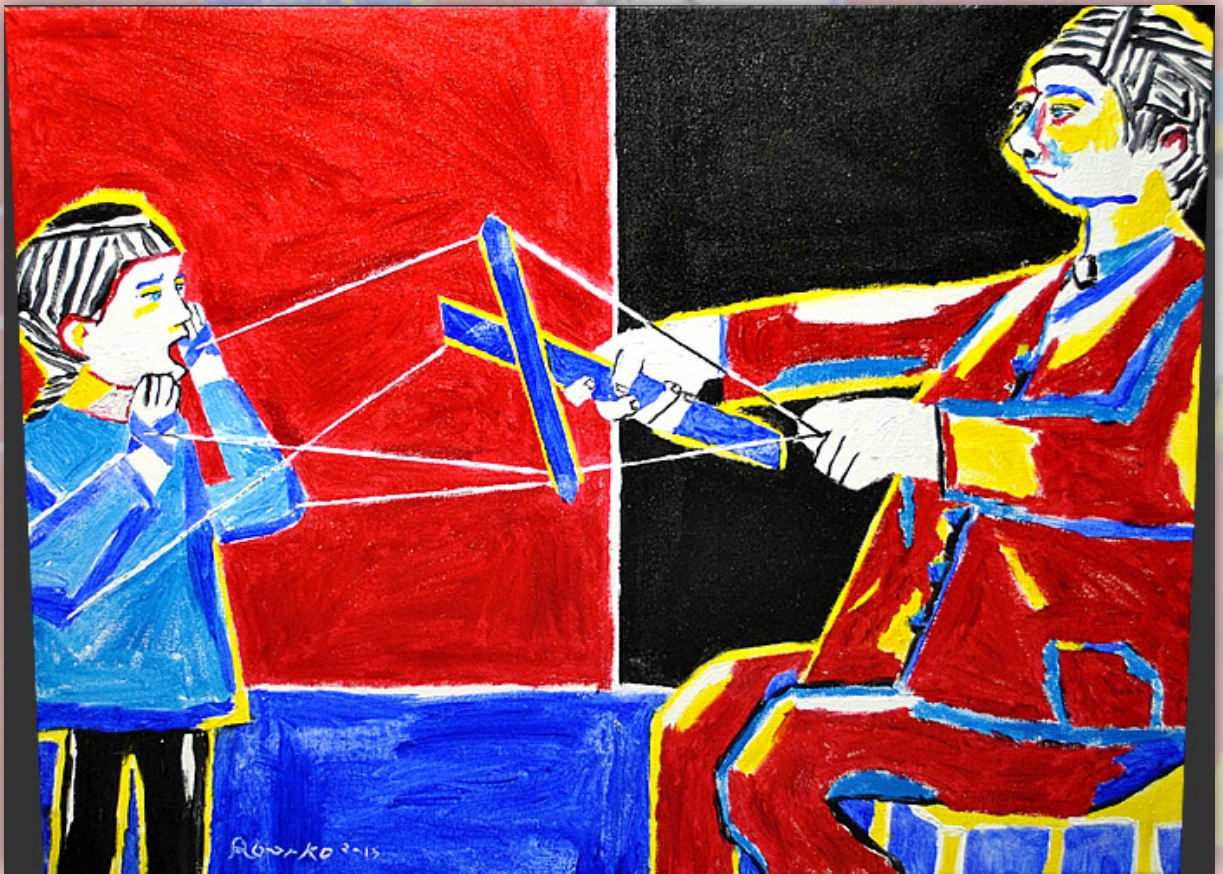


Imagem 89: ROURKE, Nancy. *Fantoche*. 2015, óleo sobre tela, 45cm x 60cm. *Fonte:* ROURKE, 2018.

Descrição da imagem: Uma criança surda e um adulto ouvinte estão representados nas extremidades opostas da tela. A criança tem suas mãos amarradas às cordas de um volante de marionete, controlado pelo adulto. Sua boca também obedece ao comando das cordas. As cores utilizadas são as cores primárias em tons vibrantes, preto e branco

*“A violência transforma em coisa toda pessoa sujeita a ela.”
(Simone Weil)*

4 ENTRE MARIONETES, MACACOS DE PELÚCIA E APARELHOS AUDITIVOS: VESTÍGIOS (I)MATERIAIS DE INFÂNCIAS SURDAS OBJETIFICADAS.

Ao longo dos anos, o olhar do poder normalizador dos ouvintes sobre as infâncias surdas não tem sido para a sua surdidade, para a sua experiência singular de ser-surdo-no-mundo, mas sim, para o aspecto biológico dos seus corpos que as coloca fora da curva da normalidade. É este mesmo olhar que tenta, a todo custo, transfigurar seus corpos infantis transformando-os em objetos passíveis de manipulações, que vão desde condicionamentos a transformações cirúrgicas e implantes biônicos. Essas intervenções massivas nos corpos surdos originaram rotinas e demandaram interações em espaços em comum por diferentes gerações de pessoas surdas como, por exemplo, ir a sessões de terapia de fala, exames médicos, etc. (**imagem 90 e 91**). Todas essas rotinas em partilhadas produzem experiências semelhantes em relação à surdidade e à luta pela sobrevivência cultural em meio a práticas normalizadoras. Essas experiências têm os seus aspectos singulares de trauma, afetividades, lembranças, medos, inseguranças, raiva, revolta, enfim, uma gama de sentimentos que evocam memórias coletivas dos povos surdos, que emergem na superfície das telas das artistas *De'VIA*.



Imagem 90: DUPOR, Susan. *Rituals*, 2001. 55cm x 44cm. Óleo sobre masonite. Fonte: DUPOR, 2018.



Imagem 91: ROURKE, Nancy. *No to Eugenic*. 2012, 14 cm X 36cm. Óleo sobre tela. Fonte: ROURKE, 2018.

Neste sentido, o objetivo deste capítulo é identificar nas imagens *De'VIA*, produzidas pelas artistas Nancy Rourke e Susan Dupor, vestígios e testemunhos da objetificação dos corpos e das infâncias surdas pela medicina, pela escola e pela família. Além disso, busca-se identificar as semelhanças e diferenças entre as produções de ambas as artistas, bem como, as estratégias utilizadas por elas para se apropriarem da condição de seres

objetificados e transformá-la em resistência política da surdidade. Entende-se por objetificação o ato de tratar alguém como objeto, portanto, como uma “coisa” sem vontade própria, sem sentimentos. Segundo Nussbaum (1995) objetificar “é tratar como objeto aquilo que não é objeto, o que é de fato, um ser humano”. (NUSSBAUM, 1995, p. 257, tradução livre).³² Nesse sentido, a negação da capacidade de auto expressão e autodeterminação é, assim como a animalização e a monstruosidade abordadas nos capítulos anteriores, um dispositivo de desumanização, de divisão da partilha do sensível que legitima o lugar subalterno relegado às pessoas surdas. A criança-objeto foi desumanizada de tal forma que se torna simbolicamente um corpo sem vida, sem autodeterminação. Assim, intenciona-se perceber como as artistas deslocam a figura da criança surda da esfera do inanimado para a esfera política, ou seja, como elas transformam o estereótipo de objeto em resistência e afirmação.

Na primeira sessão do capítulo intitulada “A marionete: imagens de manipulação e governo da surdidade”, são analisadas imagens que utilizam a marionete como referente para exposição da objetificação da criança surda. De forma semelhante, a sessão 4.2 tem como referente o macaco de pelúcia, utilizado nas sessões de oralização para o condicionamento e o controle da surdidade. Nesta sessão também são analisados outros objetos presentes nas intervenções clínicas que tinham o mesmo propósito de conduzir as condutas e se apoderar dos corpos de crianças surdas. Por fim, a sessão 4.3 se debruça sobre imagens de crianças surdas e as suas relações com os aparelhos auditivos e implantes cocleares que produziam muito além de sons, efeitos de poder e de assujeitamento. Na triangulação entre as figuras de marionetes, de brinquedos e de aparelhos auditivos as artistas dão rosto à surdidade que resiste politicamente e às tentativas massivas de governo e controle biopolítico das infâncias surdas.

4.1 O MARIONETE: IMAGENS DE MANIPULAÇÃO E GOVERNO DA SURDIDADE

Conforme mencionado anteriormente, as rotinas de tratamentos aplicadas a várias gerações de crianças surdas fizeram com que experiências fossem vivenciadas de maneira semelhante em tempos e espaços diversos. Isso fez com que as formas de traduzir essa experiência para uma linguagem pictórica se valessem muitas vezes dos mesmos índices, numa

³² “one is treating as an object what is really not an object, what is in fact a human being”.

espécie de *escrevivência* da surdidade. Para Evaristo (2019)³³ a *escrevivência* não é somente uma experiência individual, ela traz o passado de uma coletividade imbricado na experiência do sujeito da escrita. Ou seja, *escrevivência* tem, ao mesmo tempo, um teor histórico e um teor individual indissociáveis. Para além da escrita de si, que se esgota numa autoria, no sujeito da escrita, a *escrevivência*, mesmo que seja em primeira pessoa, dialoga com outras histórias e se amplia para um sujeito coletivo. No caso das imagens *De'VIA*, embora não sejam parte de uma tradição escrita propriamente dita, tomo a liberdade de pensar com Evaristo (2019) e utilizar o termo *escrevivência* para entender as produções de artistas surdas, que mesmo sendo por vezes declaradamente autobiográficas, acabam por ser também biografias de milhares de surdos e surdas que passaram pelas mesmas práticas normalizadoras nas suas infâncias. Ou seja, há uma dimensão diacrônica, particular do indivíduo surdo que pinta, mas ela é também sincrônica com práticas massivas de controle e governo das infâncias surdas. No repertório de imagens do movimento *De'VIA*, é recorrente a presença de figuras infantis com aspecto de marionetes. Nesse sentido, a presente sessão desse capítulo é dedicada ao estudo do aparecimento da figura da marionete como marcador de memória da surdidade manipulada, governada, objetificada.



Imagem 92: MILLER, Betty G. *Education Deaf*. Ano desconhecido. Fonte: NTID; RIT, 2018.



Imagem 93: MILLER, Betty G. *Education Deaf 2*. Fonte: NTID; RIT, 2018.

Bety G. Muller, uma das precursoras do Movimento *De'VIA*, foi também uma das pioneiras no uso de fantoches como retratos da surdidade manipulada pelo poder normalizador

³³ Palestra realizada no Teatro Paulo Quintela da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra - Portugal, em 30 de setembro de 2019.

do oralismo. Suas figuras de marionetes aparecem tanto no contexto escolar, quanto no contexto de clínicas de fonoaudiologia, espaços estes que em alguns casos podiam coincidir, dado que a educação especial era fortemente atravessada por discursos e práticas clínicas. É o caso das **imagens 92³⁴, 93, e 94**, onde, além da boca de ventríloquo, as personagens têm aparelhos auditivos aparentes, numa clara correlação entre normalização e manipulação.

Outros artistas surdos signatários do Manifesto *De'VIA* também utilizam a marionete como referente para a produção de imagens de exposição e contestação da situação de manipulação imputada aos surdos pela medicina, conforme as **imagens 95, 96 e 97**.



Imagem 94: MILLER, Betty G. *Bell School*, 1944. 1971. Fonte: NTID; RIT, 2018.



Imagem 95: BAIRD, Chuck. *Why me*. Ano desconhecido. Fonte: NTID; RIT, 2018.

³⁴ DEUS ME FEZ SURDA, MAS ELES QUEREM QUE EU APRENDA, QUE FALE, FALE, QUE ESCUTE, ESCUTE COMO OS OUVINTES. NORMAL? EU ME ESFORÇO, IGUAL, NORMAL, ABERRAÇÃO... FALHA ... POR QUÊ? (tradução livre).



Imagem 96: CALL, David. *Oral Mind Control*. 2015. Fonte: MAINSFIELD, 2015.



Imagem 97: FOWLER, Tony. *Project Manipulation*, 2013. Fonte: MANSFIELD, 2015.

Vejamos algumas definições dos termos que envolvem a arte de “dar vida” a bonecos, conforme o dicionário Oxford University Press (2020):

marionete

substantivo feminino

1. boneco (pessoa, animal ou objeto animizado) movido por meio de cordéis manipulados por pessoa oculta atrás de uma tela, em um palco em miniatura; títere.
2. m.q. FANTOCHE.
3. FIGURADO PEJORATIVO pessoa sem personalidade, que se deixa manipular.

ventríloquo

adjetivo substantivo masculino

1. que ou o que pratica ou é capaz de praticar a ventriloquia.
Origem
⊙ ETIM lat.tar. *ventriloquus*, 'ventríloquo', de *venter, tris* 'ventre' + *loqui* 'falar, dizer, contar, narrar'

fantoche

substantivo masculino

1. boneco (ger. pessoa ou animal) calçado pela mão de pessoa oculta que o faz representar algum papel teatral.
2. FIGURADO PEJORATIVO indivíduo que se deixa manipular; títere, marionete.
3. m.q. SOMBRINHAS ('lanterna mágica').
Origem
⊙ ETIM fr. *fantoche* 'boneco, marionete', do it. *fantoccio* 'id.'

ventriloquia*substantivo feminino*

1. capacidade ou arte de ser ventríloquo.
"treinar a v."
2. capacidade de falar movendo muito pouco os lábios, para dar a impressão de que a voz vem de outra pessoa ou de um boneco, e não do falante.

Como podemos perceber nos destaques das definições acima, a ventriloquia é um tipo de atividade que consiste basicamente em produzir um efeito, em fazer com que se acredite que um objeto está falando, em atribuir-lhe vida através da voz de outra pessoa. Quando uma marionete fala, não é sua voz que pode ser ouvida, mas a voz de alguém que está por trás dela, não é sua verdadeira voz que se ouve, mas a voz de outro. Essa condição se assemelha à das pessoas surdas ao final de anos de treinamento de fala, pois, quando um surdo oraliza, não é a voz da surdez que se expressa, mas os desejos de normalização do ouvinte. Apesar de emitirem sons, a voz biológica não coincide com a voz cultural, sendo assim, a fala do surdo oralizado diz mais sobre o *ouvintismo*³⁵ do que sobre a surdez. Martins & Klein (2012) consideram o ouvintismo uma ferramenta analítica importante para entender a história dos movimentos surdos, pois pode determinar formas de ser e estar no mundo, além de definir práticas institucionais que visam o atendimento de surdos nas políticas educacionais. Para Skliar (2005) o ouvintismo “trata-se de um conjunto de representações dos ouvintes, a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e a narrar-se como se fosse ouvinte”. (SKLIAR, 2005, p. 15). Ainda segundo Skliar (2005), “é nesse olhar-se, e nesse narrar-se que acontecem as percepções do ser deficiente, do não ser ouvinte, percepções que legitimam as práticas terapêuticas habituais”. (SKLIAR, 2005, p. 15).

Na mesma direção, Lopes (2007), afirma que o ouvintismo “pode ser entendido como um conjunto de práticas culturais voltadas para processos de subjetivação. Tais

³⁵ Segundo Martins e Klein (2012), o termo *audism* em inglês foi cunhado na década de 1960 pelo professor surdo Tom Humphries, a partir da sua percepção e da discussão com grupos de surdos da Universidade Gallaudet, que narravam as opressões cotidianas nas relações com pessoas ouvintes nas mais diversas instâncias sociais. O termo é análogo a outros, tais como *racismo e sexism*, muito discutidos na época e que manifestavam as demandas de grupos culturais em situações de opressão semelhantes aos surdos. Em 1975 o termo voltou a ser estudado com profundidade pelo pesquisador Harlan Lane, que ampliou o conceito do plano individual para atitudes coletivas e institucionais. (MARTINS E KLEIN, 2012). Lane (1984) define o *audism* como “a forma de dominação dos ouvintes, reestruturando e exercendo a autoridade sobre a comunidade surda” (LANE, 1984, p. 52). No Brasil, o termo *audism* foi traduzido pela primeira vez por Carlos Skliar em 1998 como *ouvintismo*, que optamos por continuar utilizando na tese ao invés de *audismo*, como aparecem em alguns outros estudos. Entendemos que é mais preciso falar em *ouvintismo*, pois refere-se ao sujeito ouvinte, ou seja, àquele que oprime, e não à audição, um substantivo abstrato. Acreditamos que o termo ouvintismo tem uma conotação política mais assertiva por apontar que a tentativa de dominação vem de pessoas ouvintes e de instituições comandadas por elas, e não do “áudio” do “som” de forma genérica como sugeriria a palavra *audismo*.

processos visam não somente o corpo – disciplinamento –, como também, ou principalmente, a alma, sujeitando-a a padrões de normalidade ouvinte.” (LOPES, 2007, p. 31). Para Skliar (2005), o ouvintismo produz sujeitos manipuláveis, normalizados, e é capaz de gerar estes efeitos, pois conta com a medicina, com os profissionais da área da saúde, com os pais e familiares dos surdos, com os professores e, inclusive, com os próprios surdos que representavam e representam “os ideais do progresso da ciência e da tecnologia – o surdo que fala, o surdo que escuta”. (SKLIAR, 2005, p. 17). Esses efeitos de poder repercutem nas telas *De’VIA* como surdos marionetes, manipuláveis, emissores de uma voz que não é a sua. Seja qual for o nome que se dê a esses bonecos, marionetes, ventríloquos, fantoches, o seu sentido figurado tem quase sempre uma conotação pejorativa. Ser considerado uma marionete não é algo desejável por estar simbolicamente relacionado à fraqueza de caráter e à falta de autoderminação. É ser alguém que só tem vida, quando outra pessoa lhe dá vida, voz e movimento, e, em simultâneo, estar totalmente vulnerável, “nas mãos de alguém”.

A **imagem 98**, intitulada “Espelho de mão dupla”, traz em primeiro plano e sob um fundo preto, a figura centralizada de uma menina de tranças e franja que olha fixamente para o espectador. Com a predominância de verticalidades, a composição que lembra um retrato, trata-se de um espelho, segundo o título atribuído pela artista. Por se tratar de um reflexo cria-se uma certa forma de empatia entre o observador e a imagem, pois se a imagem é um espelho, o Outro refletido no espelho sou eu mesmo, aquele que olha para a tela. Ao contrário do que é comum de ver nos rostos surdos, quase sempre muito expressivos e em constante movimento, o rosto da menina é impassível, difícil de ser lido. Surpreendentemente, uma chave importante de leitura da imagem encontra-se fora dela, ou melhor, no seu verso. Nancy Rourke explora a materialidade da tela para além do uso convencional utilizando a parte de trás da pintura para construir a segunda parte da cena. Ao fazer isso, a artista expõe para o público, o lado da tela que deveria estar oculto, aquele que tem mau acabamento, com grampos e madeira. O lado escondido, obscuro é transformado em superfície e aponta o que produzem as práticas normalizadoras: uma criança-objeto. Esse gesto da artista nos obriga a pensar para além do quadro, do retrato como mera representação da realidade.



Imagem 98: ROURKE, Nancy. *Two Way Mirror*, 2016. Óleo sobre tela, 28cm x 35cm. Fonte: ROURKE, 2018.

O verso da imagem expõe também a redução do ser surdo a uma característica específica, no caso, a de não poder ouvir. Todas as suas outras potencialidades são anuladas e sujeito que pode ser o nosso vizinho, aluno, colega de trabalho ou de escola passa a ser reconhecido como o “mudinho”, “o surdinho”. Ele deixa de ter nome próprio, de ter um rosto singular e todo o seu ser passa a se resumir a um estigma. A sua existência é abreviada numa característica de conotação negativa. Não é ser reconhecido como o surdo que tem uma experiência sensorial diferente da maioria, mas como aquele que tem um déficit. Ninguém se lembra que a “surdinha” também é “a artista”, ou “a professora”, ou “a menina de olhos grandes e expressivos”, ou ainda a “aluna inteligente”. Ao contrário disto, ela é apenas identificada e nomeada por aquilo que é visto como uma falha. Logo, ela é “a pessoa que não”: a pessoa que não ouve, que não fala, que não entende, etc. Essa redução da experiência surda à falta de audição nega aos surdos e surdas aquilo que H-Dirksen Bauman e Joseph J. Murray chamaram de *Deaf Gain*, numa tradução livre, “ganho surdo”. A ideia de um ganho surdo subverte a lógica e as hierarquias da normalidade ao questionar-se sobre como a existência de pessoas com diferentes orientações sensoriais podem compor a biodiversidade do mundo e gerar contribuições para humanidade. (MURRAY, 2016).

Conforme citado anteriormente, para Nussbaum (1995), a objetificação consiste em tratar uma pessoa como uma coisa. A autora elenca então, sete formas de tratar uma pessoa como objeto, na seguinte ordem: 1) a instrumentalidade, quando o objetificador trata outro ser humano como uma ferramenta sua ou ao seu propósito; 2) a negação da autonomia, quando se trata a pessoa como se não tivesse autonomia e autodeterminação; 3) a inércia, quando há a atribuição da incapacidade de agir e de atividade; 4) a fungibilidade, quando o outro é visto como substituível por outros do mesmo tipo; 5) a violabilidade, caracterizada pela falta de integridade, pela falta de limites do que é permitido romper, esmagar, invadir; 6) a propriedade, ou seja, tratar a pessoa como algo que pertence ao objetificador, podendo ser comprado, vendido, negociado; e por último, 7) a negação da subjetividade, quando as experiências e sentimentos não são levados em consideração, ou quando se entende que não precisam ser considerados. A autora ressalta que há uma conexão conceitual entre esses sete pontos que podem aparecer individualmente ou podem ser concomitantes. Em síntese, a objetificação seria tratar uma pessoa de uma ou mais destas formas. No caso da **imagem 98**, onde há uma referência explícita ao objeto marionete, podemos notar a negação da autonomia, a inércia e a negação da subjetividade, portanto, mais de uma forma de objetificação.

A iluminação da cena é frontal, ressaltando a claridade do rosto e contrastando com o fundo preto e com as cores vivas, marcas da artista Nancy Rourke. A cor vermelha mais uma vez é utilizada para conferir ênfase à figura central, embora o fato de ela ser a única figura na cena, e ocupar a maior parte do espaço pictórico já deixe isso bastante claro.



Imagem 99: Detalhe da imagem 92. Boca de marionete.

As mesmas roupas, o mesmo penteado e as mesmas cores evidenciam a correlação entre a figura que aparece na superfície frontal e aquela desenhada no verso. A menina marionete é uma figura desumanizada, a imagem que ela vê no espelho, e que conseqüentemente nos mostra, é uma imagem de manipulação. O que está por trás dessa auto percepção objetificada são as práticas normalizadoras que reduzem a sua humanidade e a sua subjetividade apenas a um aspecto do seu corpo: a falta de audição. O que poderia ser um simples retrato se torna, então, uma contundente manifestação política. Através da empatia, aquela que está ali, desprovida de vontade própria e de seus direitos linguístico-culturais nos diz que ela poderia ser você, poderia ser eu, poderia ser qualquer um. Aquele rosto pode ser

qualquer rosto, assim como pode ser o rosto da surdidade que resiste, apesar de tudo. Se por um lado, a surdidade pode ter vários rostos, a normalização e a medicalização da surdez assumem o rosto o da desumanização, e no limite, da objetificação. A criança surda deixa de ser um ser de direitos e liberdades e se torna um objeto manipulável, que age de acordo com aquilo que é esperado de uma pessoa considerada normal. A ânsia de tornar o ser surdo mais perfeitamente humano, tem consequências contrárias: desumaniza. Na contramão deste discurso reducionista “os povos surdos lutam por seus direitos linguísticos, e como outras pessoas com deficiência, não gostam de serem vistos apenas como um objeto médico que precisa de tratamento.” (PADDEN & HUMPHRIES, 2006, p.106, tradução livre)³⁶.



Imagem 100: 1) *Audism Block*, 2012. Óleo sobre tela, 20cm X 25cm. 2) *Man Made Hearing*, 2012. Óleo sobre tela, 20cm X 25cm. 3) *Audism*, 2012. Óleo sobre tela 20cm x 25cm. 4) *Symbol of Audism*. Óleo sobre tela, 20cm x 25cm. Fonte: ROURKE, 2018. Sequência de imagens da artista Nancy Rourke que também relacionam o ouvintismo à redução da subjetividade surda à incapacidade de ouvir e falar.

Embora a artista se enxergue como uma marionete, ela não se vê como um ouvido gigante. Talvez essa possa ser a fissura, a linha de fuga da resistência surda. O fato de a pessoa se olhar no espelho e se ver como uma marionete, dá a entender que ela percebe o que se passa com ela. A contrário do poder normalizador da escola, da medicina, da família que a veem como um grande ouvido a ser corrigido, Nancy Rourke não se vê assim. A menina surda consegue se enxergar para além do clichê, da imagem que é criada para si. A autopercepção da condição de subalternizada a coloca num lugar de não aceitação. Ela não aceita ser reduzida a um ouvido, por isso denuncia a condição de uma marionete na mão dos ouvintes. Ou seja, a artista usa duas telas para expor os dois pontos de vista distintos: se por um lado ela é vista

³⁶ *Deaf people battle for language rights, and like other disabled people, Deaf people dislike being viewed only as medical objects in need of treatment.*

como objeto de correção, por outro ela se vê como objeto de manipulação e controle. A ausência de movimento, incomum nas demais produções *De'VIA*, expõe a inércia do objeto em oposição à agência do sujeito. Quando o surdo é representado como sujeito, ele movimenta-se, sua língua é viva, ativa. Quando é apresentado como objeto, o surdo é inerte, depende da força motriz do poder normalizador, ou seja, do ouvinte que conduz, que ensina o que e como dizer, além de controlar os seus movimentos. No seu website, Nancy Rourke redige o seguinte depoimento sobre a pintura:

Esta pintura é sobre a igualdade de linguagem para crianças surdas. É a pintura de uma menina surda que se tornou um fantoche, um ventríloquo, onde há uma epidemia nacional de privação de idioma. O sistema em que médicos, fonoaudiólogos e psicólogos trabalham, concentra e investe muito no aspecto auditivo. O que aconteceu com a garota surda? Ela se torna um ouvido e não é vista como um todo. A sua linguagem, expressão, a sua capacidade de pensar, criar, discutir e comunicar o seu caminho, tudo isso é retirado. Isso tem que mudar. (ROURKE, 2018, n.p, tradução livre).³⁷

Um menina muito semelhante à da **imagem 98** aparece na pintura, também de Nancy Rourke, intitulada “*Help Deaf Child Find the Light*”, mas desta vez ela é representada de corpo inteiro:



Imagem 101: ROURKE, Nancy. *Help Deaf Child Find the Light*, 2016. Óleo sobre tela, 23cm x 30cm. Fonte: ROURKE, 2018.

³⁷ “This painting is about Language Equality for Deaf children. The painting of a Deaf girl has become a ventriloquist puppet where there is a national epidemic for language deprivation. The system that doctors, speech therapists and psychologists work, focuses and invests so much on the auditory aspect. What happened to the Deaf girl? She becomes an ear and not see her as a whole being. Their language, expression, their ability to think, create, discuss and to communicate their way, all of that is taken away. That has to change.”

Usando um vestido vermelho, ela está localizada na lateral esquerda da tela, no início do que parece ser uma linha de largada de um jogo de labirinto. No lado oposto, há uma lâmpada acesa, em cor amarelo vivo. A lâmpada, que aparece como o objetivo final do jogo, é usualmente utilizada como símbolo de “ter uma ideia”, de descoberta, de lampejo ou compreensão. No caso da criança surda, essa compreensão de mundo só acontece quando ela tem acesso a uma língua que possa fazer a mediação com o ambiente que a rodeia. Junto com a percepção de mundo pode vir também a percepção da manipulação, o entendimento da violência que objetifica os seus corpos. Mas para se chegar a este ponto, a criança terá que atravessar um longo, obscuro e confuso labirinto, reforçado na pintura pelo fosso que separa a menina da lâmpada, cada um colocado num extremo da tela. A maior parte do espaço pictórico é ocupado pelo fundo preto e pelo labirinto. A ênfase recai então sobre esse abismo que separa a criança do acesso ao entendimento de si e do mundo, esse imenso espaço vazio, ocupado apenas pela confusão e pelo desafio de chegar ao outro lado. A expressão triste da protagonista e o olhar para o chão, cabisbaixo, condizem com o seu estado de isolamento e solidão.

A artista constrói a imagem tendo como cenário um jogo que costuma fazer parte do cotidiano infantil, das atividades escolares, das cartilhas e revistas de passatempo. Quase toda a criança escolarizada já brincou alguma vez desse jogo, conhece as suas dificuldades e como é, por vezes, difícil concluir a tarefa. Mais um elemento de empatia criado pela autora que nos convida, quase que instintivamente, a tentar achar o caminho e ajudar a menina a chegar ao final do percurso. A imagem é elaborada como um convite, como um desafio à interação com a obra de arte que acaba por colocar o espectador no lugar da protagonista surda. O nosso alívio ao completar a tarefa coincide com a descoberta da surdez pela menina. Por outro lado, esse grande espaço obscuro que domina a maior parte do espaço pictórico da tela nos coloca diante de uma questão paradoxal. Segundo Skliar (1999), “os surdos, como toda a alteridade deficiente têm sido permanentemente inventados e excluídos. Seus corpos foram moldados a partir do ouvido incompleto e fala insuficiente. Suas identidades pensadas como pedaços desfeitos. Suas mentes como obscuras e silenciosas cavernas.” (SKLIAR, 1999, p.28). Se por um lado são considerados pessoas com mentes obscuras e silenciosas, por outros, o fato de serem considerados dessa forma os exclui dos espaços educativos adequados e do acesso a aquisição da língua, o que, por sua vez, os impedem de sair da obscuridade, numa espécie de profecia que se auto realiza. Por isso parece tão difícil sair desse labirinto que se coloca diante da personagem e diante do espectador.

A **imagem 102** é um fotograma de uma animação da artista Susan Dupor, disponibilizado no *website* como uma imagem estática, como uma seleção de cena feita pela

própria autora da animação. A imagem também traz a figura da marionete para expor a objetificação dos corpos surdos pelo poder normalizador, assim como as imagens de Nancy Rourke analisadas anteriormente nesta sessão. A instrumentalidade, a negação da autonomia, a inércia, a propriedade e a negação da subjetividade, consideradas como formas de objetificar um ser humano por Nussbaum (1995) podem ser notadas na imagem intitulada *To have/To find*, disponibilizada a seguir. A imagem em preto e branco é rica em detalhes, os traços do lápis são visíveis, numa técnica mista de desenho sombreado e pontilhismo. As dobras no casaco, o cuidado com as formas bem arredondadas e realistas, a coerência no uso de luz e sombra, demonstram que há uma preocupação com a fidelidade a um referencial empírico, ao mesmo tempo, em que se trata de uma cena imaginada, não literal. A preocupação com representação de traços realistas é uma característica recorrente nas obras de Susan Dupor, embora não haja um compromisso com a “realidade”, pois as suas pinturas tendem a misturar aspectos do imaginário da artista.



Imagem 102: DUPOR, Susan. *To have/To find*. 1991, Animação, 4 min. Fonte: DUPOR, 2018.

A composição da imagem parte do cenário de um “canto”, dado a ver pela perspectiva linear que se constrói no encontro da linha que seria horizontal, mas que foi desenhada levemente diagonalizada, com uma linha vertical, que se desenha da parte superior até o centro direito da tela. Assim, o ponto de fuga centralizado no lado direito produz ilusão de profundidade e dá ênfase à ideia de que o boneco foi largado num canto. A falta de tônus muscular nas pernas e braços, também ressaltam esse ar de abandono, juntamente com os olhos vidrados e a boca de marionete. Trata-se de um corpo sem vida, inerte. A inércia aparece também pelo peso do corpo perceptível pela composição que desequilibra o peso da cena, lançando uma maior densidade de elementos em um dos lados da imagem, que no caso é o lado esquerdo. De um lado temos o canto, a parede branca, do outro lado temos o desenho do único personagem da cena.



Imagem 103: Detalhe da imagem 96, boca de marionete.

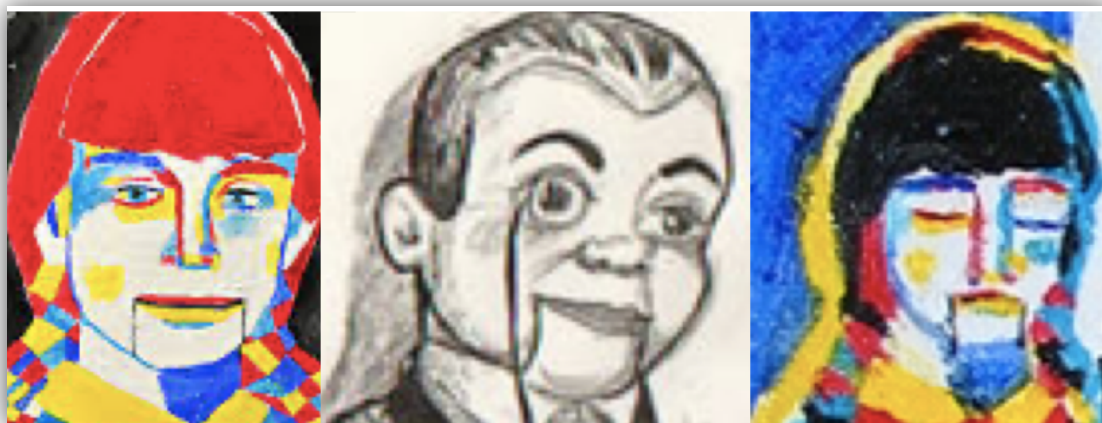


Imagem 104: Paralelo iconográfico dos rostos surdos objetificados.

A análise das três imagens exibidas acima nos aponta para as origens dos discursos sobre o surdo marionete, que são as práticas de oralização, de exercícios de fala e de leitura labial. Exercícios estes que, em consonância com o que teoriza Foucault (2009b), transformam-se em elementos de uma tecnologia política do corpo que tendem para uma sujeição interminável, que nunca se completa. Ainda segundo Foucault (2009b, p. 155), o exercício “é uma técnica que impõe aos corpos tarefas, ao mesmo tempo, repetitivas e diferentes, mas sempre graduadas”. Técnicas que vem de uma organização linear, continua e progressiva, que permite a classificação dos indivíduos em relação uns aos outros, conforme suas habilidades. Por sua vez, o exame, garante a superposição saber/poder agindo de forma a não somente

classificar, mas também hierarquizar indivíduos de acordo com o seu desempenho. Assim, para Foucault, o exame está no coração dos processos disciplinares e “manifesta a sujeição dos que são percebidos como objetos e objetivação dos que se sujeitam”. (FOUCAULT, 2009b, p.177).

Sendo assim, as práticas de oralização inserem os corpos surdos numa anatomia política e numa mecânica de poder de docilização de forma que eles “não façam simplesmente o que se quer, mas que operem como se quer.” (FOUCAULT, 2009b, p. 133). Ou seja, fazem com que a boca seja usada para falar e o ouvido seja usado para ouvir, nem que para isso tenha que se valer de aparelhos auditivos gigantescos, de cirurgias de implante coclear intracranianos, de horas a fio de repetição de sílabas e pequenas palavras sem nenhum sentido, etc. Métodos que viabilizam a submissão, a transformação e o “aperfeiçoamento” progressivos do corpo docilizado.



Imagem 104: Fotograma do documentário “O país dos Surdos”, no qual são exibidas práticas de oralização e treinamento de fala, basicamente compostas de repetição, de tentativa e erro, de exame e correção constantes. Sua fala é fala de repetição, expressão do discurso de outros, manipulada.

Ao mesmo tempo em que docilizavam os corpos das crianças surdas, os métodos disciplinares de ensino de fala e leitura labial produzem realidades e rituais que ficaram marcados na memória coletiva dos povos surdos e que reaparecem nas telas *De’VIA* como forma de *escrevivência*, como relato elástico de experiência individual e coletiva e com uma missão política de inventar outro futuro para si e para o coletivo. (OLIVEIRA, 2009).

Nancy Rourke utiliza outra forma de representação do surdo-marionete, além das já referidas marcas ao redor da boca, que são as linhas presas às mãos. Nessas imagens o efeito simbólico vai além do controle do que é dito e abrange também a proibição *do dizer com as mãos*, ou seja, da utilização da língua de sinais. A **imagem 106**, intitulada “*Marionetista*”, mostra uma criança suspensa pelas mãos através de finas cordas, num gesto que parece uma

súplica. Segundo a artista descreve no seu *website*, o marionetista é o ouvinte, que controla a pessoa surda que está amarrada, lutando, estendendo a mão e gritando por socorro.” (ROURKE, 2018). A artista refere-se, ainda, ao pano de fundo do quadro, que segundo ela, é um quarto minúsculo, sem saída. A criança surda acuada não tem para aonde ir. A boca aberta também parece gritar, concordando com a posição do pescoço, que, inclinado para trás, deixa clara a posição de inferioridade da criança que está situada abaixo de alguém.



Imagem 106: ROURKE, Nancy. *Puppeteer*, 2012. Óleo sobre tela, 20cm X 26cm. Fonte: ROURKE, 2018.

Como se pode notar, a composição é erigida a partir de linhas verticais demarcadas pelas cordas e pelas paredes laterais e do fundo. O proscênio é composto por dois retângulos concêntricos, unidos por linhas laterais diagonais, criando a perspectiva linear e a discreta impressão de profundidade. Discreta, pois ela é diluída pelas cores diferentes usadas em cada uma das paredes, tornando-a perceptível apenas quando olhada mais atentamente. As linhas que representam as cordas da marionete descem verticalmente, atravessam as mãos, os braços, a cabeça e a parte visível do tronco da criança. São um conjunto de cinco linhas que convergem, em pares, para pontos comuns na parte inferior da tela formando uma espécie de dois triângulos

invertidos. Esses triângulos estreitos e pontiagudos enfatizam a direção do poder que vem de cima para baixo e atravessa o corpo surdo. Há outra linha vertical reta que desestabiliza a centralidade da cena, colocando maior peso e maior concentração de elementos na lateral esquerda, onde se encontra a figura da criança surda.

Diferentemente das duas representações de marionetes vistas até agora, a criança-marionete da **imagem 106** possui o rosto um pouco mais expressivo, embora tenha formas pouco convencionais. Aliás, a forma do rosto planificado sem compromisso mimético com a anatomia parece ser inspirada nas obras Pablo Picasso. Rostos e corpos com arestas agudas ou segmentadas por polígonos são observados tanto nas obras da fase cubista de Picasso quanto nas pinturas de Nancy Rourke.³⁸ Voltando à questão da expressão facial, juntamente com o



Imagem 108: ROURKE, Nancy. *String puppets*. 2011, óleo sobre tela, 76cm x 100cm. Fonte: ROURKE, 2018.

gesto das mãos, cria-se um efeito que mistura agonia e súplica. Seja qual for o sentimento lido neste rosto, ele não é certamente de contentamento, e somente o rosto com vida expressa sentimentos de um corpo também vivo. Logo, se o sentimento não é próprio do objeto, aquele corpo que sofre, apesar de objetificado, não é um objeto, é um ser que resiste e sobrevive às tentativas de redução.

Se por um lado, o poder disciplinar produz corpos dóceis e modificáveis, também produz resistências. Isso fica evidente na **imagem 108**, intitulada “*String puppets*”, onde os dois surdos adultos usam as mãos para fazer tração, para puxar as cordas e tomar as rédeas da situação. Mesmo não se tratando de imagens de crianças surdas, que são o enfoque da tese, esta imagem

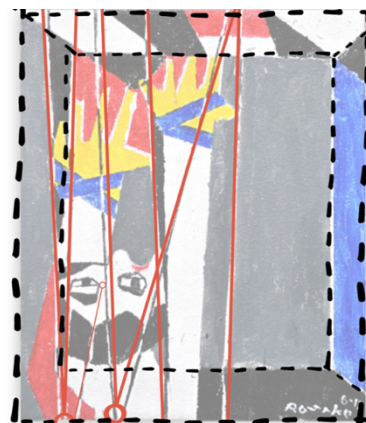


Imagem 107: Organização da composição em linhas verticais e quadrados concêntricos. Verticalização do poder normalizador.

³⁸ A inspiração em Picasso além de perceptível é declarada pela artista como no caso da pintura *Second Wave of Milan* (2015), na qual a artista baseou-se nas linhas da composição de *Guernica* (1937).

passiva e inerte, ao contrário disso, nessa cena a surdidade é protagonista e usa a força de tração, puxa e dá voltas na corda para usar o peso do corpo e sabotar a manipulação do poder vertical. Essa noção de poder e resistência coincide com o que teoriza Foucault (1999), uma vez que, para o autor, os sujeitos nunca são somente alvos inertes e consentidos do poder, pois, “o poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão em posição de exercer este poder e de sofrer a sua ação.” (FOUCAULT, 1999, p.35). Dessa forma, o poder atravessa os indivíduos que são uma espécie de centros de transmissão e de resistência.

4.2 O MACACO DE PELÚCIA: IMAGENS DE CONDICIONAMENTO E CONTROLE DA SURDIDADE.

Como vimos na sessão anterior, o poder normalizador dos ouvintes exercido sobre as crianças surdas desenvolveu métodos, técnicas e exercícios para disciplinar os seus corpos e fazê-los funcionar em conformidade com as expectativas de eficiência da norma. Entretanto, segundo Veiga-Neto (2015), a disciplina é um conceito/ferramenta insuficiente para dar conta da complexidade das relações de saber-poder. Sendo assim, a disciplina para Foucault, é um dos três vértices de um triângulo, onde nas outras duas pontas estão a soberania, que tem a população como alvo, e o governo baseado em mecanismos e dispositivos de segurança. (VEIGA-NETO, 2015).

O que Foucault (2012) chama de governo trata-se de “um conjunto de ações sobre as ações possíveis. Ele [o governo] trabalha sobre um campo de possibilidade aonde vem inscrever-se o comportamento dos sujeitos que atuam: incita, induz, desvia, facilita ou dificulta, estende ou limita, torna mais ou menos provável, no limite, obriga ou impede absolutamente.” (FOUCAULT, 2012, p. 237). Castro (2009) esclarece que o governo é uma conduta que tem como objetivo a conduta de outros indivíduos ou grupos, em síntese, “governar consiste em conduzir condutas”. (CASTRO, 2009, p. 190). Para Castro (2009), o governo pode ser entendido a partir de dois eixos, o primeiro eixo trata-se das relações entre sujeitos, onde um indivíduo, ou grupo de indivíduos, age sobre as condutas de outros indivíduos ou grupo de indivíduos. O segundo eixo diz respeito às relações do indivíduo consigo mesmo no âmbito do controle e dominação dos próprios desejos.

Carvalho (2015) ressalta que a criança com deficiência é uma virtualização do adulto em desacordo com as normas das habilidades humanas. Nesse contexto, “corrigir, educar, controlar, medicalizar a criança é evitar o descaminho do adulto virtual que nela há”. (CARVALHO, 2015, p. 27). A importância e a insistência da medicalização e do controle das infâncias surdas de forma institucional e sistemática se reafirma numa sociedade capitalista pós-revolução industrial que busca, acima de tudo, a eficácia dos corpos para a obtenção da produtividade e da lucratividade. (CARVALHO, 2015).

Observando o contexto desta pesquisa, é possível perceber a correlação entre as práticas de oralização e a tentativa de governo das populações surdas que, além dos exercícios disciplinares de repetição já mencionados anteriormente, também se utilizavam do condicionamento e da manipulação das condutas através de sistemas rudimentares de recompensa. A troca de palavras faladas por doces e brinquedos funcionou como elemento de condução das condutas surdas e como vetor de normalização, para que as crianças surdas falassem e entendessem minimamente a língua da pátria, embora efetivamente não a ouvissem. Ao mesmo tempo, produz efeitos simbólicos nas crianças surdas que vão retornar e aparecer nas telas *De’VIA* através de vestígios materiais, como é o caso do macaquinho de pelúcia *Jolly Chimp*.

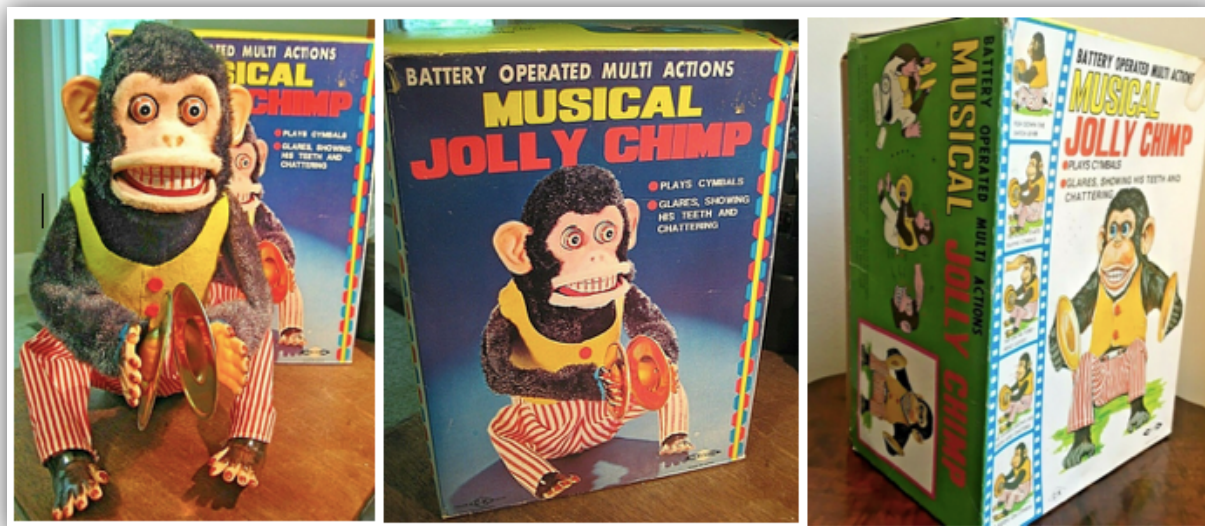


Imagem 109: O macaquinho *Jolly Chimp* atualmente é vendido para colecionadores de brinquedos antigos em websites de compras. *Fonte:* ebay.com

Com pratos sinfônicos nas mãos e olhos luminosos, este brinquedo eletrônico, muito popular nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, é um desses vestígios materiais que aparecem e se repetem insistentemente no imaginário iconográfico surdo e que evocam memórias coletivas, por vezes perturbadoras. A sua presença tem um significado diferente para

crianças surdas que viveram as experiências do oralismo. Isso porque o macaquinho era utilizado durante as sessões de fonoaudiologia como forma de “recompensa” pelo bom desempenho nos exercícios de fala e leitura labial. Quando a criança acertava o exercício, o macaquinho era acionado e batia palmas. Com a sua aparição nas telas, o macaquinho de pelúcia ativa memórias e expõe mecanismos de condicionamento e controle da surdidade. Num primeiro momento, ativa memórias dos tempos de criança, por se tratar de um brinquedo de pelúcia, que remete instantaneamente ao tempo cronológico da infância, a idade do brincar e do ter brinquedos. Em um segundo momento, pode representar uma relação ambígua de identificação e repugnância com um objeto cuja finalidade era recompensar comportamentos desejados pelos adultos, mas que nem sempre são tão confortáveis e prazerosos para a criança surda. Na verdade, são comportamentos repetitivos, enfadonhos, torturantes e o macaco é apenas um objeto de pelúcia assustador que relembra esse período.

A despeito dessa correlação quase imediata entre brinquedo e infância sabemos que o brinquedo, muitas vezes “se caracteriza mais por aquilo que o adulto gosta de conceber como brinquedo do que pelas exigências que a criança tem em relação ao brinquedo”. (BENJAMIN, 2017, p. 86). Para Benjamin (2017), os brinquedos industrializados, criados por adultos e oferecidos às crianças são interpretações das sensibilidades infantis ao modo dos adultos. A natureza do brinquedo eletrônico reafirma essa conversão de criatividade infantil em condicionamento normalizador, pois se trata de um brinquedo que “já vem pronto”, a criança não precisaria inventar nada, apenas acionar um botão e o brinquedo comanda a brincadeira. Cabe à criança assistir à performance repetitiva do objeto eletrônico. Neste caso específico, do macaco de pelúcia utilizado nas sessões de terapia de fala, trata-se de uma conversão do ato libertador de brincar em estratégia de governo das infâncias surdas. Ao mesmo tempo, a criança surda, assim como o brinquedo *Jolly Chimp* é mecanizada, objetificada, através do treinamento. Ela apenas responde à comandos, mexe os lábios, observa bocas se moverem, é uma repetidora, assim como o macaquinho que bate palmas e faz caretas quando a criança age de acordo com o que é solicitado na sessão de terapia de fala. Isso origina uma relação ambígua de identificação e repulsa com relação a este objeto. Dessa forma, a objetificação se traduz pela retirada da capacidade de aprendizagem por compreensão e construção de um conhecimento. Ao contrário trata-se de treinamento por imitação, por repetição, pois o surdo é considerado incapaz cognitivamente de produzir a sua própria aprendizagem.



Imagem 110: ROURKE, Nancy. *Jolly Chimp*. 2016, óleo sobre tela, 20cm X 25cm. Fonte: ROURKE, 2018.

A **imagem 110**, de Nancy Rourke, traz em primeiro plano um exemplar do *Jolly Chimp*, com os seus trajes característicos: de calças vermelhas listradas, coletinho amarelo com botões vermelhos, unhas das mãos e dos pés pintadas de vermelho e grandes olhos esbugalhados. A sua boca está amordaçada e as suas mãos com os címbalos estão atadas, numa referência à proibição da língua de sinais e à restrição da possibilidade de expressão. Essa riqueza de detalhes faz com que seja rápida a identificação do boneco que vai reaparecer nas telas da artista, como uma presença secundária. Ou seja, percebe-se que é intencional o desejo de que o boneco seja reconhecido e que o papel que ele desempenhou nas infâncias surdas também seja exposto.



Imagem 111: Detalhes do *Jolly Chimp* Fonte: ebay.com

Se por um lado o boneco era inserido pelos adultos nas terapias de fala como um elemento de recompensa, por outro lado, as crianças tinham sentimentos controversos com relação aos bonecos automatizados, evidenciando a distância entre as sensibilidades do adulto ouvinte e das crianças surdas. Uma mudança de perspectiva e o simples bonequinho pode assumir um aspecto assustador, relembrar tempos dolorosos, traumáticos. O frenesi dos movimentos mecânicos do macaquinho robotizado, suas caretas e olhos vermelhos, de alguma forma, remetem a uma atmosfera assustadora, tanto que o boneco serviu de inspiração para filmes de terror e para cenas pouco amigáveis de animações da *Disney*, tal como em *Toy Story*³⁹ e no conto “*O macaco*”, de Stephen King⁴⁰.



Imagem 112: Fotograma dos filmes *Monkey Shines* (1988) e *Toy Story 3*.

Ao contrário do personagem de King, as artistas surdas não tentam atirar o boneco para o fundo do poço ou do rio, mas sim, o trazem de volta para a superfície das telas *De'VIA* e o utilizam para denunciar as condições a que foram submetidas nas suas infâncias, como é o

³⁹ *Jolly Chimp* em funcionamento: https://www.youtube.com/watch?v=EbW_mIVJcHM. *Jolly Chimp*, em *Toy Story 3*: <https://www.youtube.com/watch?v=tH90bAkHoKU>. Trailer de *Monkey Shines* (1988), filme de terror onde o *Jolly Chimp* também aparece como elemento de terror: <https://www.youtube.com/watch?v=nb4b1feJHb8>.

⁴⁰ O conto “*O Macaco*” de Stephen King conta a história de um macaquinho de pelúcia aparentemente inofensivo, que carrega a terrível maldição de provocar mortes toda a vez que toca os seus pratos. Este macaco chegou à família do personagem principal anos atrás, quando ele era uma criança. O macaco reaparece anos depois, mesmo tendo sido jogado no fundo de um poço. No trecho a seguir fica clara a repulsa e o medo provocados pelo brinquedo amaldiçoado: “Odiava a sensação que ele dava a seu tato, com aquele macio pelo espesso e castanho, já careca em alguns pontos. Odiava o seu sorriso – esse macaco sorri igualzinho a um negro, havia dito Tio Will certa vez, mas ele não sorria como um negro ou qualquer coisa humana. O seu sorriso era todo dentes, e quando se dava a corda, os lábios mexiam, os dentes pareciam maiores, tornavam-se dentes de vampiro, os lábios repuxavam-se e os címbalos tocavam, macaco idiota, estúpido macaco de corda, estúpido, estúpido...Deixou-o cair. As suas mãos tremiam e o deixaram cair. A chave da corda produziu um estalido no banheiro ladrilhado, ao bater contra o chão. O som pareceu muito alto, em meio à quietude. O macaco sorria para ele, com os seus densos olhos ambarinos, olhos de boneca, repletos de um brilho idiota, seus címbalos de latão como que prestes a atacar uma marcha, para alguma banda do inferno. No fundo, estavam inscritas as palavras MADE IN HONG KONG. – Você não pode estar aqui – sussurrou Hal. – Eu o joguei no fundo do poço, quando tinha nove anos. O macaco sorriu para ele.” Fonte: <https://www.riesemberg.com/2009/11/o-macaco-stephen-king.html>.

caso da **imagem 113**, também de Nancy Rourke, intitulada “*The Room*”. Inspirado na pintura “*O quarto em Arles*”⁴¹ (1888), de Vincent Van Gogh, com móveis e chão desenhados em perspectivas não coerentes com o mesmo ponto de fuga e de observação, o quadro de Nancy Rourke retrata uma sala de audiologia, com paredes a prova de som, fones de ouvido e os bonecos nas prateleiras laterais. A cor do chão, se assemelha a de um bloco de gelo, o que corrobora com a frieza do espaço e a solidão da criança localizada no canto esquerdo da tela. A menina surda de vestido amarelo e fones de ouvido está sentada numa cadeira, e é desenhada em proporções menores em relação a todos os demais objetos da sala. O macaco e o palhaço de nariz vermelho, estão sobre a prateleira, num lugar mais alto, como duas sentinelas observando o que se passa na sala. A menina apresenta uma postura corporal que parece um misto de desânimo e intimidação: de costas arqueadas, braços no prolongamento do corpo e expressão triste, a criança se vê pequena diante desse espaço opressivo.



Imagem 113: ROURKE, Nancy. *The hearing test room*. 2016, óleo sobre tela, 20cm X 25 cm. Fonte: ROURKE, 2018.

⁴¹ “Van Gogh produziu três pinturas quase idênticas sobre o tema do seu quarto. O primeiro, no Museu Van Gogh em Amsterdã, foi executado em outubro de 1888 e danificado durante uma enchente que ocorreu enquanto o pintor estava hospitalizado em Arles. Quase um ano depois, Van Gogh fez duas cópias: uma, do mesmo tamanho, está agora no Art Institute em Chicago; a outra, no Musée d'Orsay, produzida para a sua família na Holanda, é menor. Numa carta a seu irmão Theo, Vincent explicou o que o levou a pintar tal quadro: ele queria expressar a tranquilidade e trazer à tona a simplicidade do seu quarto usando o simbolismo das cores. " Queria exprimir o repouso absoluto com estas diferentes cores ". Para Vincent era "um quarto vazio com uma cama de madeira e duas cadeiras". Mesmo assim, ele consegue uma certa dispersão por meio da composição feita quase inteiramente de linhas retas e por uma combinação rigorosa de superfícies coloridas, que compensam a instabilidade da perspectiva.” (Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/>). Não farei aqui análise da obra em função do recorte da pesquisa, trago apenas como paralelo iconográfico.



Imagem 114: Paralelo iconográfico entre as composições “The Room” (2016) de Nancy Rourke, e “O quarto de Arles” (1888) – Óleo sobre tela, 79cmx90cm, Museu d’Orsay, França.

A sala de testes auditivos também foi tema de outras obras do movimento *De’VIA*, como pode-se ver na **imagem 115**, da artista Mary Rapazzo. Nesta arte digital, a figura do macaquinho *Jolly Chimp* também aparece e está também num ponto mais alto da sala, sobre uma prateleira, e os fones de ouvido da menina são tão grandes que se parecem com os címbalos do boneco de pelúcia.

A tática de utilização de sistemas de recompensa e reforço de comportamentos positivos foi amplamente utilizada pelas instituições normalizadoras. No filme “*Seu nome é Jonah*”⁴²,

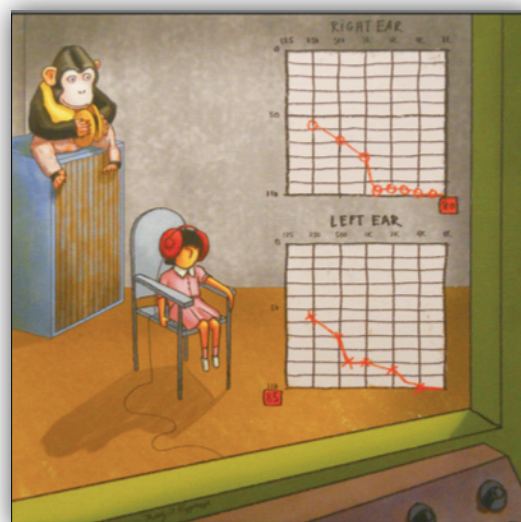


Imagem 115: RAPAZZO, Mary. *Say baseball, say pancake*, 2013. Fonte: MANSFIELD, 2015.

⁴² “*Seu nome é Jonah*” é um filme de Richard Michaels e roteiro de Michael Bortman. Foi lançado em 1979, e até a atualidade é um filme muito assistido pela comunidade surda por mostrar experiências que são comuns a toda uma geração de surdos institucionalizados, confundidos com deficientes mentais e loucos, incompreendidos pela família, rejeitados pelos pais, submetidos a tratamentos de normalização, vítimas da privação linguística e lutadores incansáveis pelo direito de entender e serem entendidos. Toda a trajetória do menino *Jonah* até a descoberta da linguagem e a aquisição da língua de sinais, coincidem com as histórias de surdos ao redor do mundo. Como aluna de Libras, assisti a esse filme algumas vezes em aulas de professores surdos, e o vi ser exibido igualmente nas escolas de surdos em que eu atuei, tanto para os alunos surdos, como forma de conhecerem a história do seu povo, quanto para alunos ouvintes. Em algum grau as experiências de *Jonah* continuam se repetindo... talvez menos nos tratamentos clínicos, mas ainda persiste o isolamento familiar, a dificuldade de comunicação, o desarranjo familiar com a chegada da criança deficiente. Trata-se de um filme que toca em vários pontos sensíveis da experiência de surdidade até a autodescoberta e a descoberta da língua e sinais.

aparecem várias cenas onde o personagem surdo tem a sua conduta conduzida por profissionais da educação e da fonoaudiologia, numa sequência de imagens que dialogam com as imagens produzidas pelas artistas *De'VIA*.



Imagem 116: Fotograma do filme "Seu nome é Jonah". Numa sequência de imagens, a fonoaudióloga tenta ensinar o menino a agir de determinada forma quando escuta um som. Em troca do comportamento acertado, o menino ganha um doce. A cena choca pelo treinamento explícito que parece com aquele que é realizado com animais, baseado na recompensa alimentar.

Esse tipo de tratamento possui várias matizes de objetificação, que vão desde a atribuição de inércia, de incapacidade de agir por conta própria, até a negação da subjetividade, ou seja, negação dos desejos e dos sentimentos da criança que está diante de uma mesa de som tendo apenas que repetir comportamentos ditados pelo adulto. Objetificação essa, que faz com que a criança surda se identifique e relembre a sua infância através de um objeto automatizado, um repetidor frenético de movimentos sem sentido. Lembranças de bocas artificiais que se movem sem fazer som, assim como a boca dos adultos ouvintes ao seu redor. Enfim, o macaquinho *Jolly Chimp* é uma espécie de existência material para essas memórias de surdidades objetificadas.

Susan Dupor também trouxe o macaco de pelúcia para as suas telas. Na tela intitulada “...*Push the red button*”, a artista coloca o intrigante macaco com címbalos sobre uma prateleira, olhando diretamente o espectador.



Imagem 117: DUPOR, Susan. *...Push the Red Button*. Dimensões e ano desconhecidos. Fonte: DURR, 2019.

A artista e pesquisadora surda de história da arte Patti Durr (2019) relata no seu blog pessoal a experiência que teve à primeira vista do quadro:

Eu ainda não tinha visto o trabalho, mas eu sabia ser algo que eu reconhecia- por quê? Porque eu estive no laboratório de audiologia - na verdade, é o primeiro lugar em que me lembro de ter sido pressionada a não ser eu. O primeiro lugar que me lembro de mentir. O primeiro lugar que me lembro de ter sido pressionada a obedecer à norma de outra pessoa. (DURR, 2019, n.p., tradução livre).⁴³

Após o encontro com Susan Dupor e o seu primeiro contato com “*...Push the red button*”, Durr (2019) resolveu comprar a tela para o seu acervo pessoal. Desde então, relata que muitos surdos expressam impressões parecidas diante da tela. Até mesmo surdos de lugares muito distantes do contexto de produção do quadro, que ela não imaginaria terem as mesmas experiências:

Certa vez, uma estudante de pós-graduação da Tailândia tirou os olhos do papel que estava lendo, mirou o quadro “... Aperte o Botão Vermelho” e disse:
- O que é isso?
Então, eu disse o que normalmente digo para as pessoas:

⁴³ *Yes i hadn't even seen the work but i knew sight unseen that it was something i would recognize – why? cuz i have been to the audiology lab – in fact it is the first place i remember being pressured not to be ME. The first place i remember fibbing. The first place i remember being pressured to conform to someone else's norm.*

- O que você pensa que é?

E ela disse:

- No meu país, a Tailândia, quando eu precisava ir ao laboratório de audiologia para fazer o meu teste auditivo, havia sempre esse macaco olhando para mim. Ele parece o mesmo, parece ser só um. Pensei numa experiência universal, num macaco mascote universalmente assustador. (DURR, 2019, n.p., tradução livre).⁴⁴

Embora obviamente não possamos falar em universalização, afinal, cada pessoa terá uma experiência diferente diante da imagem do macaco, fica evidente que, se não é possível universalizar, ao menos é possível pensar em sentimentos e percepções partilhadas por um grupo. Pessoas surdas de países tão diversos como Patti Durr, surda norte-americana e a colega universitária surda tailandesa, tiveram experiências semelhantes diante dessa imagem, porque remetem a um passado partilhado. Desta forma, pintar a imagem do macaco poderia ser considerada uma forma de *escrivivência*, de efetivar um ato coletivo a partir da “escrita” /registro pessoal.

A geração mais jovem de sobreviventes dos exames laboratoriais de audiologia me diz que algumas dessas criaturas esquisitas têm olhos que se iluminam e brilham assustadoramente quando eles, as crianças, o sujeito/objeto, apertam o botão vermelho ou levantam as mãos corretamente. Em vez de ser um incentivo para adivinharem / terem um desempenho correto - para muitas crianças, isso tem sido um fator de medo. Outros contaram-me como o animal, o objeto e o sistema de recompensa visual estão ocultos em uma caixa preta e, se eles apertassem o botão vermelho corretamente, a caixa acenderia e a criatura ou palhaço seria iluminado. Todos dizem "eu odiava isso". (DURR, 2019, n.p., tradução livre).⁴⁵

Retomo o argumento de Benjamin (2017), de que os brinquedos fabricados por adultos são a interpretação a seu modo das sensibilidades infantis e que há “um grande equívoco na suposição de que são simplesmente as próprias crianças, movidas pelas suas próprias necessidades que determinam todos os brinquedos.” (BENJAMIN, 2017, p. 97). O macaco *Jolly Chimp* foi pensado por adultos e utilizado por adultos ouvintes como forma de “agradar” as crianças surdas. Entretanto, a recepção do brinquedo se mostra muito diferente daquela esperada pelos adultos, gerando mais medo e memórias traumáticas do que sentimento de recompensa. E não são somente as crianças surdas que são “treinadas” como macacos. Os pais

⁴⁴ “Once a graduate student from Thailand kept having her eyes pulled away from the paper she was reading up to the “...Push the Red Button” and then she said: “what is that about?” So i said what i normally say to folks: “What do u think?” and she said “well back home in Thailand when i would have to go to the audiology lab for my hearing test there was always this monkey staring at me. He look-same THAT-one”and i thought wow a universal experience with a universally creepy mascot monkey”.

⁴⁵ The younger generation of survivors of the audiology lab testing tell me that some of these freaky creatures have eyes that light up and frighteningly glow when they, the child, the subject/object, pushed the red button or raised their hands correctly. Instead of being an incentive for guessing / performing correctly – for many children it has been a fear factor. Others have told me of how the animal, prop, visual reward-system object is concealed in a black box and if they pushed the red button correctly the box would light up and the creature or clown would be illuminated. All of them say “I HATED THAT THING.”

da criança, segundo a pintora, também passam por um processo quase hipnótico de chamamento para o tratamento clínico da surdez. Vulnerável aos apelos da cura milagrosa do seu filho anormal, a família acaba se tornando cúmplice do sistema de apropriação dos corpos surdos pela medicina. A **imagem 118** de Nancy Rourke mostra uma mãe com o filho(a) surdo(a) nos braços, confusa, ela acaba hipnotizada pelo macaco *Jolly Chimp* em tamanho gigante. O bebê surdo tem expressão triste, e ao fundo vê-se uma pessoa segurando uma porta por onde tenta entrar a língua de sinais, colorida e com múltiplos braços.



Imagem 118: ROURKE, Nancy. *Institutionalized*. 2016, óleo sobre tela, 20cm X 25cm. Fonte: ROURKE, 2018.

Rourke (2018) esclarece que o quarto se localiza no edifício onde se realizam testes de triagem auditiva nos recém-nascidos. Ao saberem que seus filhos falharam nos testes os pais também são alvo do poder normalizador que os condiciona a manterem os seus filhos no mundo da audição, impedindo o contato com a língua de sinais. A artista complementa ser preciso que haja uma "lei de proteção à cultura surda", que garanta que a língua de sinais americana e a cultura surda sejam abordadas imediatamente após a descoberta da surdez, para que os pais saibam que há mais para uma criança surda do que somente passar a vida tentando transformar o filho surdo em ouvinte. (ROURKE, 2018).

Além do macaco de pelúcia e da marionete, outras materialidades remetem às infâncias surdas objetificadas como, por exemplo, o carrossel, o avião, a bola, o cachorro

quente, etc. Estes marcadores culturais da surdidade objetificada remetem também as práticas de repetição, de trocas, são palavras repetidas incessantemente, até se atingir a pronúncia correta ou até se realizar a tarefa solicitada.



Imagem 119: Fotograma do filme "Seu nome é Jonah". Sistema de recompensa de treinamento de fala, no qual a professora exige que o menino fale o nome do brinquedo que deseja para poder brincar com ele.

As palavras usadas nos treinamentos de fala, aparecem com frequência nas telas de *De'VIA* como é o caso das telas de Bety Miller e Nancy Rourke, respectivamente **imagens 120** e **122**. Todos esses brinquedos, que também fazem parte das infâncias de crianças ouvintes, para as crianças surdas tem uma carga simbólica e emocional diferente. São lembranças de tristezas e sofrimento, e não de um tempo de alegria e de brincadeira. Assim como nas sessões de terapia de fala, onde as palavras são repetidas inúmeras vezes, as imagens que Nancy Rourke utiliza para representar essa repetição infinita são os brinquedos com movimentos circulares, como o carrossel e o móbile.

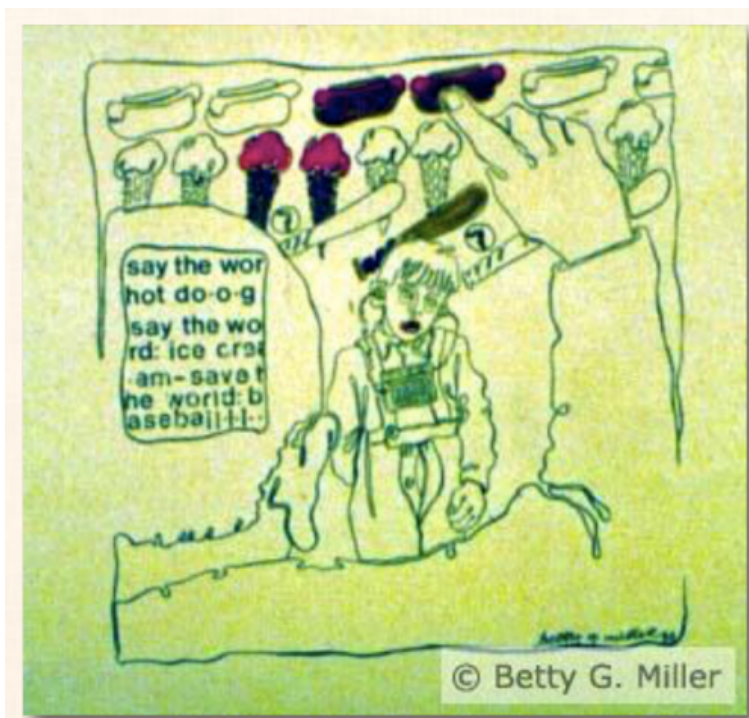


Imagem 120: MULLER, Betty G. Informações desconhecidas. Imagem disponível em deafart.org.



Imagem 121: ROURKE, Nancy. *Say the Word Lullaby*. 2016, óleo sobre tela, 22cm x 30cm. Fonte: ROURKE, 2018.



Imagem 122: ROURKE, Nancy. *Forever Merry Go Round*. 2016, óleo sobre tela, 20cm X 25cm. Fonte: ROURKE, 2018.

As imagens que relembram a repetição como princípio pedagógico refletem o persistente atravessamento do território pedagógico por discursos da normalidade advindo das mais diversas frentes. As instituições que atendem surdos estão constituídas na tensão entre a pedagogia, o discurso da caridade, da beneficência, e o discurso médico com a promessa da cura. Segundo Skliar (1999), os sujeitos da educação especial são tradicionalmente narrados, julgados, pensados e construídos por profissionais que os atendem e com eles estabelecem relações como objetos de estudo dentro de discursos de controle. As práticas orientadas para o tratamento e para uma ortopedia dos corpos e mentes homegeinizam, infantilizam e valem-se daquilo que supostamente falta em seus corpos, de uma única característica biológica, para legitimar as suas intervenções das mais diversas naturezas. (SKLIAR, 1999). O autor afirma ainda, que existe “uma prática de medicalização diretamente orientada para o corpo do deficiente, porém, existe, sobretudo, uma medicalização de sua vida cotidiana, da pedagogia, de sua escolarização, de sua sexualidade”. (SKLIAR, 1999, p. 20). Encapsular a pedagogia através da obceção pela correção foi uma destas estratégias de controle, ao mesmo tempo em que a aliança entre a caridade e beneficência religiosas supostamente ofereceriam a legitimidade moral para tudo o mais que envolveria “educar” uma pessoa surda.

4.3 OS APARELHOS AUDITIVOS: MEDICALIZAÇÃO E NORMALIZAÇÃO DAS INFÂNCIAS SURDAS.

Na mesma linha de raciocínio acerca da exposição da objetificação dos corpos das crianças surdas na arte *De'VIA*, podemos observar a presença de outros objetos que aparecem repetidamente nas representações das infâncias surdas: os aparelhos auditivos e os implantes cocleares. A primeira particularidade desta aparição é que, ao contrário do que se poderia imaginar, os aparelhos auditivos e implantes cocleares não aparecem nas telas das artistas surdas para dar rosto à surdidade, mas sim para dar visibilidade ao poder normalizador que objetifica os seus corpos. Poder que objetifica porque invade o corpo, porque desconsidera os sentimentos da criança, e porque vê o seu corpo surdo como disponível para toda a espécie de intervenções.

A primeira imagem selecionada é de Susan Dupor e mostra uma criança em primeiro plano da tela, ocupando a maior parte do espaço pictórico. As proporções do seu corpo são tão grandes que, se a criança estivesse representada em pé, ela não caberia na tela. Essa composição em proporções exageradas faz parecer que a criança se contorce e se encolhe para se enquadrar na cena, o que pode ser percebido como uma analogia à condição da criança surda, constantemente “dobrada” para caber no esquadro da norma.



Imagem 123: Dupor, Susan. *Recess*. 2015, acrílico sobre tela, 25cm x 35cm.
Fonte: DUPOR, 2018.

As cores quentes escolhidas pela artista dialogam com o chão seco cheio de rachaduras, onde algumas folhas se esforçam para sobreviver nas fendas de um solo hostil. Mais uma imagem que parece análoga à condição da criança surda, sobrevivente em ambientes hostis de comunicação precária e de intervenções massivas nos seus corpos. Ao fundo, é possível ver um parque infantil, com estruturas que



Imagem 124: Linhas de composição da imagem.

parecem ser balaços e uma escada de escorregador. O parque está vazio, somente a criança surda, solitária, aparece na cena. O título sugere que a cena retrata um momento do recreio, de intervalo das aulas, onde usualmente as crianças interagem e brincam entre si. O que não é o caso da criança surda, isolada das demais. A expressão do rosto da criança mostra a sua insatisfação com a condição de criança aparelhada, inclusive mordendo o fio do aparelho, que pode tanto ser uma resposta ao incômodo provocado pelos sons, quanto a raiva com relação ao dispositivo eletrônico que é obrigada a usar. Mais uma vez a criança surda é apresentada num comportamento animalizado, pouco domesticado. Ela não se parece em nada com uma criança dócil, conformada.

Curiosamente esta obra não expressa o movimento, como a maioria das outras imagens *De'VIA*. Na tentativa de se enquadrar no padrão os movimentos da criança são paralisados, e ela tem que se esforçar para caber na cena. Talvez o único indício de movimento seja o das plantas a crescerem entre as fendas do solo. O restante é estático, duro, desconfortável. Ao mesmo tempo em que a imagem mostra que a criança precisa se esforçar para se conformar a um espaço que lhe é destinado pela norma, exhibe também o fato de que, ao aparecer com um aparelho auditivo, a criança é enquadrada em outro território, o da anormalidade. O aparelho auditivo expõe a deficiência e coloca a criança no lugar de anormal, daquele outro diferente que precisa ser corrigido, moldado, governado. Ou seja, o objeto acaba por conferir um lugar para a criança surda, que, na maior parte do tempo, não pode escolher entre usá-lo ou não. O seu corpo e a sua subjetividade ficam marcados por esta tecnologia de poder simultaneamente inclusiva e exclusiva. Inclusiva porque tenta incluir a criança surda no mundo da audiologia, e exclusiva porque exclui a criança do universo da normalidade.

O uso do aparelho enquadra o surdo de tal forma num lugar de deficiência, que é recorrente que muitas crianças o escondam, o percam, ou simplesmente deixem de usá-lo quando não estão sob a supervisão dos pais e professores. Atualmente, os aparelhos são menores e mais discretos, mesmo assim, é difícil para as crianças se habituarem ao incômodo dos sons, que na maior parte dos casos não passam de ruídos ininteligíveis. Além disso, precisam lidar com os rótulos capacitistas imediatamente colocados pela sociedade numa criança deficiente. Até mesmo as pessoas adultas que perdem a audição tardiamente costumam apresentar resistência em utilizar aparelhos auditivos, e entre os motivos está o fato do seu uso implicar em se defrontar com o envelhecimento e a com a deficiência simultaneamente, e mais do que isso, tornar ambos visíveis.

Nancy Rourke também explora a imagem do aparelho auditivo para dar rosto a objetificação sofrida pelas crianças surdas. No quadro *Fifth Grade Experience*, a artista pinta uma espécie de autorretrato, narrando um acontecimento da sua vida escolar em escolas de “inclusão”.



Imagem 125: ROURKE, Nancy. *Fifth Grade Experience*. 2016, óleo sobre tela, 27cm X 35 cm. Fonte: ROURKE, 2018.

Em primeiro plano, sentada numa cadeira escolar está uma boneca de pano artesanal, com um enorme aparelho auditivo FM que se estende até o peito. Ao fundo, aparecem cinco pessoas olhando para a boneca e rindo, o que, segundo a pintora, retrata a cena vivida por ela na quinta série do ensino fundamental. Na ocasião Nancy bateu com o fone na mesa sem querer, causando um grande barulho que chamou a atenção da turma. A artista diz que teve vontade de revidar as zombarias, mas se calou porque queria ser “simpática” aos demais colegas da turma. O depoimento da artista expõe a repressão do desejo de reação para ter a simpatia da turma, e assim, governar o próprio comportamento com base nas expectativas dos outros ditos normais. Ao contrário do que aconteceu no relato da artista, onde ela teve que anular o seu protagonismo, na imagem ela se torna o principal elemento de significação e agente da cena. Agente que, com seu corpo estático, seus olhos vidrados e as cores vibrantes, enfatiza a objetificação das infâncias surdas, não somente pelas práticas de normalização, mas também pelas sociabilidades disfuncionais, pelo olhar de zombaria, de deboche, de ridicularização e espetacularização do diferente.

A composição é construída em perspectiva linear e geométrica, ficando evidente principalmente pelo traçado da mesa escolar e da parte peitoral do aparelho auditivo. A ilusão de profundidade é produzida também pela sobreposição da figura maior em cores e em primeiro plano, e as cinco figuras humanas pintadas em cinza, preto e branco e em escala menor, ao fundo. A maior parte do espaço pictórico é preenchido com desenhos, restando apenas um pequeno pedaço em preto sólido no canto inferior esquerdo da tela. As linhas diagonais se interseccionam e produzem um equilíbrio das formas, num padrão de triangulações.

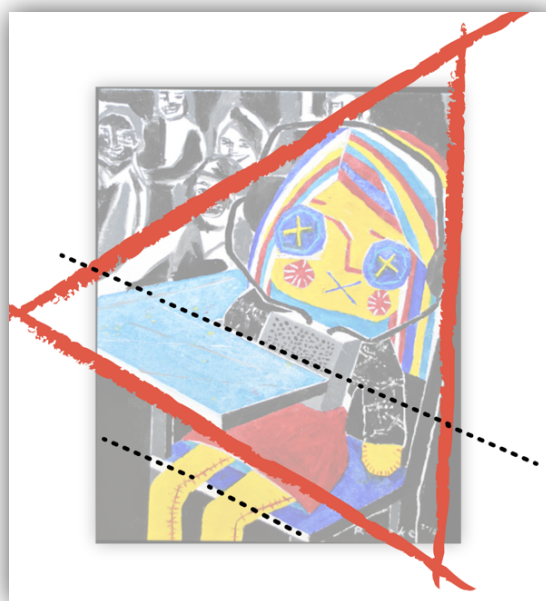


Imagem 126: Linhas e perspectivas da composição.

A superexposição provocada pelo aparelho auditivo acoplado ao corpo parece tentar ser evitada pela criança surda que fica marcada com o estigma da deficiência, que se não fosse pelo aparelho talvez passasse despercebida. Outra cena emblemática, do já mencionado filme “*Seu nome é Jonah*”, é a do protagonista guardando o aparelho auditivo antes de se aventurar no seu primeiro passeio sozinho, à procura do avô. O menino tem o cuidado de

esconder e se livrar daquilo que, para o ouvinte, poderia ser pensado como um elemento de segurança, e de conforto.



Imagem 127: Fotograma do filme “Seu nome é Jonah”, no momento em que Jonah esconde na gaveta o seu aparelho auditivo antes de sair de casa.

Ou seja, a recusa em usar o aparelho auditivo não é necessariamente a negação da condição biológica da surdez, uma vez que, pode ser também, a afirmação da surdidade, a liberdade de escolha por viver e por estar no mundo simultaneamente sem ouvir e sem o olhar e o estigma normalizador sobre os seus corpos. O uso da figura da boneca como referente para a surdidade se assemelha ao uso da marionete. Em outras produções *De’VIA* a boneca é colocada no lugar da criança, como é o caso da composição de Betty Muller que utiliza uma boneca com fones de ouvido como matéria-prima para a elaboração da obra, juntamente com inscrições de palavras de ordem em língua inglesa. **(imagem**



Imagem 128: MULLER, Betty. “Say the word”. Ano e dimensões desconhecidas. Fonte: deafart.org

128). A correlação entre brinquedos e terapias de fala por meio de objetos “reais” nos remetem às *escrevivências* de infâncias surdas que sobreviveram em meio a rotinas mecanizadas de terapias vazias de significado para a surdidade.

Quando se fala em sobrevivência da surdidade, vale lembrar que, no contexto da normalização, até mesmo as brincadeiras são desconectadas da cultura surda, e impõem padrões e brincadeiras de ouvintes, mesmo que estas sejam incoerentes com a realidade biológica do corpo que não ouve. Essa incoerência, leva muitas vezes à falha, à auto percepção de

incapacidade, à competição não equitativa, etc. É o caso exposto na **imagem 129**, de Susan Dupor, que retrata a tradicional dança das cadeiras, brincadeira na qual a criança surda tem grandes chances de falhar, pois não escuta os comandos auditivos. Na referida imagem aparentemente elas estão brincando como as crianças “normais”, dançam ao redor das cadeiras conforme as pistas sonoras. Sonoridade esta, que é dada a ver pelo piano e pelos instrumentos musicais desenhados no quadro negro. A identificação de que se trata de crianças surdas provém dos aparelhos auditivos dos quais ambas são usuárias. Apesar disso, tudo parece transcorrer de acordo com a normalidade da brincadeira: as crianças correm em volta das cadeiras e quem se sentar primeiro após o sinal do coordenador será o vencedor. A posição das pernas e a inclinação dos corpos dão conta da expressão do movimento da cena cotidiana de uma escola ou instituição para surdos. Entretanto, essa aparente naturalidade da cena, traz um elemento intrigante para a composição que se localiza à esquerda e ao fundo da imagem onde é possível ver, parcialmente, um corpo adulto, sem rosto, apenas com a mão no interruptor de luz.



Imagem 129: DUPOR, Susan. *Musical chair*. 1997, óleo sobre masonite, 70cm x 60cm. *Fonte:* DUPOR, 2 018.

Por mais que toda a estrutura da brincadeira e as condições materiais ao redor evoquem ao universo sonoro, é somente a partir do elemento visual que a brincadeira acontece: é no apagar e acender da luz que a brincadeira se faz. Rodeada de elementos normalizadores, a surdidade vence esse campo de forças e resiste pelo detalhe, ela que é colocada de canto, é o agente da imagem e faz funcionar a cena. Mais uma vez, a surdidade não é apresentada pelo aparelho auditivo, que expõe a deficiência, mas sim pela visualidade necessária para a viabilidade da brincadeira. Ao mesmo tempo, a mão no interruptor ativa uma memória coletiva da surdidade relacionada ao gesto frequente entre surdos de apagar e acender a luz para chamarem a atenção uns dos outros.



Imagem 130: detalhe da imagem 129.

Nas escolas de surdos, por exemplo, é comum que seja com o piscar das luzes que a professora chame a atenção dos alunos, uma vez que falar alto não surtiria efeito. Então, em momentos em que todos os surdos estão sinalizando ao mesmo tempo, a professora ou a pessoa que quer chamar a atenção do grupo para si, apaga e acende a luz em movimentos rápidos. O mesmo pode ser feito quando se quer chamar uma pessoa surda que está de costas numa sala ou num corredor, pisca-se a luz e ela volta-se para trás. É uma espécie de código de conduta habitual entre comunidades surdas do mundo todo, e aparece discretamente no canto do quadro, nos fazendo lembrar dessas sociabilidades surdas.

Outro aspecto importante de ser observado no que concerne ao uso dos aparelhos auditivos e às práticas normalizadoras é que, veladamente, eles abrem precedentes para uma série de permissões sobre o corpo da criança surda, que culminam numa naturalização da intervenção médica com fins normalizadores, e que tem o seu ápice nas cirurgias de implante coclear. O que começa como invasão do espaço físico individual da criança, se transforma em invasão do corpo biológico com a incisão o de um objeto eletrônico no crânio da criança. Quando se pode pegar no corpo do outro, se pode invadir o seu espaço de distância pessoal, se pode exigir que ele toque o rosto de outra pessoa, mais uma vez estamos falando de traços de objetificação, de desconsideração da humanidade daquele ser que está ali supostamente à disposição do adulto.

Mais uma vez, vemos também traços de *escrevivência*, de experiências individuais da artista que se repetem em outras mídias, em outras vidas surdas. Mesmo que uma cena não tenha sido “inspirada” diretamente em outra, elas falam de experiências individuais coletivamente parecidas, por isso se repetem, se assemelham, assim como todas as outras imagens aqui apresentadas. Prosseguindo na direção das permissões sobre os corpos surdos,

chegamos ao implante coclear, que, como referimos, é o ápice da interferência e da tentativa de controle das existências surdas.



Imagem 131: Paralelo iconográfico entre fotogramas do documentário “O país dos Surdos” e a imagem “Deaf boy and speech therapist” (2009), 28cm x 36cm, óleo sobre tela, da artista De’VIA Nancy Rourke. Nas quatro imagens, vemos cenas de aulas de terapia de fala onde a criança é conduzida pelo professor/terapeuta através da percepção do corpo do outro. Ela é induzida a se tocar e tocar o professor para mimetizar os sons por ele emitidos.

Já apresentamos uma imagem no capítulo III (**Imagem 62**, *It’s all good*) onde uma criança se contorce no colo de um adulto, expondo a sua dor e a sua insatisfação com aquele aparelho implantado na cabeça. Desta vez, vemos novamente uma criança com implante coclear sentada no colo de um adulto, entretanto, esta criança está paralisada, totalmente imóvel, num estado que parece de choque. O poder normalizador se faz visível na cena pelos braços entavando os movimentos da criança e pela presença do implante coclear. Além disso, um retângulo traçado ao redor da boca enfatiza o treinamento de fala, de repetição e normalização já referidos anteriormente. Simultaneamente em que sublinha a fala, o retângulo parece uma focinheira, uma mordaca, que permite que ela seja limitada ao seu espaço. Assim como vimos que a voz da marionete não é a voz da surdez, a voz da criança implantada também é conduzida pelos mandos da normatividade



Imagem 132: ROURKE, Nancy. *Language Deprivation*, 2012. 28cm x 35cm, óleo sobre tela. *Fonte:* ROURKE, 2018.

A desproporcionalidade de forças entre o adulto e a criança pode ser observada pelos braços ao redor do corpo da criança, proibindo-a, portanto, de comunicar-se com as mãos. Também podemos perceber nessa pintura a já declarada inspiração da artista em Jean-Michel Basquiat.⁴⁶ A composição se assemelha em vários aspectos as obras do artista neo-expressionista, tais como, os rostos dos personagens, as cores vibrantes e as escrituras em língua inglesa, intercalando verticalidades e horizontalidades nas críticas ao colonialismo. O rosto do adulto, assim como observado na **imagem 125**, guarda similitude à fase cubista de Picasso, com rostos disformes representando as duas faces simultaneamente.



Imagem 133: Detalhe da imagem 1322, rosto em choque da criança implantada.

⁴⁶ “Se você quer falar sobre influência, cara, então você tem que entender que influência não é influência. É simplesmente a ideia de alguém passando pela minha nova mente”. Partindo desta frase de Basquiat, e em função dos limites investigativos desta tese, reafirmo a ideia de trazer algumas referências visuais que passaram pelas mentes das artistas, sem, no entanto, me aprofundar nas obras que podem tê-las inspirado. A obra de Basquiat é vasta e potente, e merece, sem dúvida, um estudo mais aprofundado, fora do alcance desta tese. Para saber mais sobre o artista e a sua obra, acessar: basquiat.com.



Imagem 134: BASQUIAT, Jean-Michel Basquiat, *All Coloured Cast I e II*, 1982, acrílico, óleo e colagem de papel sobre tela, 152,5cm x 152,5 cm. *Fonte:* <https://www.christies.com>.

As palavras de ordem escritas em língua inglesa ao fundo dizem coisas como: “não use a suas mãos”, “não fale com as suas mãos”, “diga isso, diga isso”, “escute, escute”, “diga a palavra avião, avião”, “olá, olá”. As palavras são repetidas de forma propositada, reforçando o efeito repetitivo das terapias de fala. Portanto, as palavras em língua escrita dialogam com a linguagem pictórica expondo a massiva intervenção mental e biológica nos corpos de crianças surdas. No peito da criança surda, está desenhado um coração com as letras “ASL”, abreviação para Língua Americana de Sinais. O local escolhido pela artista para gravar as letras é carregado simbolicamente pela afetividade e pela centralidade. A língua de sinais está no coração da surdidade, não importa o que aconteça, ela é o seu cerne.

A invasão do corpo surdo para a realização da cirurgia de implante coclear e a sua consequente objetificação fica bastante evidente na próxima imagem a ser analisada, também de Nancy Rourke, intitulada “FIX”.



Imagem 135: Detalhe imagem 132.



Imagem 136: ROURKE, Nancy. *Fix*. 2014, óleo sobre tela, 40cm x 50cm. *Fonte:* ROURKE, 2018.

Com o pretexto de “consertar” o ouvido defeituoso, o poder normalizador, cego e brutal, é indiferente ao sofrimento da pessoa surda, vista como objeto a serviço da ciência e da normalidade. Com o coração partido a criança surda chora e parece flutuar, sem pisar em terra firme diante da violência da violação do seu corpo.

Por fim, dois quadro que parecem ser a síntese do que se vem tratando nesta sessão. O primeiro deles é “*We Shall Meet Again Triptych*” de Susan Dupor, onde estão juntos o macaco, a boneca, o urso de pelúcia e o aparelho auditivo. A imagem é composta por três telas que tem ao centro uma menina que olha para o espectador. Em planos anteriores estão outras duas crianças, seguidas do macaco de pelúcia, da boneca e uma figura à direita de uma jovem mulher. Na parte superior da tela, sob um fundo que parece ser um céu, estão voando dois grandes aparelhos auditivos modelo FM, com alças para pendurar no pescoço. Os dois parecem voar para trás, como se estivessem indo embora. Eles ficam para trás junto com o restante da infância.



Imagem 137: DUPOR, Susan. *We Shall Meet Again Triptych*. 2016, óleo sobre tela, 40cm x 90cm. Fonte: DUPOR, 2018.

A posição da menina centralizada que encara o espectador, em conjunto com título, nos coloca diante do reencontro com o passado das surdidades. Segundo a artista, em comunicação por e-mail, a pintura celebra o vínculo de três meninas surdas, matriculadas em escolas diferentes, em cidades diferentes, mas que pelo seu laço de surdidade vão se reencontrar. Para Susan Dupor, muitas crianças surdas são frequentemente alienadas de outras crianças surdas porque frequentam outras escolas, moram em cidades ou bairros diferentes. As três telas retratam cenas do passado, mas nos lembram das três temporalidades, passado, presente e futuro.

A segunda imagem é *Snakecharmer*. Trata-se de outro tríptico, onde cada imagem é construída numa tela, entretanto, as narrativas individuais contribuem para o entendimento de uma narrativa visual maior. A escolha de compor uma imagem em três tempos gera uma espécie de ilusão de movimento, de passagem de tempo, de pausas entre cada uma das imagens para a marcação da diferença e da convergência das individualidades para o âmbito coletivo. As três imagens utilizam a mesma paleta de cores, com ênfase em tons vibrantes de verde e de amarelo. A iluminação provem de uma fonte de luz localizada mais à esquerda da tela, o que é evidenciado pela posição dos sombreamentos dos corpos, mais escurecidos do lado direito. Como é habitual nas obras de Susan Dupor, há uma preocupação com o realismo das formas, com as proporções e com a coerência na representação de luz e sombra. Se observarmos a composição na totalidade, pode-se notar que a imagem do meio tem uma aproximação maior com espectador, ela está representada em proporções maiores e os seus pés estão um passo à frente com relação ao plano das outras duas personagens. Ademais, ocupa mais espaço pictórico e se encontra no centro do tríptico, ou seja, a sua figura é central para o entendimento das imagens que a antecedem e que a precedem.



Imagem 138: DUPOR, Susan. *Snakecharmer*. 2019, óleo sobre tela, 16 cm x 12 cm. *Fonte:* DUPOR, 2018.

A primeira tela apresenta uma menina com um aparelho auditivo atado ao peito, segurando os auriculares com as mãos. De pés descalços e traje casual de verão, a cena parece ter sido pensada para retratar um momento de espontaneidade, onde a criança é surpreendida pelo olhar do espectador. A bicicleta, a brincadeira com a água, as árvores e a casa de campo compõem um cenário típico da infância, das brincadeiras ao ar livre, das memórias autobiográficas das férias de verão da artista. O olhar fixo da menina para o espectador nos

coloca no lugar dos outros que a olham com insistência e provocam o sentimento que ficará visível pela leitura da imagem central, a qual analisaremos mais tarde.

Todo o peso da composição se concentra no plano de fundo, construído com a técnica de perspectiva linear e pela proporção dos elementos que vão ficando cada vez menores conforme avançam em profundidade. A horizontalidade da pintura é quebrada pela figura longilínea da protagonista da cena, que ocupa quase todo o espaço centro-vertical. No canto direito da tela está uma mangueira verde que esguicha água. A disposição da mangueira lembra a postura de uma cobra se movimentando. Essa similitude com a cobra é reforçada quando a imagem é olhada a partir do conjunto, pois as outras duas cenas trazem a cobra como um elemento interpretativo importante, além do título da obra, *Snakecharmer (Encantadora de Serpente)*. Susan relata como se sentia na infância quando usava aparelhos auditivos:



Imagem 139: Detalhe do rosto e do aparelho auditivo em mãos.

Quando eu era criança, usar aparelhos auditivos com cordões se assemelhava a segurar uma cobra o dia todo. Parecia estar recebendo atenção de outras pessoas por causa da aparência bizarra do dispositivo. Como uma aberração, igual à dama Encantadora de Serpentes que atrai a multidão de curiosos para o terreno do circo.⁴⁷

Este olhar de estranhamento para a menina, segundo Goffman (2004), provém da transformação das expectativas normativas em exigências rigorosas sobre como deveria ser uma criança normal. No caso da criança retratada na imagem, o aparelho auditivo funciona como um estigma que monopoliza a atenção e a dissocia de outros atributos da pessoa. Ainda segundo Goffman (2004) “por definição, é claro, acreditamos que alguém com um estigma não seja completamente humano” (GOFFMAN, 2004, p.8), o que gera um misto de rejeição e curiosidade sobre aquele ser que desafia as fronteiras do humano.

O sentimento relatado por Susan Dupor também foi estudado por Erving Goffman na sua teoria sociológica sobre os estigmas. O autor explica que quando o estigma pode ser percebido visualmente é provável que, estar entre os “normais”, signifique estar exposto a certas invasões de privacidade, indiscrições do olhar, curiosidade mórbida, etc. Em muitos casos, estranhos se sentem livres, por exemplo, para iniciarem uma conversação de cunho íntimo. Expressam a sua curiosidade sobre a condição de deficiente, ou ainda, para oferecerem uma

⁴⁷ *When I was a child wearing hearing aids with the cords in the way reminded me of holding a snake all day long. It felt like I was receiving attention from other people because of the bizarre look of the device. Like a freak, same as the Snake Charmer lady who draws the crowd of curious onlookers at the circus grounds. (Comunicação pessoal por e-mail em março de 2021).*

ajuda desnecessária ou indesejável, simplesmente por achar que a pessoa com deficiência precisa. (GOFFMAN, 2004, p. 17). Goffman cita alguns exemplos clássicos de conversas que se iniciam a partir da constatação da diferença indesejável:

“Minha querida, como você conseguiu o seu aparelho de surdez?”; “Meu tio-avô tinha um, então acho que sei tudo sobre o seu problema”; “Sabe, eu sempre disse que esses aparelhos são amigos excelentes e solícitos”; “Diga-me, como você consegue tomar banho com o seu audífone?”. Por isso se infere que o indivíduo estigmatizado pode ser abordado à vontade por estranhos, desde que eles sejam simpáticos a sua situação. (GOFFMAN, 2004, p. 17).

Susan Dupor também tematiza o olhar curioso em outra obra, intitulada *Deaf American* (**imagem 140**). Na imagem ela desenha em primeiro plano, uma adolescente que olha fixamente para o espectador, enquanto segura um par de aparelhos auditivos.



Imagem 140: Dupor, Susan. *Deaf American*. 1989, óleo sobre tela, 30cm X 42 cm. Fonte: DUPOR, 2018.

Em comunicação pessoal a Durr (1999), Susan Dupor explica que produziu o quadro quando teve a primeira experiência de estudar numa escola de artes para ouvintes. Os olhares insistentes dos colegas para os seus aparelhos auditivos a faziam ter vontade de perguntar: “você está olhando para mim como uma pessoa ou como um surdo?”. Para Sonnenstrahl (2002), Dupor explica que a menina tem por volta de treze anos, a idade em que

comumente se fazem as escolhas comunicativas. Segundo a Dupor esta é a etapa da vida em que o surdo vai decidir se continuará como deficiente auditivo, usando aparelhos, fazendo leitura labial e treinamento de fala, ou se vai seguir o caminho da surdez, da língua de sinais e do abandono de práticas corretivas da surdez. Embora possa levar alguns anos para se consolidar, é na adolescência que a autodescoberta e autoafirmação como surdo começa a ganhar mais força e, inclusive, o desejo de confrontação, como é o caso da protagonista da **imagem 140**. Para a autora, a bandeira dos Estados Unidos simboliza a “terra da liberdade”. Ela explica que um surdo americano pode usar dispositivos tecnológicos, aparelhos auditivos, submeter-se a operações para implante coclear, ou simplesmente permanecer surdo. Entretanto, esta liberdade é permeada pela pressão social e por um apelo constante das promessas de normalidade oferecidas pela medicina. Ainda segundo Sonnenstrahl (2002) a menina da pintura está vivendo o dilema se deve permanecer surda ou se deve tentar se tornar uma pessoa "ouvinte". Essa sensação é reforçada pela sua mão direita que repousa sobre o estômago para aliviar a sensação de enjoo. “A questão colocada nesta pintura envolve as compensações entre identidade cultural, orgulho e assimilação”. (SONNENSTRAHL, 2002, p. 371). No seu relato à historiadora surda Deborah Sonnenstrahl (2002), Susan Dupor esclarece mais detalhes sobre a pintura que é autobiográfica:

A intenção original era ter as minhas mãos segurando aparelhos auditivos bem perto do meu rosto. Remetendo à minha experiência nos trens *Chicago El*, que eram meu principal meio de transporte na cidade. Centenas de vezes eu surpreendi pessoas ouvintes olhando para os meus aparelhos auditivos. Parecia horrível, como se os seus olhos estivessem perfurando minha cabeça. Nesta pintura, pego os aparelhos e coloco no rosto dos espectadores: 'AQUI, VOCÊ ESTÁ SATISFEITO'. (SONNENSTRAHL, 2002, p.371).⁴⁸

Ou seja, a exposição do aparelho auditivo é também uma tentativa de frear esse olhar indiscreto e invasivo, uma maneira de sanar essa curiosidade mórbida que faz da diferença do outro um espetáculo. Voltando para a **imagem 138**, essa espécie de *voyeurismo* com relação à deficiência alheia, é tratada de maneira metafórica na segunda e na terceira parte do tríptico, quando, ao invés de um aparelho auditivo, as mulheres trazem cobras

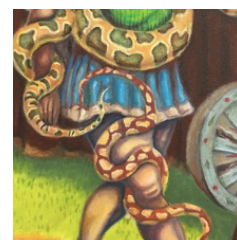


Imagem 141: Detalhe da imagem 138.

⁴⁸ *The original intent of having my hands holding hearing aids right next to my face was my experience in the Chicago El trains which was my primary means of transportation in the city. Hundreds of times I have caught hearing people staring at my hearing aids. It felt horrible as if their eyes were drilling holes in my head. In this painting, I take the aids and put it in the viewers' face, 'HERE, ARE YOU SATISFIED!'"*

enroladas nos seus corpos. Dessa forma, a artista expõe o olhar que a sociedade tem sobre ela, e não a sua deficiência. Na segunda imagem, por exemplo, vemos uma encantadora de serpentes, num ambiente que parece ser um circo. Trata-se de uma referência às exposições e feiras de monstruosidades, em voga principalmente nos séculos XVI e XVII.

Anteriormente às práticas de eugenia e da tomada dos corpos anormais pelo discurso da medicina e da ciência, os corpos diferentes eram expostos em feiras de aberrações (*freak shows*). Segundo Courtine (2013), essas verdadeiras distrações em massa alimentavam um lucrativo comércio de teatralização dos monstros. As suas histórias estavam frequentemente vinculadas a questões religiosas e a milagres, que despertavam um misto de piedade, horror e curiosidade. Desenvolveu-se, então, uma cultura urbana cada vez mais ávida pelo insólito, pelo raro e pela novidade. O anormal divertia, surpreendia e fazia rir. Por volta do século XVIII a preocupação científica e moral com as deformidades e enfermidades deram uma conotação negativa para esse tipo de espetáculo. Entretanto, conforme enfatiza Courtine (2013), a história da teratologia, entre os séculos XVI e XVIII, não deve ser vista de forma tranquila e linear. Os monstros continuaram “sendo portadores de um assombro universal, suscitam curiosidade desabrida, escapam sem cessar às tentativas de limitá-lo ao discurso ou à imagem”. (COURTINE, 2013, p. 283). Os monstros continuam sendo sinal de desordem do mundo, “uma presença repentina, uma exposição imprevista, uma perturbação perceptiva intensa, uma suspensão trêmula do olhar e da linguagem, algo de irrepresentável”. (COURTINE, 2013, p. 279).

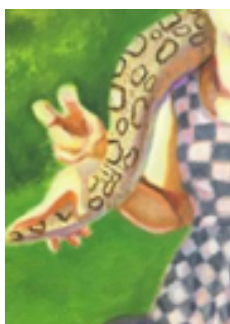


Imagem 142:
Detalhe da imagem
137. Sinal de
“cobra” em ASL.

A mulher da imagem central está completamente envolvida por duas cobras, que se enrolam nos seus braços e pernas. O seu rosto é difícil de decifrar, ela não esboça emoções. As suas mãos estão imobilizadas pela serpente, o que nos remete à proibição do uso da língua de sinais em tempos de oralismo. A mulher de circo rouba a cena central do tríptico e está ali para expor-se ao olhar e para entreter o público ávido por curiosidades. A expressão facial não nos diz muita coisa. Ela é impassível, não esboça os seus sentimentos e emoções, está ali apenas cumprindo o papel de atração. Na imagem subsequente, outra mulher carrega uma serpente, mas desta vez, de maneira mais confortável. Embora ela não seja uma atração de circo, como a personagem da imagem anterior, ela também chama a atenção e atrai os olhares por causa da sua língua gestual. Susan equipara os olhares que lhe são direcionados quando é vista sinalizando, aos olhares que atrairiam uma mulher que andasse pelas ruas com uma serpente no pescoço. Diversamente da menina do primeiro quadro, que se intimida com os olhares curiosos, a mulher surda da terceira

tela, em paz com a sua surdidade, parece posar para uma foto. A postura corporal demonstra orgulho e autoconfiança: ombros alinhados, coluna ereta, pernas separadas. Além de segurar a cobra ela sinaliza, mostra a sua língua. Vemos um movimento de passagem ao olharmos para as três telas, mudanças e permanências interiores e exteriores, nos corpos e nas formas de olhar para eles. Apesar destes deslocamentos discursivos, a herança do olhar curioso sobre as diferenças continua marcando as subjetividades surdas. Tanto o uso do aparelho auditivo, quanto o uso da língua de sinais, são estigmas que remetem uma condição de estranhamento aos olhos da normalidade. O conjunto de quadros evidenciam a perspectiva de quem é olhado e convidam o espectador a empatizar-se com ela.

Para encerrar o capítulo, reflito que, de forma habilidosa, as artistas apresentam as crianças surdas como objetos sem, no entanto, objetificá-las. Elas conseguem, num gesto de resistência política, denunciar a sua condição de seres objetificados, sem reduzi-las a condição de objeto. Uma vez que as imagens das infâncias surdas remetem a um passado em comum, vivido na singularidade, mas uma singularidade no plano individual e coletivo, a tarefa das pintoras se aproxima do conceito de *escrevivência* da escritora Conceição Evaristo. Isso porque, para além da escrita de si, que relata e reflete sobre a experiência individual do sujeito, a *escrevivência* trata da experiência individual que se repete no coletivo. Não é por mero acaso, que tantas pessoas surdas lembrem e relatem experiências tão semelhantes, mesmo estando em tempos e espaços que podem ser muito diversos. As telas *De'VIA* contam, assim como Evaristo (2016), histórias que são quase suas, pois são também de todos os surdos e surdas que carregam consigo a herança da colonização dos seus corpos.

Portanto, essas histórias não são totalmente minhas, mas quase que me pertencem, na medida em que às vezes se (con)fundem com as minhas. Então, as histórias não são inventadas? Mesmo as reais, quando são contadas. Desafio alguém a relatar fielmente algo que aconteceu. Entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta. O real vivido fica comprometido. E, quando se escreve, o comprometimento (ou o não comprometimento) entre o vivido e o escrito aprofunda mais o fosso. Entretanto, afirmo que, ao registrar estas histórias, continuo no premeditado ato de traçar uma *escrevivência*. (EVARISTO, 2016, p.7).

Partindo do mesmo raciocínio de Andrea Dworkin (1976) acerca das mulheres, pode se dizer que, é somente afirmando a sua humanidade a todo o momento e em todas as situações que conseguiremos que se olhe para os surdos como alguém e não como alguma coisa. Se por um lado as infâncias surdas são expostas como crianças-objetos, por outro lado, elas também aparecem como crianças que não se encaixam numa classificação binária, com fronteiras não demarcadas entre o objeto e o humano. São crianças ciborgues, misto de humano e máquina,

com implantes cocleares e aparelhos auditivos incorporados aos seus corpos. Crianças surdas que, apesar dos sistemas de condicionamento, da privação linguístico-cultural, do isolamento social, dos castigos e das intervenções médicas nos seus corpos, são sobreviventes e mensageiras da sua história.

Capítulo V



Imagem 143: ROURKE, Nancy. *Bilingual Mind*. 2014, óleo sobre tela, 40cm x 30cm. Fonte: ROURKE, 2018.

Descrição da imagem: Em primeiro plano, está um rosto alegre rodeado por mãos sinalizando. São utilizadas cores primárias em tons vibrantes, além das cores branca e preta. As mãos ao redor do rosto criam uma sensação de movimento produzido pela sinalização.

“O “problema” não é a pessoa com deficiência; o problema é a maneira como a normalidade é construída para criar o “problema” da pessoa com deficiência.”

Lennard J. Davis

5 CONCLUSÃO

Quais são as estratégias de resistência política da surdidade na produção de imagens de crianças surdas na Arte *De'VIA*? A resposta ao problema de pesquisa partiu da identificação de duas principais estratégias. A primeira delas é o “simples” ato de se fazer arte. Quando uma pessoa surda se propõe a fazer arte, ela já está resistindo ao silenciamento que lhe foi historicamente infligido pela lógica da normalidade. O artista surdo assume que é um ser capaz de produzir algo significativo para a humanidade, que as suas experiências importam e que merecem ser lembradas. A reivindicação e a ocupação deste espaço de aparição é, por si só, uma tarefa política, uma reconfiguração da partilha do sensível, um entrar na vida politicamente qualificada.

A segunda estratégia identificada foi a apropriação dos estereótipos injuriosos e a sua exposição através de imagens que se insurgem contra a máquina antropológica moderna, que funciona, segundo Agamben (2017), isolando e excluindo o não humano do humano. Esta máquina que produz o humano por meio da oposição homem/animal, humano/inumano, humano/monstro, humano/objeto, etc., se constrói por meio vidas excluídas e separadas de si mesmas – vidas nuas. Para Agamben (2017), compreender o funcionamento dessa máquina antropológica é a condição de possibilidade de fazê-la parar. Nesse sentido, o gesto dos artistas surdos, de produzirem arte *De'VIA*, expõe os mecanismos de poder exercidos sobre os seus corpos e nos faz pensar para além do humano. As imagens aqui analisadas resistem porque recusam um modo de vida, e isso é tarefa da política. (BUTLER, 2018). Recusam um modo de vida animalizado, exotizado, medicalizado e objetificado. Entretanto, mais do que recusarem, trazem à tona outro modo de vida, o da surdidade. Há uma subjetivação política que se auto afirma, que conta a sua história, que exhibe o seu orgulho de povo plural, sem país e sem pátria, atravessada por múltiplas demandas políticas e sociais.

Iniciei a presente tese apresentando o Movimento *De'VIA*, o seu contexto histórico, o seu propósito político e as suas características. Também trouxe imagens de artistas, de diferentes tempos e espaços, que se valeram das artes visuais para exporem a sua surdidade e para reivindicarem o seu espaço de aparição e de existência. Ao final da elaboração deste trabalho de quatro anos, após inúmeras pesquisas, análises de imagens, buscas na internet, de visitas a museus e galerias, uma questão continua a me inquietar. Por que, quase cinquenta anos após a primeira exposição *De'VIA* realizada por Bety G. Muller em 1972, as produções artísticas surdas ainda são sumariamente ignoradas pelo cânone artístico? Apesar de toda a

riqueza cultural aqui apresentada, da potência criativa e da qualidade técnica, as obras *De'VIA* ainda são praticamente desconhecidas do grande público. As exposições de arte e as discussões sobre cultura surda, de uma maneira geral, ainda estão relegadas aos espaços vinculados à educação especial e aos Estudos Surdos.

Em linhas gerais, percebo que ainda há a *Arte*, aquela com letra maiúscula, a “arte de verdade”, que merece atenção e análise, e existe a arte de pessoas com deficiência, apenas levada em consideração por quem “é da área”. Saindo do escopo apenas da surdidade, pergunto-me: por que não vemos artistas com deficiência sendo reverenciados em museus e galerias sem ter as suas deficiências “atenuadas”? Podemos tomar como exemplo as muitas interpretações das obras de Frida Kahlo que olham para o sofrimento retratado nas suas telas apenas como o sofrimento da mulher traída. Pouco se explora a experiência e a imagem de Frida como mulher e artista com deficiência⁴⁹, habitante de um corpo, que não bastasse ter sido partido pelo acidente, padece dos espartilhos ortopédicos, dos “remendos” da coluna, da amputação da perna, dos abortos espontâneos causados pelas suas condições de saúde, etc. Também não se costuma ressaltar que a dedicação a sua arte, foi em parte, condicionada à realidade do seu corpo com mobilidade reduzida, o que permitiu que ela tivesse mais tempo para pintar enquanto estava acamada ou em cadeiras de rodas. Enfim, prefere-se enfatizar o aspecto de romantismo dramático da sua história a colocar em evidência na história da arte uma mulher com deficiência.

O mesmo se passa com Goya e Bethoven, que não são vistos como surdos, mas sim como pessoas altamente capazes que apenas tiveram o infortúnio de ficarem surdas e, graças a sua genialidade, as deficiências não atrapalharam o seu fazer artístico de excelência. A dissociação do artista da sua deficiência pode ser entendida de várias formas, mas uma delas é que o “artista verdadeiro” deveria ser um modelo de capacidade e completude, e as ideias capacitistas não permitem conceber uma pessoa com deficiência como um ser dotado de potência criativa. Aliás, a criação e a procriação de pessoas com deficiência sempre foram preocupações eugênicas, que deram origem a leis e práticas tais como, as proibições de casamentos entre surdos, as esterilizações sem consentimento e até mesmo ao infanticídio de crianças consideradas anormais. Seguindo a lógica de que o ser deficiente é incapaz de gerar

⁴⁹ Recentemente, tomei conhecimento de uma exposição realizada na casa de Frida Kahlo intitulada “*As aparências enganam: o guarda-roupa de Frida Kahlo*” que expõe as suas roupas e os seus acessórios ortopédicos. A artista por vezes busca disfarçar as suas deficiências com peças de roupas largas, e por vezes as exhibe em espartilhos ortopédicos e próteses com intervenções artísticas feitas para serem expostas. A exposição pode ser acessada em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/as-apar%C3%A0ncias-enganam/6gICPDLcNAzkJA?hl=pt-BR>.

algo bom e produtivo fica mais fácil entender e justificar esse desprezo por suas produções artísticas.

Então, o que é preciso para que os artistas surdos sejam considerados pela academia? As suas reivindicações políticas se aproximam das demandas de outros povos historicamente subalternizados? Pensar nessas questões nos leva novamente às estratégias de poder que identifiquei anteriormente. Pôr em dúvida a humanidade daqueles que se quer conformar ao padrão normativo é, sem dúvida, a principal estratégia de poder que percebi na análise das imagens, e que foram tão bem expostas pelas artistas. Justificar a dominação tendo por base a incompletude da humanidade do Outro não é nenhuma novidade. Pode-se dizer, inclusive, que as maiores barbáries da história basearam-se nessa dinâmica de poder. As humanidades de judeus exterminados em campos de concentração, de negros e negras escravizados e expostos em zoológicos humanos, de indígenas dizimados pela invasão violenta dos seus territórios e de pessoas com deficiências submetidas a uma ortopedia eugênica, foram constantemente colocadas em questão. Ora são tratados como animais, ora como humanos incompletos, como inferiores, como seres incapazes de se encaixar plenamente em nenhuma categoria. Esse lugar na hierarquia das espécies que lhes é atribuído fundamenta moralmente o direito e o dever de civilizar, de corrigir, de “incluir” e até mesmo de matar. Sabiamente, as artistas surdas Nancy Rourke e Susan Dupor, autoras das obras aqui analisadas, trouxeram para a superfície essas estratégias de poder. Expuseram, através de metáforas visuais e da sua arte engajada, a forma como a humanidade das pessoas surdas tem sido reduzida à animalidade, à monstrosidade e a “coisas”.

No capítulo III, concentrei-me nas produções de imagens de crianças indóceis, animalescas e monstruosas. No quesito indocilidade, percebe-se a apropriação política do estereótipo da criança surda como criatura indomável, violenta, pouco ou nada parecida com o que se espera de uma criança considerada normal. A falta de linguagem que brutaliza e limita a experiência da surdidade é desterritorializada, tirada do lugar-comum, e deslocada para o campo da resistência política à medida que desnaturaliza a condição de indócil. A animalização é a outra ferramenta de provocação de ambas as artistas. Crianças surdas são retratadas como peixes, ratos de laboratório e até mesmo como o cachorro da família. Todos são animais domésticos, tão próximos da convivência humana que os tratamos muitas vezes como humanos, ou melhor, como quase humanos. As crianças surdas, para as artistas, são colocadas pelo capacitismo compulsório no mesmo patamar hierárquico que dos bichos de estimação. Susan Dupor, em especial, vai ao extremo e dá um rosto monstruoso à surdidade. Mistura animais e

humanos na mesma figura e, ao operar uma espécie de aceitação paradoxal do termo injurioso, imprime nas suas telas a crítica à própria ideia de humanidade.

Ainda buscando formas de resistências surdas ao poder normalizador ouvinte, no capítulo IV analisei os vestígios materiais e imateriais das infâncias surdas. Os objetos, brinquedos e brincadeiras que fizeram parte das rotinas de crianças surdas apareceram nas telas *De'VIA* como vestígios da objetificação, do governo e do controle biopolítico dos corpos surdos pela medicina, pela escola e pela família. Expuseram as formas estranhas de manipulação e controle da surdidade que deixam marcas profundas nas memórias coletivas de povos surdos, tais como os brinquedos de pelúcia assustadores, as cirurgias invasivas, o *bullying*, o olhar de estranhamento, o sentir-se uma marionete nas mãos dos ouvintes. No que se refere ao recorte da pesquisa, a ênfase foi em imagens relacionadas a corpos de crianças surdas, porque é nesta etapa da vida que mais ocorrem as tentativas de correção. É a fase da descoberta da surdez e da rápida captura do corpo surdo pelo discurso clínico. À mercê das escolhas da família e dos médicos, a criança surda tem o desafio de se descobrir e de se afirmar surda nadando contra a correnteza do discurso da normalidade. É dessa queda de braços entre uma espécie de ortopedia da natureza e o desejo de permanecer surdo que emerge a surdidade, a arte *De'VIA*, as línguas de sinais, enfim, as culturas surdas.

A contribuição científica desta tese tem várias dimensões. Primeiramente, tem o impacto direto na minha formação acadêmica e na qualificação do meu trabalho docente. A oportunidade de me aprofundar na história e nas produções culturais de pessoas surdas redimensionou os meus conhecimentos sobre a surdidade. Além disso, permaneço instigada a pensar em práticas cada vez mais significativas para o público que atendo, composto por estudantes surdos e ouvintes de cursos de licenciatura, tecnólogos e técnicos da rede federal de ensino. Como estudante do PPGCL, minha pesquisa trouxe a discussão da surdidade para as aulas, desafiou não somente a mim, mas aos meus professores e colegas a pensarem sobre a diferença surda. A partir dos estudos realizados nas aulas, nas sessões de orientação, nos eventos e nas apresentações de trabalho, percebi que, mesmo não se tratando de um programa de pós-graduação voltado exclusivamente para pesquisas na área da surdez, sempre encontrei um bom espaço de diálogo para os temas da minha pesquisa. Atribuo isso ao legado deixado pelos colegas que me antecederam em pesquisas afins à minha, e à característica do próprio programa de ser bastante plural nos temas e referenciais teóricos disponibilizados.

Além das micro contribuições citadas acima, essa pesquisa tem um papel importante de tradução epistemológica das pesquisas sobre surdidade e arte *De'VIA*, as quais ainda estão majoritariamente em língua inglesa, o que restringe o acesso de diversos públicos

ao seu conteúdo. Fiz uma cuidadosa compilação de imagens e as apresentei de forma integrada ao texto, muitas vezes, com a finalidade de torná-lo visualmente mais acessível às pessoas surdas. Procurei estabelecer paralelos iconográficos e explorar referências visuais que poderiam apenas ter sido citadas, mas que considerei importante incorporá-las ao texto para estabelecer conexões visuais mais confortáveis para pessoas que não são usuárias nativas da língua portuguesa. Este trabalho, que é uma espécie de curadoria também tem a relevância científica de trazer para a academia saberes surdos, para que eles possam ser olhados e refletidos por outros pesquisadores.

Enfatizei a arte de resistência do movimento *De'VIA* e as obras que tinham um propósito político mais evidente, o que não me permitiu analisar imagens abstratas. As imagens menos figurativas poderiam abrir margem para um olhar mais concentrado na infância da linguagem, o que era a proposta inicial do projeto da tese, mas que não levei adiante. Também não consegui me aprofundar na intersecção das pautas levantadas pelas artistas do movimento *De'VIA* com as questões de gênero e com as demandas latino americanas e brasileiras da surdidade. Acredito que há uma grande quantidade de questões a serem discutidas e aprofundadas nestes temas, o que não me foi possível alcançar neste espaço de tempo e de escrita. Sabemos que a escolha das imagens aqui apresentadas é atravessada por minha experiência de mulher ouvinte, e que se trata apenas de um recorte possível das produções vistas e lidas por mim. Espero que a tese seja um convite para outras investigações, outras montagens, e, quem sabe, futuras leituras surdas sobre este tema. Se “resistir à biopolítica é insistir na vida”, conforme sugere Gallo (2017, p. 92), podemos dialogar também com Conceição Evaristo e afirmar que resistir à biopolítica é “insistir na vida com completudes diferentes”, é lutar por condições de aparição e por epistemologias cada vez mais plurais.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino Asmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. Infância e história. **Destrução da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- _____. **Meio sem fim**: notas sobre a política. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.
- _____. **O aberto**. O homem e o animal. Tradução de Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017b.
- BAIRD, Chuck. De'VIA: Art Talk – A History of Deaf Art. In: **Deaf Studies Today**. Volume 1, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- _____. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo, a educação**. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2017.
- _____. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. 7.ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- BELMIRO et al. **Empoderamento ou objetificação: um estudo da imagem feminina construída pelas campanhas publicitárias das marcas de cerveja Devassa e Itaipava**. Anais do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, 2015.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- _____. **Quadros de guerra**: Quando a vida é passível de luto? 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017a.
- _____. **A vida psíquica do poder**: Teorias da sujeição. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.
- CARVALHO, Alexandre Filordi. (D)eficiência e nosopolítica no governo da infância. In: RESENDE, Haroldo. **Michel Foucault**: o governo da infância. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**. São Paulo: Autêntica, 2009.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: **Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**; tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31, Número 1, Janeiro/Abril 2016.

CÔRTEZ, Cristiane Felipe Ribeiro de Araújo. **As pontas de uma estrela: poéticas do silêncio em Macabéa e Ponciá**. 2016. 210 f. Tese. Curso de Doutorado em Letras - Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. (p. 253- 340). In: COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges. **História do corpo: 3. As mutações do olhar. Século XX**. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. III Uma arqueologia da curiosidade – O Teatro dos monstros no século XVIII (p. 81 até 114) in: COURTINE, J.J. **Decifrar o corpo: pensar com Foucault**. Trad. Francisco Morás – Petrópolis, RJ Vozes, 2013.

DELEUZE, GILES. **O ato de criação**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999. Caderno Mais!

DELEUZE, Giles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 1**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história, I. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017a.

_____. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Trad. Horácio Pons. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.

_____. **Levantes**. Trad. Edgard Carvalho, Eric Heneault, Jorge Bastos, Mariza Bosco. São Paulo: Edições Sesc, São Paulo, 2017b.

_____. **Quando as imagens tocam o real**. Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, p.204-219, nov. 2012.

_____. **QUE EMOÇÃO! QUE EMOÇÃO?** Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DAVIS, Lennard J. Introduction: Disability, Normality, and Power. In: **The Disability Studies Reader**. New York, NY: DawnSignPress, 2013.

DUPOR, Susan. **Duporart**. 2007. Disponível em: <<http://www.duporart.com>>. Acesso em: 01 ago. 2018.

DURR, Patricia. Deconstructing the Forced Assimilation of Deaf People via De'Via Resistance and Affirmation Art. **Visual Anthropology Review** 15.2. (Fall 1999/2000): 47-68.

_____. **People of the hand eye: ...first, last and all the time.. ...first, last and all the time**. 2019. Disponível em: <https://handeyes.wordpress.com/2014/02/28/toss-the-maniacal-monkey-creepy-clowns/>. Acesso em: 01 jun. 2020.

DWORKIN, Andrea. **Woman hating: a radical look at sexuality**. Nova York: Plume Penguin Books, 1976.

EDWARDS, R. A. R. **Words Made Flesh: Nineteenth-Century Deaf Education and the Growth of Deaf Culture (The History of Disability)**. NYU Press. Edição do Kindle, 2012.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulher**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

_____. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2o sem. 2009.

FERREIRA, Amanda Crispim. **Escrevivências, as lembranças afrofemininas como um lugar de memória afro-brasileira:** carolina maria de jesus, conceição evaristo e geni guimarães. 2013. 115 f. Dissertação - Curso de Mestrado em Letras – Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

FORBES-ROBERTSON, AMY. **Deaf Art: what for?:** A critical ethnographic exploration of the discourses of Deaf visual artists. 2004. 300 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Master Of Philosophy, Faculty Of Social Sciences, University Of Bristol, Bristol, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a.

_____. **Os anormais.** São Paulo: M.Fontes 2010.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2009b.

_____. **Microfísica do poder.** Trad. Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. **Sujeito e Poder.** In: Dreyfus e Rabinow. Michel Foucault: Uma Trajetória Filosófica. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1999.

_____. **Ditos e Escritos IV: Estratégia, Poder-Saber.** Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2012.

GALLAGHER, Tommy. **Website pessoal.** 2005. Disponível em <http://yenismymom.com/body.html>,. Acessado em 12 jun. 2019.

GALLO, Silvio. Biopolítica e subjetividade: resistência? **Educar em Revista**, Curitiba, Brasil, n.66, p.77-94, out-dez, 2017.

GUARINELLO, Ana Cristina. **O papel do outro na escrita de sujeitos surdos.** São Paulo: Plexus, 2007.

GELL, Alfred. **Art and Agency.** Oxford: The Clarendon Press, 1998.

GLOBI. **Global Observatory for Inclusion.** 2020. Disponível em: <http://www.globi-observatory.org/identity/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Tradução Mathias Lambert. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2008.

_____. Etnicidade: identidade e diferença. **Crítica Cultural.** v.11, n.2, p. 317-327, jul./dez. 2016.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Antropologia do ciborgue:** as vertigens do pós-humano / organização e tradução Tomaz Tadeu da Silva. – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HOOKS, Bell. **Art on my mind.** New York: New Press, 1995.

KARNOPP, L.B; KLEIN, M.; LUNARDI-LANZZARIN, M. L. **Cultura surda na contemporaneidade:** negociações, intercorrências e provocações. Canoas: Ed. ULBRA, 2011.

KAJI, Zeinab Sadeghi. **Zeinab Sadeghi Kaji**. Teerã, 2020. Facebook: Zeinabsadeghikaji. Disponível em: <https://www.facebook.com/Zeinabsadeghikaji/>. Acesso em: 25 jul. 2020.

LADD, Paddy. **Understanding Deaf Culture: in search of Deafhood**. Clevedon: Multilingual Matters, 2003.

_____. **Comprendiendo la cultura sorda: en busca de la Sordedad**. Gobierno de Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Concepción, 2011.

LANE, Harlan; Ethnicity, Ethics, and the Deaf-World, **The Journal of Deaf Studies and Deaf Education**, Volume 10, Issue 3, 1 July 2005, Pages 291–310. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/deafed/eni030>. Acesso em: 01/08/2020.

_____. **When the Mind Hears: A History of the Deaf**. Knopf Doubleday Publishing Group. Edição do Kindle, 1984.

_____. **A Journey into the Deaf-World**. DawnSignPress. Edição do Kindle, 1996.

LANE, Halan; SCHERTZ, **Elements of a Culture: Vision by Deaf Artists**. In: Visual Anthropology Review. Volume 15, number 2. Fall-Winter 2000.

LAPASSADE, Georges. **A entrada na vida**. Trad. Agostinho Trindade de Souza. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. O mito do adulto. Entrevista com Georges Lapassade. Disponível em: http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/2988/1/1977_1_13.pdf. 1977. Acessado em 27 fev. 2019.

LOPES, Maura Corsini. **Surdez & educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LYOTARD, Jean-Francois. **O inumano**. Considerações sobre o tempo. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa, Editora Estampa, 1989.

MANSFIELD, Helen. **Let There Be Light: De^ARTivism**. Exhibit Catalog. August 12, 2015 – September 4, 2015 Pepco Edison Place Gallery 702 8th Street, NW • Washington, DC. Disponível em: <https://deviapepcoedisongallery.wordpress.com/catalog/>. Acessado em 01/08/2020.

MARTINS, Fancielle Cantarelli; KLEIN, Madalena. **Estudos da Contemporaneidade: sobre o audismo e o ouvintismo**. Anais do IX ANPED SUL. Caxias do Sul, 2012. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/conferencias/index.php/anpedsul/9anpedsul/paper/viewFile/2951/676>. Acesso em: 25 jul. 2020.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Passagens, 2009.

MURRAY, Joseph. Deaf Gain. In: **The SAGE DEAF STUDIES Encyclopedia**. California: SAGE Publications, 2016.

NTID, National Technical Institute For The Deaf; RIT, Rochester Institute Of Technology. **RIT/NTID's Deaf Artists website**. 2018. Disponível em: <https://www.rit.edu/ntid/dccs/dada/dada.htm>. Acesso em: 02 out. 2018.

NUNES, Benedito. **O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura**. Novos cadernos NAEA. v. 14, n. 1, p. 199-205, jun. 2011.

NTID, National Technical Institute For The Deaf; RIT, Rochester Institute Of Technology. **RIT/NTID's Deaf Artists website**. 2018. Disponível em: <<https://www.rit.edu/ntid/dccs/dada/dada.htm>>. Acesso em: 02 out. 2018.

NUSSBAUM, Martha C. **Objetification**. Philosophy and Public Affairs: Fall 1995. Research Library Core, p. 249.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. “Escrevivência” em Becos da memória, de Conceição Evaristo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 621-623, ago. 2009. Semestral. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v17n2/19.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2020.

PADDEN, Carol; HUMPHRIES, Tom. **Inside Deaf Culture**. Edição do Kindle. 2006

PERLIN, Gládis. Identidade Surda e currículo. In: LACERDA, Cristina Broglia Feitosa de; GÓES, Maria Cecília Rafael de. **Surdez: processos educativos e subjetividade**. São Paulo, SP: Lovise, 2000.

PRIKLADNICKI, Fábio. Reinscrevendo a responsabilidade: figurações da alteridade entre o humano e o animal. 2015. Tese. (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/131624>>. Acesso em: 16 març. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. El teatro de imágenes. IN: JAAR, Alfredo. **La política de las Imágenes**. Santiago do Chile: Metales Pesados, 2008.

_____. A partilha do sensível: Estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2015.

_____. O dano: política e polícia. In: **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Polen, 2019.

ROURKE, Nancy. **Nancy Rourke: The Latest Expressionist Paintings**. 2018. Disponível em: <<http://www.nancyrourke.com>>. Acesso em: 01 out. 2018.

SACKS, Oliver. **Vendo Vozes: Uma viagem ao mundo dos surdos**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCOTT, Joan W. **A invisibilidade da experiência**. Tradução Lúcia Haddad, 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/11183/8194>. Acessado em: 12 jun. 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano / organização e tradução Tomaz Tadeu da Silva**. – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SKLIAR, Carlos. **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 2005.

_____. **Pedagogia (improvável) da diferença: e se o outro não estivesse aí?** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. A invenção e a exclusão da alteridade “deficiente” a partir dos significados da normalidade. **Educação e realidade**. jul-dez 1999.

_____. **Atualidade da educação bilíngue para surdos**. Porto Alegre: Mediação, 1998. 2 v.

SOONENSTRAL, Deborah. **Deaf Artists in America: Colonial to Contemporary**. Sand Diego, California: DAWN SIGN PRESS, 2002.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. 2ª ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

TANDOC, Jennifer. **Jennifer Tandoc Artist**. Texas, 2020. Facebook: @JT9Artist. Disponível em: <https://www.facebook.com/JT9Artist/>. Acesso em: 29 jul. 2020.

TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano / organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.**

THOMA, Adriana da Silva. Possibilidades de leitura da diferença surda no cinema. In: KARNOPP, L.B; KLEIN, M.; LUNARDI-LANZZARIN, M. L. **Cultura surda na contemporaneidade: negociações, intercorrências e provocações**. Canoas: Ed. ULBRA, 2011.

VEIGA-NETO, Alfredo. Por que governar a infância? In: RESENDE, Haroldo. **Michel Foucault: o governo da infância**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. Inclusão e Governamentalidade. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 28, n. 100, especial, p. 947-963, out. 2007.

WANG, Yqiao. **Yqiao Wang Art**. 2012. Disponível em: <http://yiqiaowang.com/index.html>. Acesso em: 20 jul. 2020.

ANEXOS

ANEXO A – MANIFESTO DE'VIA DE 1989



THE DEAF WAY

Gallaudet University
800 Florida Avenue, NE
Washington, DC 20002, USA
(202) 651-5035 (V/TDD)
Telex: 9102400228 (GALCOLICD)
Bitnet: DEAF WAY @ Gallua

To Register for The Deaf Way Contact:
Deaf Way Registrar
655 Fifteenth St. NW, Suite 300
Washington, DC 20005
(202) 639-4933 (TDD) • (202) 639-4943 (V)

De'VIA (Deaf View/Image Art)

Introduction

In 1971, Betty G. Miller began expressing her Deaf experiences through her paintings and drawings. Since then her work has inspired several Deaf visual artists to create work based on their Deaf experiences. These artists often discussed whether or not there was a "Deaf Art" -- a genre or a school of thought. Starting at Spectrum, Focus on Deaf Artists' summer festivals in 1977 and 1978, there were formal workshops on the question of Deaf Visual Art, and there have been many lectures and workshops since then. Yet, these workshops lasted only an hour or two, and never really came to any formal decision.

Deaf Way provided the opportunity for Betty to facilitate a 4-day workshop at Gallaudet University focussing on the question "what is Deaf Art?" This workshop, "Expression: American Deaf Art", held May 25th to 28th, 1989, was co-facilitated by Paul Johnston. There were 9 visual artists involved: Betty G. Miller, Ed.D., painter; Paul Johnston, Ph.D., sculptor; Deborah M. Sonnenstrahl, Ph.D., art historian; Chuck Baird, painter; Guy Wonder, sculptor; Alex Wilhite, painter; Sandi Inches-Vasnick, fiber artist; Nancy Creighton, fiber artist; and Lai-Yok Ho, video artist. (Lai-Yok videotaped the entire 4 days of the workshop). The purpose of the weekend was:

- o to have an in-depth discussion on our experiences as Deaf artists,
- o debate any common elements of Deaf Art,
- o develop a visual manifesto,
- o develop a written manifesto.

During the workshop, the artists worked, argued, debated, considered, collaborated, and finally came to an agreement on the formal elements and characteristics of De'VIA (Deaf View/Image Art).

The name, De'VIA, evolved out of much discussion on the relative merits of an English or an ASL name. The final name, though a combination of the two, has the natural flow of ASL as the predominate consideration.

Manifesto

De'VIA represents Deaf artists and perceptions based on their Deaf experiences. It uses formal art elements with the intention of expressing innate cultural or physical Deaf experience. These experiences may include Deaf metaphors, Deaf perspectives, and Deaf insight in relationship with the environment (both the natural world, and Deaf cultural environment), spiritual and everyday life.

De'VIA can be identified by formal elements such as Deaf artists' possible tendency to use contrasting colors and values, intense colors, contrasting textures. It may also most often include a centralized focus, with exaggeration or emphasis on facial features, especially eyes, mouths, ears, and hands. Currently, Deaf artists tend to work in human scale with these exaggerations, and not exaggerate the space around these elements.

There is a difference between Deaf artists and De'VIA. Deaf artists are those who use art in any form, media, or subject matter, and who are held to the same artistic standards as other artists. De'VIA is created when the artist intends to express their Deaf experience through visual art. De'VIA may also be created by deafened or hearing artists, if the intention is to create work that is born of their Deaf experience (a possible example would be a hearing child of Deaf parents). It is clearly possible for Deaf artists not to work in the area of De'VIA.

While applied and decorative arts may also use the qualities of De'VIA (high contrast, centralized focus, exaggeration of specific features), this manifesto is specifically written to cover the traditional fields of visual fine arts (painting, sculpture, drawing, photography, printmaking) as well as alternative media when used as fine arts such as fiber arts, ceramics, neon, and collage.

Paul Johnston, Betty G. Miller, Chuck Baird, Alex Wilhite, Sandi Inches, Nancy Creighton, Guy Wonder, Lai-Yok Ho, Deborah M. Sonnenstrahl

THE DEAF WAY — July 9-14, 1989 — is sponsored by Gallaudet University
with the endorsement of the World Federation of the Deaf and the National Association of the Deaf