



**Universidade Federal de Campina Grande
Centro de Humanidades
Unidade Acadêmica de Letras
Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino**



RONNY DIOGENES DE MENEZES

**ODE ÀS MÃOS: A PRESENÇA DO REAL NAS ARTES SURDAS COMO
MOTIVADORA DO ATO RESPONSÁVEL E HUMANIZADO**

**CAMPINA GRANDE - PB
2023**

Ronny Diogenes de Menezes

**ODE ÀS MÃOS: A PRESENÇA DO REAL NAS ARTES SURDAS COMO
MOTIVADORA DO ATO RESPONSÁVEL E HUMANIZADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande como requisito para a obtenção do título de Doutor em Linguagem e Ensino na Linha **Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem**.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Marques de Souza

Coorientadora: Prof. Dra. Shirley Barbosa das Neves Porto

M543o Menezes, Ronny Diogenes de.
Ode às mãos: a presença do real nas artes surdas como motivadora do ato responsável e humanizado / Ronny Diogenes de Menezes. - Campina Grande, 2023.
213 f.

Tese (Doutorado em Linguagem e Ensino) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2023.
"Orientação: Prof. Dr. Fábio Marques de Souza, Profa. Dra. Shirley Barbosa das Neves Porto."
Referências.

1. Literatura – Libras. 2. Arte Surda. 3. Artes. 4. Inclusão. 5. Cultura. 6. Ato Responsável. I. Souza, Fábio Marques de. II. Porto, Shirley Barbosa das Neves. III. Título.

CDU 81'221.24(043)

Ronny Diogenes de Menezes

**ODE ÀS MÃOS: A PRESENÇA DO REAL NAS ARTES SURDAS COMO
MOTIVADORA DO ATO RESPONSÁVEL E HUMANIZADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande como requisito para a obtenção do título de Doutor em Linguagem e Ensino na Linha **Práticas Sociais, Históricas e Culturais de Linguagem**.

Campina Grande, 22 de junho de 2023

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fábio Marques de Souza (PPGLE-UFCG)
Orientador




Profa. Dra. Shirley Barbosa das Neves Porto (PPGLE-UFCG)
Coorientadora




Prof. Dr. Manassés Morais Xavier (PPGLE-UFCG)
Examinador Interno



Profa. Dra. Márcia Helena de Melo Pereira (PPGLin-UESB)
Examinador Externo

 ANTONIO HENRIQUE COUTELO DE MORAES
Data: 23/08/2023 09:31:55-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Antonio Henrique Coutelo de Moraes (UFR-UNICAP)
Examinador Externo

 Documento assinado digitalmente
CLAUDIO HENRIQUE NUNES MOURAO
Data: 22/08/2023 09:47:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Cláudio Henrique Nunes Mourão (UFRGS)
Examinador Externo

CAMPINA GRANDE - PB

2023

Dedico esse trabalho às pessoas especiais
que estão em minha vida:
meus pai, minha mãe, minhas irmãs e irmão.
Em especial àquela que esteve ao meu lado
durante todo o percurso nesse duro doutorado,
Carol, minha esposa.
Com você a vida tem mais sabor.
Por fim, dedico ao meu filho Heitor, pois
é por você e para você!
Te amo do fundo do meu coração.

AGRADECIMENTOS

Nunca tive facilidade para agradecer. Isso não significa que não tenha sentido gratidão, mas as palavras não saíam da minha boca. Sempre fui tomado por uma força que prendia meus lábios e me impedia de dizer "obrigado". Por vezes, ouvi a ordem de minha mãe: "Diz obrigado, menino!" Essa dificuldade em expressar minha gratidão foi algo constante em minha vida. Os sentimentos de inutilidade, incapacidade e mediocridade minaram as poucas expressões que vinham à minha boca.

Com muito esforço e dor, lentamente, fui erguendo minha voz, inicialmente aumentando o tom e, por fim, aprimorando meus argumentos. Eu não conseguia compreender por que tinha essa dificuldade em me expressar, mas com o passar dos anos, fui obtendo indícios dos motivos disso. Pessoas como eu geralmente não são ouvidas, são ignoradas e silenciadas. Quando uma criança ou adolescente vivencia essas situações, ele não consegue compreender que o problema não é ele, mas sim uma infraestrutura social que impede sua voz de ser ouvida, especialmente as pessoas que não se encaixam no padrão estético eurocêntrico. Ao sair dos meus tempos pueris, comecei a enxergar esse problema real.

Minhas ideias e projetos sempre foram mais difíceis de serem executados. Para mim, as regras eram aplicadas *ao pé da letra* ou além delas, até mesmo nos espaços em que as letras deveriam ser utilizadas para construir pontes e não barreiras. Chegar até onde estou agora foi uma luta contra muitos oponentes, porém, mesmo sendo o protagonista da minha história, não trilhei esse caminho sozinho. Estiveram comigo pessoas que me disseram que eu não conseguiria, que não deveria fazer isso, que meus esforços deveriam ser dedicados a um conhecimento espiritual e não humano. Outros apenas ficaram calados em desconfiança, e há aqueles que trouxeram pedras para o meu caminho. Porém, alguns foram além e me trouxeram ferramentas para que eu pudesse derrubar todas as barreiras e quebrar as pedras que me foram dadas.

Hoje sei que todos eles contribuíram para minha jornada, assim faço o que tive dificuldades em fazer — e às vezes ainda tenho —, agradeço a todos que estiveram comigo, ajudando ou travancando. Sem vocês, eu não estaria aqui me tornando o primeiro doutor em Linguagem e Ensino do PPGLE da UFCG. Aos que colocaram pedras em meu caminho, sou grato, pois sem o esforço físico e mental de retirá-las, eu não teria condicionado minha mente e corpo para enfrentar os próximos desafios. Em especial, agradeço aos que acreditaram em mim, aos meus orientadores, aos que me deram dicas, aqueles que auxiliaram de alguma forma.

Eles têm um lugar especial nos meus pensamentos e ações. Estamos juntos! Afinal, "somos tão jovens, não temos tempo a perder". Sigamos em frente e contem comigo!

A grande generosidade está em lutar para que, cada vez mais, estas mãos, sejam de homens ou de povos, se estendam menos, em gestos de súplica. Súplica de humildes a poderosos. E se vão fazendo, cada vez mais, mãos humanas, que trabalhem e transformem o mundo.

(Paulo Freire, Pedagogia do oprimido).

RESUMO

O objetivo desta tese é compreender, sob uma perspectiva marxista, como o ato de olhar e refletir sobre as mãos surdas presentes na arte pode nos levar a conhecer a infraestrutura de exclusão e segregação que conduziu os surdos a realizar atos responsáveis e humanizados. Além disso, os objetivos específicos desta investigação são descrever como a humanidade representou e valorizou a mão na arte ao longo dos séculos, ilustrar os valores hierarquizados de uma infraestrutura que culmina no nascimento dos signos ideológicos surdos, ressignificar a nossa compreensão do corpo através dos estudos bakhtinianos e estudar a aparição das mãos nas artes surdas como ato responsável que reflete e refrata o horizonte social surdo. Em nossa pesquisa de mestrado, percebemos que crenças equivocadas ligadas às pessoas surdas podem ser repensadas por meio do contato com as artes surdas, seguindo um possível caminho para a reconfiguração dessas crenças. Nesse processo, verificamos que, nas artes, há um elemento comum a todos os humanos, mas que recebe um alto destaque em praticamente todas as artes surdas: as mãos. Elas surgem como protesto, defesa, expressam medo e revolta, conclamando o espectador a olhar para o surdo. Foi constatado, em nossa pesquisa, que há poucos estudos que abordem os aspectos discursivos das artes produzidas por surdos, assim como a relação da mão com a experiência do ser e estar surdo em uma sociedade predominantemente ouvinte. Portanto, torna-se evidente a necessidade de ampliar as pesquisas sobre essa temática. Tendo isso em consideração, a tese que defendemos é que as mãos presentes nas artes surdas são uma manifestação do ato responsável advindo de uma infraestrutura opressora, e que olhar para essas mãos pode ser um meio de provocar o diálogo e a reflexão sobre o ser e estar surdo e, conseqüentemente, compreender o caminho que deve ser trilhado para a prática de atos responsáveis e humanizados por nós, ouvintes, frente à comunidade surda. Com isso, surge em nosso trabalho a hipótese de que as mãos surdas são ferramentas ideológicas que são frutos do ato responsável e que refletem e refratam a realidade no horizonte social dos seus autores. Desse modo, pretendemos responder à seguinte questão: Se e como a aparição das mãos nas artes surdas reflete e refrata o ato responsável de seus produtores? Por isso, adotamos uma abordagem qualitativa de cunho exploratório, conduzida por meio de uma pesquisa de base marxista. Essa escolha foi necessária, pois, como Volóchinov (2019) afirma, rejeitamos a concepção burguesa e elitista de fetichização da obra de arte como uma entidade completa e fechada que só pode ser descrita do ponto de vista estético. A partir disso, entendemos a obra de arte como um signo ideológico que é fruto de uma complexa infraestrutura que precisa ser considerada no momento de sua análise. Para isso, foi necessário investigar os fatos a partir da base material em que eles estão inseridos. Isso implicou, primeiramente, ter uma visão geral do contexto, associando-o aos dados gerados na investigação sob a luz dos teóricos discutidos nessa pesquisa. Assim, todo o nosso trabalho está fundamentado na filosofia do ato responsável de Bakhtin (2010) e na concepção de Presença de Gumbrecht (2010). Através dos dados gerados, constatamos que a arte surda é marginalizada e invisibilizada. Contudo, por meio das mãos, eles refletem toda a infraestrutura de opressão exercida pela classe ouvinte. Por fim, concluimos que, ao olharmos para as mãos surdas na arte, olharemos também para a história desse povo, e assim, poderemos conhecer suas lutas, desejos e necessidades. Com isso, poderemos adotar atos responsáveis e humanizados perante o *outro-surdo*.

Palavras-chave: Libras; Literatura; Artes; Visualidade; Cultura.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es entender, desde una perspectiva marxista, cómo el acto de mirar y reflexionar sobre las manos sordas presentes en el arte puede llevarnos a conocer la infraestructura de exclusión y segregación que llevó a los sordos a realizar actos responsables y humanizados. Además, los objetivos específicos de esta investigación son describir cómo la humanidad representó y valoró la mano en el arte a lo largo de los siglos; ilustrar los valores jerarquizados de una infraestructura que culmina en el nacimiento de los signos ideológicos sordos; resignificar nuestra comprensión del cuerpo a través de los estudios de Bakhtin; estudiar la aparición de las manos en las artes sordas como un acto responsable que refleja y refracta el horizonte social sordo. En nuestra investigación de maestría, nos dimos cuenta de que las creencias equivocadas relacionadas con las personas sordas pueden ser repensadas a través del contacto con las artes sordas, lo que sigue un posible camino para la reconfiguración de esas creencias. En este proceso, verificamos que, en las artes, hay un elemento común a todos los humanos, pero que recibe un alto grado de atención en prácticamente todas las artes sordas: las manos. Surgen como protesta, defensa, expresan miedo y revuelta llamando al espectador a mirar al sordo. En nuestra investigación, se constató que hay pocos estudios que aborden los aspectos discursivos de las artes producidas por sordos, así como la relación de la mano con la experiencia del ser y estar sordo en una sociedad predominantemente oyente. Por lo tanto, se hace evidente la necesidad de ampliar las investigaciones sobre esta temática. Teniendo esto en cuenta, la tesis que defendemos es que las manos presentes en las artes sordas son una manifestación del acto responsable que proviene de una infraestructura opresora, y que mirar estas manos puede ser un medio para provocar el diálogo y la reflexión sobre el ser y estar sordo y, consecuentemente, comprender el camino que debe ser recorrido para la práctica de actos responsables y humanizados por nosotros, oyentes, frente a la comunidad sorda. Con esto, surge en nuestro trabajo la hipótesis de que las manos sordas son herramientas ideológicas que son frutos del acto responsable y que reflejan y refractan lo real en el horizonte social de sus autores. Por lo tanto, pretendemos responder la siguiente pregunta: ¿Si y cómo la aparición de las manos en las artes sordas refleja y refracta el acto responsable de sus productores? Por eso, adoptamos un enfoque cualitativo de corte exploratorio, conducido a través de una investigación de base marxista. Esta elección fue necesaria porque, como Volóchinov (2019), rechazamos la concepción burguesa y elitista de fetichización de la obra de arte como una entidad completa y cerrada que solo puede ser descrita desde el punto de vista estético. A partir de esto, la entendemos como un signo ideológico que es fruto de una compleja infraestructura que debe ser considerada en el momento de su análisis. Para esto, fue necesario investigar los hechos a partir de la base material en la que están insertos. Esto implicó, en primer lugar, tener una visión general del contexto, asociándolo con los datos generados en la investigación a la luz de los teóricos discutidos en esta investigación. Así, todo nuestro trabajo se fundamenta en la filosofía del acto responsable de Bakhtin (2010) y en la concepción de Presencia de Gumbrecht (2010). A través de los datos generados, constatamos que el arte sordo es marginado e invisibilizado, sin embargo, a través de las manos, ellos reflejan toda la infraestructura de opresión ejercida por la clase oyente. Finalmente, concluimos que al mirar las manos sordas, en el arte, también miraremos la historia de este pueblo y así, podremos conocer sus luchas, deseos y necesidades, y adoptar actos responsables y humanizados hacia el otro-sordo.

Palabras-clave: Libras; Literatura; Artes; Visualidad; Cultura.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to understand, from a Marxist perspective, how reflecting on the appearance of deaf hands in art can lead us to comprehend the infrastructure of exclusion and segregation that led deaf people to carry out responsible and humanized acts. Furthermore, the specific objectives of this investigation are to describe how humanity has represented and valued hands in art throughout the centuries; to illustrate the hierarchized values of an infrastructure that culminates in the birth of deaf ideological signs; to re-signify our understanding of the body through Bakhtinian studies; to study the appearance of hands in deaf arts as a responsible act that reflects and refracts the deaf social horizon. In our master's research, we noticed that misconceptions linked to deaf people can be rethought through contact with deaf arts, paving the way for the reconfiguration of these beliefs. During this process, we realized that in the arts, there is an element common to all humans but receives high prominence in practically all deaf arts, the hands. They appear as a protest, a defense, expressing fear and revolt, calling on the spectator to look at the deaf person. Our research found that there are few studies that address the discursive aspects of arts produced by deaf people and the relationship between the hand and the experience of being deaf in a predominantly hearing society. Thus, the need to expand research on this topic becomes evident. Therefore, we argue that deaf hands present in deaf arts are a manifestation of responsible acts stemming from an oppressive infrastructure, and looking at these hands can provoke dialogue and reflection on being deaf, leading to understanding the path that should be taken to practice responsible and humanized acts by us, hearing people, towards the deaf community. This work aims to answer the following question: if and how the appearance of hands in deaf arts reflects and refracts the responsible acts of their producers. For this reason, we adopted a Marxist-based exploratory qualitative approach. This choice was necessary since we reject the bourgeois and elitist conception of fetishizing artwork as a complete and closed entity that can only be described from an aesthetic point of view. Instead, we understand it as an ideological sign that is the product of a complex infrastructure that needs to be considered during its analysis. To achieve this, it was necessary to investigate the facts from the material basis in which they are inserted. This involved, firstly, having a general view of the context, associating it with the data generated in the investigation under the light of the theorists discussed in this research. Thus, our entire work is based on Bakhtin's philosophy of responsible acts (2010) and Gumbrecht's conception of presence (2010). Through the data generated, we found that deaf art is marginalized and invisibilized, but through hands, they reflect the entire infrastructure of oppression exercised by the hearing class. Finally, we concluded that by looking at deaf hands in art, we can also look at the history of this people and thus, understand their struggles, desires, and needs, which can lead us to adopt responsible and humanized acts towards the other-deaf.

Keywords: Libras; Brazilian Sign Language; Literature; Art; Visuality; Culture.

RÉSUMÉ

Le but de cette thèse est de comprendre, dans une perspective marxiste, comment l'acte de regarder et de réfléchir sur les mains sourdes présentes dans l'art peut nous amener à connaître l'infrastructure d'exclusion et de ségrégation qui a conduit les sourds à accomplir des actes responsables et humanisés. De plus, les objectifs spécifiques de cette recherche sont de décrire comment l'humanité a représenté et valorisé la main dans l'art au fil des siècles; illustrer les valeurs hiérarchisées d'une infrastructure qui aboutit à la naissance des signes idéologiques sourds; ressignifier notre compréhension du corps à travers les études bakhtiniennes; étudier l'apparition des mains dans les arts sourds comme acte responsable qui reflète et réfracte l'horizon social sourd. Dans notre recherche de maîtrise, nous avons constaté que les croyances erronées liées aux personnes sourdes peuvent être repensées par le contact avec les arts sourds, suivant un possible chemin pour la reconfiguration de ces croyances. Dans ce processus, nous avons remarqué qu'il y a un élément commun à tous les humains dans les arts, mais qui reçoit une grande importance dans pratiquement tous les arts sourds, les mains. Elles apparaissent comme une protestation, une défense, exprimant la peur et la révolte appelant le spectateur à regarder le sourd. Dans notre recherche, il a été constaté qu'il y a peu d'études sur les aspects discursifs des arts produits par les sourds, ainsi que sur la relation de la main avec l'expérience d'être et de rester sourd dans une société principalement auditive. Il est donc évident qu'il est nécessaire d'étendre les recherches sur ce sujet. En tenant compte de cela, la thèse que nous défendons est que les mains présentes dans les arts sourds sont une manifestation de l'acte responsable découlant d'une infrastructure oppressive et que regarder ces mains peut être un moyen de provoquer le dialogue et la réflexion sur l'être et le rester sourd et, par conséquent, de comprendre le chemin qui doit être parcouru pour la pratique d'actes responsables et humanisés par nous, auditeurs, vis-à-vis de la communauté sourde. Avec cela, notre travail propose l'hypothèse que les mains sourdes sont des outils idéologiques qui sont le fruit de l'acte responsable et qu'elles reflètent et réfractent la réalité dans l'horizon social de leurs auteurs. Ainsi, nous cherchons à répondre à la question suivante : Si, et comment, l'apparition des mains dans les arts sourds reflète et réfracte l'acte responsable de ses producteurs ? Pour cela, nous avons adopté une approche qualitative exploratoire, menée à travers une recherche de base marxiste. Ce choix a été nécessaire car, comme Volóchinov (2019), nous rejetons la conception bourgeoise et élitiste de la fétichisation de l'œuvre d'art comme une entité complète et fermée qui ne peut être décrite que du point de vue esthétique. À partir de cela, nous la comprenons comme un signe idéologique qui est le fruit d'une infrastructure complexe qui doit être prise en compte lors de son analyse. Pour cela, il a été nécessaire d'enquêter sur les faits à partir de la base matérielle dans laquelle ils sont insérés. Cela a impliqué tout d'abord d'avoir une vue d'ensemble du contexte en le reliant aux données générées dans l'enquête à la lumière des théoriciens discutés dans cette recherche. Donc, tout notre travail est basé sur la philosophie de l'acte responsable de Bakhtin (2010) et sur la conception de la Présence de Gumbrecht (2010). À travers les données générées, nous avons constaté que l'art sourd est marginalisé et invisibilisé, cependant, à travers les mains, il reflète toute l'infrastructure d'oppression exercée par la classe auditive. Enfin, nous avons conclu que en regardant les mains sourdes dans l'art, nous regardons également l'histoire de ce peuple et ainsi, nous pouvons connaître ses luttes, ses désirs et ses besoins, ce qui nous permettra d'adopter des actes responsables et humanisés envers les autres sourds.

Mots-clés: Libras; Langue des signes brésilienne; Littérature ; Art; Visuel; Culture.

Sumário

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I – AS MÃOS COMO SIGNO IDEOLÓGICO NA HUMANIDADE.....	21
1.1. A imagem das mãos para o homem pré-histórico	22
1.2. A representação das mãos na humanidade na Idade Antiga	25
1.3. O simbolismo das mãos: da Idade Média até a Moderna.....	31
1.4. A presença das mãos na idade contemporânea: uma experiência mística e política	38
1.5. As mãos na sétima arte	43
1.6. As mãos como manifestação política	46
CAPÍTULO II - O DIÁLOGO COM O <i>OUTRO-SURDO</i> COMO CAMINHO PARA O ATO RESPONSÁVEL	51
2.1. O que nos torna humanos	57
2.1.1. Uma realidade grotesca.....	61
2.2. Valores hierarquizados de uma infraestrutura opressora.....	64
2.2.1. Infraestrutura de opressão contra pessoas surdas.....	69
2.3. De uma infraestrutura para a superestrutura: o nascimento da surdidade.....	77
2.3.1. Língua de sinais	78
2.3.2. Encontro de amigos.....	80
2.3.3. Associações de surdos.....	82
2.3.4. Escolas de surdos	84
CAPÍTULO III – O CORPO SURDO GROTESCO COMO CAMINHO PARA O ATO HUMANIZADO PELAS <i>ESCRITAS</i> SURDAS	88
3.1. O que são <i>Escritas</i> ?.....	92
3.1.1. E a literatura surda?.....	99
3.2. Diálogo e alteridade por meio das mãos.....	101
3.3. O conceito de Presença	104
3.4. A produção de Presença como motivação para o ato responsável.....	107
3.4.1. A Linguagem como uma realidade física	112
3.4.2. Práticas fundamentais da filologia	114
3.4.3. A linguagem capaz de gerar uma experiência estética.....	115
3.4.4. Experiência mística e a linguagem do misticismo	117
3.4.5. Abertura para o mundo dos objetos	118
3.4.6. Epifania.....	120
CAPÍTULO IV – AS MÃOS COMO UMA FERRAMENTA DE LUTA NA ARENA DA VIDA E AFIRMAÇÃO DOS VALORES SOCIAIS SURDOS.....	124
4.1. Consumindo o <i>outro-surdo</i>	127
4.2. O direito de olhar as histórias ocultadas da comunidade surda	135
4.3. Os caminhos metodológicos para uma pesquisa de base marxista	138

4.3.1. O materialismo histórico-dialético.....	141
4.4. O passo a passo de nossa pesquisa	144
CAPÍTULO V - ANÁLISE DA ARTE SURDA: DIÁLOGO E ATO RESPONSÁVEL EM FOCO	148
5.1. O estado da arte das pesquisas sobre as artes surdas	149
4.5. Autores surdos brasileiros na contemporaneidade	154
4.5.1. Mãos do Nordeste	155
4.5.2. Mãos do Norte.....	162
4.5.3. Mãos do Centro-oeste	168
4.5.4. Mãos do Sudeste	174
4.5.5. Mãos do Sul	181
4.6. Ato responsável através das mãos surdas invisibilizadas	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS MÃOS DO <i>EU-OUVINTE</i> EM UMA MOVIMENTAÇÃO PERENE PARA O ATO RESPONSÁVEL	189
REFERÊNCIAS	193
APÊNDICE A – TABELA COM AS TESES E DISSERTAÇÕES BRASILEIRAS QUE ABORDAM AS ARTES SURDAS.	205
APÊNDICE B – TABELA COM ARTISTAS E GRUPOS ARTÍSTICOS SURDOS CONTEMPORÂNEOS.....	209

INTRODUÇÃO

A arte é qualquer coisa com a qual você possa se safar. É uma armadilha que captura o universo de energia e atenção e o canaliza para experimentar a si mesmo. A arte é uma forma de reconhecer a si mesmo, o que é o motivo de ela sempre ser moderna.

Marshall McLuhan¹

Por muitos anos, empreendi uma árdua jornada para compreender o que estava em meu íntimo. Desde criança ouvia os adultos em minha volta falarem frases como: ele é muito calado; por que ele não gosta de falar?; esse menino é muito chato. Na adolescência continuei a ouvir mais do mesmo, porém, com o agravante dos sentimentos confusos de um jovem, o que acabou por fazer com que eu não confiasse em mim mesmo. Para deixar a situação ainda mais complicada, muitos dos que faziam parte do meu círculo de amizades na época frequentemente interrompiam minhas falas e desacreditavam de minhas ideias.

Esses acontecimentos tornaram mais difícil ainda a adolescência de um jovem negro. Um dia, porém, em um encontro religioso no ano 2000, vi algumas pessoas mexendo as mãos de modo diferente. Um pequeno grupo de algumas moças conversavam após terem realizado a interpretação para Libras do evento. Me aproximo e confesso que, inicialmente, tinha mais interesse na companhia das moças do que curiosidade com a língua de sinais. Naquele momento, elas combinavam um horário para estudar Libras e, em uma ocasião incomum de coragem, me intrometi na conversa e disse que também iria participar dos estudos.

Já no primeiro encontro, ao aprender alguns sinais básicos, me senti capturado pela língua. Na medida que aprendi a usá-la, senti algo que nunca havia vivenciado. Eu me reconheci, e, mesmo sem emitir sons, minha voz era ouvida. Após dois meses eu já estava atuando como intérprete dentro de templo religioso. Alguns anos se passaram, e o interesse religioso desvaneceu, mas o desejo de participar da comunidade surda² permaneceu. Até que, em 2006, comecei a atuar profissionalmente como intérprete de Libras em um curso de Licenciatura em matemática e no ensino fundamental de uma escola pública. Para além do trabalho, eu consegui amigos surdos, que me ouviam e não desacreditavam de minhas ideias.

¹ Do original: Art is anything you can get away with. It's a trap that catches the universe of energy and attention and channels it into experiencing itself. Art is a way of recognizing oneself, which is why it will always be modern. (MCLUHAN, 1964, p. 96)

² A comunidade surda é composta por surdos, intérpretes de Libras, professores de surdos, pais de surdos, e amigos que compartilham e se envolvem nas lutas desse grupo.

Entre encontros com a comunidade surda e participação em associações de surdos, aconteceram muitos trabalhos voluntários voltados ao auxílio de surdos nos mais diversos momentos, fossem consultas médicas, entrevistas de emprego, mediação de comunicação com a família ou audiências judiciais. Após conseguir experiência através dessas vivências, consegui, em 2010, ser aprovado como professor substituto de Libras do Instituto Federal de Pernambuco, local no qual mais tarde eu seria empossado para o cargo de tradutor e intérprete, em 2014.

Após muitas tentativas frustradas em outras instituições, finalmente consegui aprovação, em 2017, no concurso para professor de Libras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, cargo que exerço até o momento. Em todo esse tempo, vi meus amigos e colegas surdos travarem batalhas diárias para que fossem vistos como sujeitos de direito, com cultura e língua própria, e isso aconteceu até mesmo em locais em que deveria haver uma compreensão melhor de suas vivências, como no ambiente educacional. Eles não deveriam ter a necessidade de provar que sua língua compartilha as características linguísticas que todas as demais têm, tampouco provar que sua cultura é tão autêntica e legítima como qualquer outra (LADD, 2013).

Sendo assim, a partir de um lugar de fala como *eu-ouvinte*³, bem como portador de experiências com as comunidades surdas ao longo de mais de 23 anos, assumo minha responsabilidade de contribuir academicamente para apresentar a riqueza expressiva da presença das mãos na arte surda, demonstrar como esses corpos foram explorados na arte produzida por ouvintes e, como resultado disto, os surdos foram motivados a realizar atos responsáveis.

Com isso em mente, como ouvinte, me coloco aqui como um estranho no ninho, por não ter condições de assumir o lugar do *outro-surdo*⁴ (BAKHTIN, 2010), porém, conforme Ladd (2013), o encontro entre o *eu-ouvinte* e o *outro-surdo* pode resultar em um poder de transformação. Esse processo só é possível ao deixar de lado a nossa posição e passar a enxergar e nos aproximar do *outro* de forma empática. E esse é o caminho no qual pretendo conduzir os que leem este texto e, assim, poderemos compreender o que os surdos sentem e nos transformarmos – abandonando preconceitos e atos decadentes que não respeitam a vida e o viver do *outro*.

³ Em todo esse trabalho, os termos *eu-ouvinte* e “ouvinte” se referirão às pessoas que ouvem, que não são surdas.

⁴ A partir do lugar de fala do autor, como um ouvinte, utilizamos o termo *outro-surdo* para referir-se às pessoas surdas.

Por não ter a sua vida e seu viver respeitados, como veremos ao longo desta tese, os surdos encontram formas de agir responsabilmente ao materializar o seu sentir através da arte e, nesse caminho, as mãos são protagonistas em todas as formas de arte por eles produzidas. Essas mãos se configuram de diversas formas nas produções de autores surdos, surgindo como descritores imagéticos, tomando a forma de objetos, animais ou “desenhando” no ar formas corporais. Elas também exprimem o orgulho que as pessoas surdas têm de ter uma língua de sinais que utiliza essas mesmas mãos como principal fonte de comunicação. Em outros momentos, elas exprimem dor, sofrimento e medo. Há ocasiões em que revelam o desejo de luta das pessoas surdas para que sejam vistas como humanas. Esses processos são efetivados em todas as formas de artes produzidas por eles.

A maioria dos ouvintes estão alheios a todas os percalços que levam as pessoas surdas a manifestar os seus sentimentos por meio da arte. De nosso lugar, não os enxergamos ou falamos sua língua e, desse modo, somos ignorantes sobre suas realidades. Conseqüentemente, tudo isso contribui para que nossos atos não levem em conta os surdos, segregando-os, ainda que inconscientemente; como, por exemplo, um educador que traz uma atividade em uma aula de língua estrangeira exigindo que os alunos ouçam uma música e completem as lacunas da letra em um papel (MENEZES, 2017). Contudo, mesmo alheios às realidades surdas, nossas mãos não estão atadas, elas podem ser motivadas a agir adotando atos responsáveis e a arte pode ser a chave para isso.

Tendo isso em mente, compreender os atos responsáveis dos surdos a partir da arte pode fazer com que os ouvintes também adotem atos responsáveis e, com isso, situações como as que veremos em capítulos posteriores — de exclusão, segregação, preconceito e silenciamento — podem ser evitadas. Desse modo, surge a questão: como a aparição das mãos nas artes surdas reflete e refrata o ato responsável de seus produtores. A partir disso, a tese que defendemos é a de que as mãos presentes nas artes surdas são uma manifestação do ato responsável advindo de uma infraestrutura opressora, e que olhar para essas mãos pode ser um meio de provocar o diálogo e a reflexão sobre o *ser* e *estar* surdo e, conseqüentemente, compreender o caminho que deve ser trilhado para a prática de atos responsáveis e humanizados por nós, ouvintes, frente à comunidade surda.

A partir disso, a hipótese de nosso trabalho é que as mãos surdas são ferramentas ideológicas, fruto do ato responsável, e elas refletem e refratam a realidade no horizonte social dos seus autores. Portanto, o objetivo desta tese é compreender, sob uma perspectiva marxista, como o ato de olhar e refletir sobre as mãos surdas, presentes na arte, pode nos levar a conhecer

a infraestrutura de exclusão e segregação que conduziu os surdos a realizar ato responsáveis e humanizados.

Como forma de responder à pergunta da pesquisa, delimitamos os seguintes objetivos específicos: descrever como a humanidade representou e valorou a mão na arte ao longo dos séculos; ilustrar os valores hierarquizados de uma infraestrutura que culmina no nascimento dos signos ideológicos surdos; ressignificar a nossa compreensão do corpo através dos estudos bakhtinianos; e estudar aparição das mãos nas artes surdas como ato responsável que reflete e refrata o horizonte social surdo.

Para alcançar esses objetivos, utilizamos uma pesquisa qualitativa conduzida a partir da Análise Dialógica do Discurso, doravante ADD, fundamentada nos pressupostos teóricos de Bakhtin e do Círculo (VOLÓCHINOV, 2018; 2019; BAKHTIN, 2011) e de Brait e Gonçalves (2021). Além disso, iremos nos valer das proposições de Gumbrecht (2010, 2013), para que com elas possamos compreender como as sensações corpóreas evocadas pela arte surda contribuem para a produção de sentido. Em todo o nosso trabalho, compreendemos a arte como algo que não se limita ao erudito, mas sim a um entendimento amplo, que abrange diversas formas de expressão e foge de uma estética do belo — conforme Bakhtin (1987) e Gombrich (1981) —, pois essa não corresponde ao real em nossas vidas.

Para que possamos trilhar o caminho para o ato responsável e humanizado, segundo Bakhtin (2010), é preciso experimentar o real, ou seja, as vivências do *outro*. É preciso, então, que compreendamos os contextos históricos e sociais que fazem parte de uma infraestrutura que culmina na produção artística de um grupo. Desse modo, para refletirmos e chegarmos ao ato responsável perante o *outro-surdo*, precisamos conhecer, nesta tese, a base que resultou na aparição das mãos como um símbolo de resistência de dupla importância para os povos surdos. Primeiro como signo ideológico da humanidade e depois como a principal ferramenta de comunicação e interação entre o surdo e o mundo. Assim, procuramos estabelecer um pensamento participante, no qual o *eu-ouvinte* procurará agir sempre considerando o *outro-surdo* a partir do ato-pensar, tendo como base as artes surdas, pois somente com o pensamento não indiferente é possível que um aja de forma responsável perante o outro.

Para alcançarmos nosso objetivo, nos valem do conceito de Presença⁵, de Gumbrecht (2010), que torna presente/tangível tudo o que não está próximo a nós – seja um sentimento, objeto ou pessoa. Esse processo pode fazer com que sintamos em nossos corpos coisas ou situações do passado, de um futuro distópico ou utópico. O suporte que nos possibilita sentir os

⁵ Nesta tese utiliza-se a grafia Presença, coma primeira letra maiúscula, para diferenciá-la do substantivo presença.

efeitos de Presença pode ser materializado através das *escritas*⁶ em cavernas, rochas, madeira, couro e, mais recentemente, papel e meios digitais. O contato com essas *escritas* pode nos fazer sentir a Presença de algo que está a milhares de quilômetros de distância, ou, até mesmo, em universos fantasiosos, mas que nos fazem refletir sobre nossas realidades (MENEZES e SOUZA, 2019).

Todo esse processo resultou, no **primeiro capítulo**, em uma discussão sobre como a humanidade vem utilizando a mão simbolicamente na arte, política e religião. No **segundo capítulo** abordamos os valores hierarquizados, que são a base do ouvintismo⁷, e como isso culmina na produção dos signos ideológicos das comunidades surdas tendo a mão como expoente máximo. As mãos estão presentes desde os primórdios de nossa história. Desse modo, o **terceiro capítulo** apresentará como a mão grotesca pode evocar a Presença de algo alheio a nossa realidade e assim tornar-se o caminho para o desenvolvimento de uma consciência participante e, conseqüentemente, de um ato humanizado. No **quarto capítulo**, trataremos do direito a olhar às mãos surdas e o caminho metodológico deste trabalho e, por fim, no **quinto capítulo**, analisaremos obras das artes surdas com o objetivo de compreender como a base material, que esta tese apresenta, conduziu os autores a agir responsavelmente no seu fazer artístico.

Durante todo o processo de construção desta tese, buscamos nos concentrar em artistas surdos brasileiros de diversas regiões do país, que pouco ou nunca foram objeto de estudo. Além disso, procuramos selecionar obras de autores surdos negros, indígenas, mulheres, LGBTQIA+ e outras minorias que estão presentes dentro da comunidade surda. Assim, a partir de agora, mergulharemos no diálogo com o *outro-surdo*, para que possamos compreender como as nossas mãos podem se movimentar rumo ao ato responsável.

⁶ O conceito de *escritas* utilizado em todo esse texto é fruto de reflexões sobre Silva (2016) e Menezes (2017), e será explanado no terceiro capítulo.

⁷ Segundo Skliar (2011, p. 15) 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”.

CAPÍTULO I – AS MÃOS COMO SIGNO IDEOLÓGICO NA HUMANIDADE

É voz do mudo, é voz do surdo, é leitura do cego. Faz levantar a voz, amaina o vozerio, impõe silêncio. Saúda o amigo balançando leve ao lado da cabeça e, no mesmo aceno, estira o braço e diz adeus. Urge e manda parar. Traz ao mundo a criança, esgana o inimigo. A mão lavra a terra há pelo menos oito mil anos, quando começou o Neolítico em várias partes do globo. Com as mãos, desde que criou a agricultura, o homem semeia, poda e colhe.

(BOSI, 1977, p. 53, 54)

Mãos hábeis se movimentam com cadência, tocando diversas partes do corpo com precisão. Esse jogo, contudo, não é apenas uma ação involuntária; ele ultrapassa o uso do ser humano mediano quando usado por surdos para enunciar sua língua. Isso porque é através das mãos que eles refletem sobre seu passado, planejam seu futuro e constroem suas identidades. Esse poder atrelado às suas mãos permite que, por meio de uma língua de sinais, se organizem como um movimento social e escrevam sua história. Essas mãos também são ferramentas criativas, pois servem para produzir arte como forma de protesto, de aclamar a importância de sua língua e cultura, e de expressar sentimentos íntimos e profundos. Todos esses fatos nos servem como justificativa para afirmar que as mãos são um signo ideológico⁸ da cultura surda, pois elas são o meio de diálogo com o *outro* e o símbolo de suas lutas, marcando a presença desse grupo no mundo.

Infelizmente, as pessoas surdas foram perseguidas, assassinadas e abandonadas ao longo dos séculos (SACKS, 2010), tendo sua história apagada e todas as suas possíveis contribuições para a sociedade ignoradas, conforme veremos em vários exemplos no decorrer desta tese. Esse é um dos motivos pelo qual não é possível estabelecermos um percurso histórico preciso das artes surdas, embora as mesmas mãos presentes nas produções dos surdos estejam também em diversas manifestações humanas. Na contemporaneidade, a imagem das mãos é uma presença constante nas *escritas surdas*, entretanto, esse simbolismo atrelado remonta há milhares de anos e não está ligado apenas às pessoas surdas, mas sim a todo o nosso desenvolvimento enquanto humanidade (MONDZAIN, 2015).

A partir disso, o objetivo desse capítulo é apresentar a mão como instrumento de nossa humanização, a qual estabelece um diálogo com uma realidade concreta que, ambigualmente, a reflete e a refrata. A mão esteve presente desde os primórdios da humanidade, que já se comunicava através de sinais. Ela recebeu uma ênfase valorativa por todas as sociedades desde

⁸ O conceito de signo ideológico será abordado em um capítulo posterior.

a pré-história a os dias atuais. Segundo Kendon (1988 *apud* LADD, 2013), os aborígenes australianos têm línguas gestuais que chegam há cerca de 80.000 anos de existência. Esse fato amplifica o seu simbolismo para as comunidades surdas, pois além de toda a relevância que esse órgão tem para o humano, isso é potencializado nessas comunidades que têm na mão, junto com os olhos, um dos principais canais para sua interação com o mundo.

As palavras de Câmara Cascudo (1987, p. 8) podem ser um prelúdio do que veremos a seguir. O pesquisador afirma que, pela mão, “o homem aprendeu a contar, defender-se, modelar, viver em sociedade”. Essa vivência teve a presença constante das mãos no trabalho, na guerra, religião, política, em diversas linguagens e na produção de conhecimento (CHEVALIER, 2020). Desse modo, iniciaremos agora uma viagem que nos possibilitará conhecer como o ser humano utilizou suas mãos como uma ferramenta física e, sobretudo, simbólica para a sua evolução.

Devemos salientar que os gestos⁹ apresentados aqui não fazem parte de línguas de sinais, contudo eles e a língua de sinais podem ter se cruzado em vários momentos da história como veremos em um capítulo posterior. Desse modo, as mãos e os gestos por elas apresentados ao longo dos séculos, na arte, religião e política nos auxiliarão a compreender o poder delas e sua importância como ferramenta simbólica para a toda a humanidade, e sobretudo para a comunidade surda. Além disso, o estudo da presença das mãos na arte através dos séculos pode nos ajudar a compreender a relação do homem com o ambiente onde vive (SARDENBERG, et al. 2002). Esse poderoso recurso narrativo deve receber a nossa atenção especial, pois elas são extensões de nossos pensamentos e, a partir do toque e dos gestos, é possível estabelecer e aprofundar as relações humanas (FRANCO, 2016).

1.1. A imagem das mãos para o homem pré-histórico

Na pré-história, o homem primitivo produziu diante dos seus “olhos o objeto do primeiro olhar”, sua mão (MONDZAIN, 2015, p. 16). Nesse contexto, eles deram a si mesmos a tarefa de humanizar-se, usando primordialmente suas mãos, afastando-as das demais atividades, a sobrevivência e o autocuidado.

Para esses humanos, as mãos eram seu instrumento de comunicação e sustento, o que marcava a sua existência. Nas trevas, dentro das cavernas, esses sujeitos se tornam expectadores de si e, neste momento, nasce o sujeito imagético, trazendo para o mundo, enquanto mortal, a

⁹ Nesse trabalho entendemos gestos como movimentos corporais realizados voluntariamente, e que possuem um significado específico e culturalmente definido (EFRON, 1941), diferentemente de uma língua de sinais que é composta por sinais (léxico), gestos, pantominas e descritores imagéticos. Além de sua enunciação, que segue uma série de padrões linguísticos específicos (QUADROS, 2004).

sua imortalidade (MONDZAIN, 2015). As cavernas, sua primeira tela, são escolhidas para as pinturas e, também, para residir e cultuar os mortos, além de outros rituais em celebração à eternidade. Essa correlação pode indicar uma forte ligação com o ambiente que os levou a marcar sua presença ali. Por fim, esse homem que deixou a marca de sua mão na caverna se colocou no mundo “como espectador, numa cenografia em que as suas mãos se tornam a imagem do primeiro espetáculo” podendo encarar a sua própria alteridade (MONDZAIN, 2015, p. 41).

O uso das mãos como uma ferramenta comunicativa é indicado no trabalho de diversos antropólogos. Eles defendem, em suas pesquisas, que o ser humano inicialmente se comunicava por sinais e gestos (SACKS, 2010), o que Volóchinov chama de metáfora gestual e que, mais tarde através do processo evolutivo, se transformou em uma metáfora entonacional, a fala (VOLÓCHINOV, 2019). O pensador russo afirma, ainda, que “inicialmente a própria palavra foi um gesto linguístico, um componente de um gesto complexo que envolvia o corpo todo; nesse caso, entendemos o gesto de modo amplo, o que incluía a expressão facial, tomada como gesticulação do rosto” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 126).

O homem primitivo compreendia a importância de suas mãos, pois sua vida dependia delas. Assim, ele as registrou em pinturas pré-históricas ao redor do mundo, inaugurando a primeira forma de representar a si mesmo na parede de uma caverna. Um exemplo disto pode ser visto na *Cueva de las Manos*, na Patagonia, Argentina (IMAGEM 01). Esse sítio arqueológico de mais de 9.000 anos apresenta diversas pinturas rupestres de mãos nas paredes da caverna.

Imagem 01 - Pinturas negativadas¹⁰ de mãos na *Cueva de las Manos*



Fonte - <https://www.cuevadelasmanos.org/>

¹⁰ Essa técnica de pintura consiste em pintar a área ao redor do objeto em vez do objeto em si.

Esse local é um dos mais importantes do mundo e guarda uma das mais antigas manifestações artísticas dos povos que habitaram a Argentina, conforme informações do *Proyecto Aecid*¹¹. As representações de mãos nas pinturas rupestres não são exclusivas das *Cuevas de las Manos*, porém esse é o único local do mundo no qual elas aparecem com tanta frequência e em diversos tamanhos, havendo pinturas negativadas de mãos de adultos e crianças. O *Proyecto Aecid* afirma que não há como ter certeza do significado delas, mas provavelmente representam o desejo de registrar uma marca pessoal.

A Caverna de Gargas, na França, também conserva 231 pinturas de mãos, com mais de 30.000 anos, das quais 114 apresentam mutilações nos dedos (IMAGEM 02). Segundo o site History UOL¹², os pesquisadores que estudaram essas artes rupestres levantaram a hipótese de que tais mutilações ocorriam para demonstrar luto, ou em algum tipo de ritual de sacrifício o que é ratificado por Sardenberg et. al (2002).

Imagem 02 – Pintura negativadas de mãos na Caverna de Gargas.



Fonte - <https://history.uol.com.br/noticias/mutilacao-de-dedos-na-idade-da-pedra-era-uma-pratica-comum>

O Brasil também conta com representações de mãos em sua arte rupestre. O sítio arqueológico de Lágea Formosa, no município de São Rafael – RN, abriga representações de mãos em rochas como pode ser visto na Imagem 03.

Imagem 03 - Sítio arqueológico Lágea Formosa, São Rafael/RN



Fonte - <https://www.facebook.com/caicoearredores/photos/a.404487953448172/404541426776158/>

¹¹ Disponível em: https://www.cuevadelasmanos.org/pdfs/Manual_En_tus_manos_Cueva_de_las_Manos.pdf Acesso em: 20 de fev. de 2021.

¹² Disponível em: <https://history.uol.com.br/noticias/mutilacao-de-dedos-na-idade-da-pedra-era-uma-pratica-comum> Acesso em: 20 de fev. de 2021.

Nesse contexto, de uso das mãos como forma de registrar sua marca no mundo, os gestos/sinais são “indispensáveis para a complementação da imagem”, e, além disso “o povo com as mãos amarradas fica mudo” (CASCUDO, 1987, p. 8). Com as mãos livres, as paredes das cavernas serviram como uma tela que o humano utilizou para marcar sua imagem e voz, que ecoam até hoje. O sujeito pré-histórico marcou, nas cavernas, o seu vínculo místico e religioso e isso pode ser considerado uma primeira forma de escrita (GOMBRICH, 1981). Segundo Mondzain (2015), nesse momento ele se torna expectador e (re)produtor de si e das imagens do mundo.

Essas manifestações primitivas foram um pano de fundo para que o ser humano continuasse a retratar suas mãos de modo simbólico. A própria palavra “manifestação”, significa aquilo que pode ser segurado ou alcançado pela mão (CHEVALIER, 2020). Nesse caminho, propomo-nos mergulhar em diversas formas de arte, nas quais os humanos utilizaram suas mãos para, simbolicamente, tentar alcançar algo, ou seja, realizar um ato responsivo às realidades que os cercavam. Com as manifestações que conheceremos, a partir de agora será possível estabelecer um fio condutor do uso das mãos desde a idade antiga até a contemporaneidade, culminando, em um capítulo posterior, nas *escritas surdas*.

1.2. A representação das mãos na humanidade na Idade Antiga


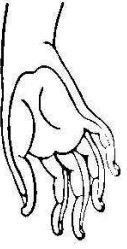
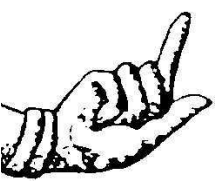
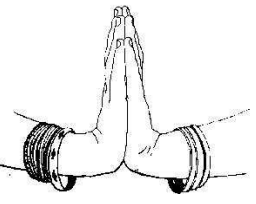
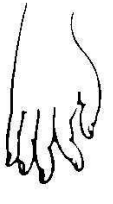
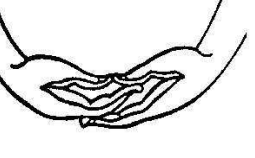
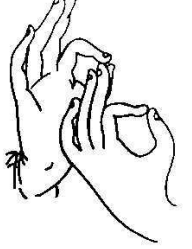

Todas as civilizações utilizaram e utilizam gestos como forma de comunicação, expressão artística, religiosa etc. Ao iniciar uma viagem pelas civilizações mais antigas que temos registro, podemos compreender como as mãos podem nos levar a uma conexão mística/epifania com o divino. Em filosofias religiosas orientais, a ação e a omissão são representadas pela mão esquerda e direita (CHEVALIER, 2020). A arte religiosa hinduísta, budista, egípcia, grega e judaica retratam diversos gestos emblemáticos, alguns dos quais conheceremos a partir de agora.

Iniciemos pelos *mudras*. Eles são gestos milenares presentes nos rituais religiosos orientais e em esculturas de ídolos hinduístas e imagens budistas. Esses gestos estão presentes em várias manifestações religiosas oriundas da Índia, como a Ioga, o Tântro, o Kamasutra e a dança das mãos (CHEVALIER, 2020; RAMM-BONWITT, 1991). O simbolismo dos *mudras* nas danças das mãos pode ser observado no mantra *Ganesha Shlokam/Agajanana*¹³. Na maioria desses gestos, as mãos estão sempre abertas, pois, quando fechadas, significa dissimulação, e

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bLOczBxzVSEet=266s> Acesso em 18 de fev. 2022.

isso é algo contrário a filosofia budista (CHEVALIER. 2020). Podemos ver exemplos de alguns desses *mudras* no Quadro 01.

Quadro 01 – *Mudras* nas religiões budista e hinduísta.

			
<i>Abhaya-mudra</i> : ausência de medo.	<i>Varada-mudra</i> : destruição provocada por Kali, “dom” pacificação espiritual no Budismo.	<i>Tarjani-mudra</i> : indica ameaça, advertência.	<i>Anjali-mudra</i> : posição de oração.
			
<i>Bhumisparsha-mudra</i> : o inabalável o insuperável.	<i>Dhyani-mudra</i> : meditação	<i>Dharmachakra-mudra</i> – predicação, roda da lei.	<i>Vitarka-mudra</i> - Argumentação ou exposição

Fonte – Adaptação feita pelo autor de Chevalier (2020) e Ramm-Bonwitt (1991)

O uso milenar dos *mudras* não se limitou a região da Índia, atravessando os séculos. Podemos perceber a sua influência até mesmo nas artes marciais japonesas. Em alguns *kata*¹⁴ é possível encontrar movimentos de mãos que não são nem golpes, nem defesas. Esse é o caso dos *kata Ji'in, Jion, Jitte, Kanku Dai* e *Unsu* (QUADRO 02). Os *kata* do templo¹⁵ compartilham o mesmo movimento inicial, como pode ser visto no Quadro 09, e a raiz da palavra remete à bondade e caridade (慈).

Quadro 02 – *Mudras* em alguns *kata* do karatê.

¹⁴ *Kata* é uma luta sem oponentes, na qual o praticante do karatê pode aperfeiçoar os movimentos de ataques e defesas ao enfrentar um adversário imaginário.

¹⁵ *Ji'in, Jion* e *Jitte* são chamados de “*Kata do templo*”, pois provavelmente foram criados em um templo budista chamado *Jion Ji*, segundo informações adquiridas de <https://www.karate.art.br/o-que-e-kata/kata-shotokan/jion/>.

Gesto			
Kata	<i>Ji'in, Jion, Jitte.</i>	<i>Kanku Dai</i>	<i>Unsu</i>
Mudra	<i>Kuji Zen</i>	<i>Trimurti</i>	<i>Pushpaputa</i>
Significado no Karatê	Bondade, caridade e equilíbrio espiritual.	Contemplar o céu	Defesa contra a nuvem
Significado do Mudra	Caminho para o autoconhecimento em busca da iluminação.	Harmonia da natureza entre a criação, preservação e destruição.	Mãos que possuem poderes mágicos
Vídeo do Kata	https://www.youtube.com/watch?v=A8W0dWebtwg	https://www.youtube.com/watch?v=d4t7EG6MwYQ	https://www.youtube.com/watch?v=5uAxxiBh0J1et

Fonte – Criado pelo autor com base em Yakota (2017), Ramm-Bonwitt (1991) e <https://www.karate.art.br/o-que-e-kata/kata-shotokan/>.

Segundo Yakota (2017), o primeiro movimento do *kata Kanku Dai*, construção que significa contemplando o céu, é um gesto ritualístico, tal como o ato de curvar-se em cumprimento. Desse modo, ao executá-lo, o praticante estará simbolicamente admirando o meio ambiente. Isso está inteiramente relacionado ao significado do *trimurti-mudra*, que também exprime a relação harmoniosa do humano com os processos criativos e destrutivos da natureza que o cerca (GAGLIARDINI, 2016). No *kata Unsu*, o primeiro movimento é similar ao *Pushpaputa-mudra*, exprimindo a ideia de oferenda, remetendo ao poder mágico das mãos (RAMM-BONWITT, 1991). O nome desse *kata* significa defesa contra as nuvens e, provavelmente, teve sua origem em templos budistas, a partir de uma dança folclórica da ilha de Okinawa, que homenageia os deuses do ar e do vento¹⁶.

O uso simbólico dos gestos também está presente na cultura egípcia em diversos hieróglifos e esculturas milenares. Segundo Gombrich (1981), os Faraós e a nobreza eram representados sentados com as mãos sobre os joelhos. O faraó Amenhotep foi retratado dessa forma junto de sua rainha, Tiye, que coloca uma de suas mãos por trás de seu marido em uma demonstração de apoio (IMAGEM 04). O objetivo dessa posição era refletir a sensação de quietude e tranquilidade, sem, no entanto, deixar de lado a autoridade (COURI, 2016). Além dessa questão, essa postura tem a intenção de conceder ao faraó uma aura de sabedoria,

¹⁶ Fonte: <http://shotokankaratecl.com/Kata%2021%20-%20Unsu.html>.

conhecimento, pois nas culturas antigas as mãos sobre o joelho remetem a um estado de meditação profunda (CHEVALIER, 2020).

Imagem 04 – Escultura do Faraó Amenhotep III e da rainha Tiye



Fonte - <https://egypt-museum.com/post/170748087616/statue-amenhotep-iii-queen-tiye>

Outros gestos também são emblemáticos na cultura egípcia como, por exemplo, os braços estendidos junto ao corpo, com as mãos abertas, indicam ponderação e concentração. Ao erguê-los, apontando a palma para alguém, gerava-se uma indicação de proteção, aparentando uma força magnética de conexão entre as partes (COURI, *et al*, 2016). O pendente de ouro do Faraó Osorkon representa os deuses Osiris, ao centro, e Hórus e Íris do seu lado direito e esquerdo (IMAGEM 05). Nesse objeto, eles impõem as mãos em direção ao seu filho, representando uma ligação e uma bênção.

Imagem 05 - Pendente com o nome do rei Osorkon II: A família do deus Osiris (874-850 A.C.).



Fonte - <https://www.flickr.com/photos/jacquespasquille/5463106776>

Os sumérios, uma das mais antigas civilizações já encontradas, também empregaram gestos na representação artística de suas divindades. Havia particularidades em seus ídolos: as mãos eram posicionadas em um gesto de oração, estando uma fechada e a outra sobreposta à primeira e isso transmitia o tom de serenidade ao momento de prece (IMAGEM 06). O destaque que as mãos recebem na cultura suméria se dá por serem consideradas partes importantes do corpo, que espelhava a personalidade do humano (COURI, *et al*, 2016).

Imagem 06 – Estátuas votivas sumérias.



Estátua de orador.
Uruk. Alabastro.
H=0,72 m. c.2700.
Museu de Bagdá

Estátua de orador,
Templo da deusa
Nintu. c.2650.
Museu de Bagdá

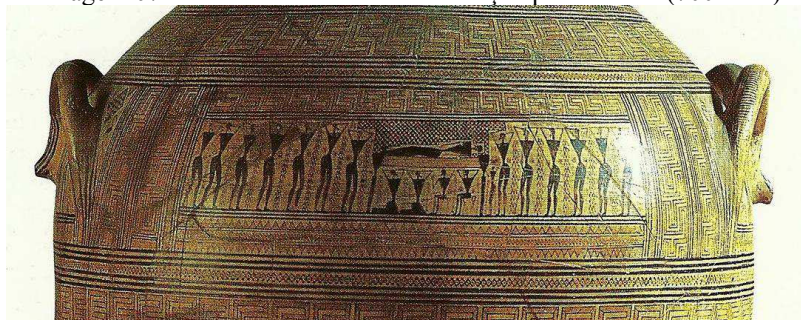
Estátua de orador,
Templo VII da deusa
Inanna. c.2600.
Museu de Bagdá

Estátua de Gudea.
Período neo-sumério.
c.2120 a.C. Museu
do Louvre.

Fonte - <https://hav120151.wordpress.com/2016/02/28/a-representacao-das-maos-nas-artes-visuais/>

No nascimento da arte grega, que é chamado por Gombrich (1981) de o grande despertar, as mãos receberam uma atenção específica. Com isso, o seu simbolismo continuou evidente. Gombrich (1981), apresenta o uso dessas mãos em *A lamentação pelo morto*, um vaso datado de 700 A.C. (IMAGEM 07). Nele, as carpideiras elevam suas mãos à cabeça em sinal de pranto. Aqui podemos nos remeter aos momentos de pesar pela perda de nossos entes queridos, pois esse gesto é comum nos momentos de desespero, como o falecimento de alguém que amamos. Tal gesto, comum nas sociedades primitivas e que perdura até hoje (Gombrich, 1981), pode nos transportar para uma época passada e nos fazer perceber que o sofrimento pela morte transcende o tempo.

Imagem 07 – Detalhe do vaso “A lamentação pelo morto” (700 A.C.)



Fonte - <https://www.flickr.com/photos/designhistoriadaarte/5665937810>

Com o passar dos anos e o aperfeiçoamento das técnicas artísticas, as mãos foram representadas com mais detalhes, o que possibilita perceber seu movimento e, com isso, maior expressividade. É possível constatar o detalhismo na estátua de Marco Aurélio, montado em um cavalo, erguendo sua mão direita em um ato de benevolência (IMAGEM 08). Provavelmente, havia, aos pés dessa estátua, a escultura de um inimigo que seria poupado da morte pela sua misericórdia, visto que o imperador era aclamado popularmente por sua justiça e moderação para com os inimigos (FARTHING, 2010).

Imagem 08 - Estátua equestre de Marco Aurélio, séc. II d.C.



Fonte - <https://br.pinterest.com/pin/560909328587694081/>

Essas antigas civilizações herdaram de seus antepassados um olhar diferenciado para os gestos. Desde os *mudras*, até os detalhismos da arte grega, o movimento das mãos tem por finalidade comunicar uma mensagem silenciosa, porém, que reverbera em nossos outros sentidos, pois refletem as nossas atitudes interiores, algo que, até os nossos dias, é utilizado nas artes plásticas (CHEVALIER, 2020).

Também na Idade Antiga há referência às mãos ligadas a atitudes interiores, encontradas na literatura judaico-cristã, presentes na Bíblia. Em hebraico há *yad* (יָד)¹⁷, palavra do gênero feminino que significa mão e, também, poder. Em alguns contextos as mãos divinas significavam justiça ou misericórdia (CHEVALIER, 2020). No Antigo Testamento estão presentes dezenas de gestos que eram empregados em várias situações, como um aperto de mão ou bater palmas para firmar um acordo, e colocar a mão embaixo da coxa de outra pessoa para indicar uma atitude de servidão. Podemos ver alguns desses gestos no Quadro 03.

Quadro 03 – Gestos presentes no antigo testamento

Gesto	Significado	Local da Bíblia
Apertar a mão, bater palmas.	Confirmação de um acordo.	Esdras 10: 19; 2 Reis 10: 15; Gálatas 2: 9
Erguer as mãos em direção ao céu.	Oração, apelo.	2 Crônicas 6: 12; Neemias 8: 6
Levantar a mão.	Forma de juramento.	Gênesis 14: 22-23

¹⁷ Disponível em: <https://pt.glosbe.com/pt/he/m%C3%A3o> Acesso em 31 de mar. 2021.

Beijar a mão.	Saudação.	Jó 31: 27
Bater palmas.	Expressão de alegria, ira ou desprezo.	2 Reis 11: 12; Números 24: 10; Jó 27: 23; Naum 3: 19
Sacudir as mãos.	Ameaça.	Isaias 10: 32
Mãos na cabeça ou na lombar.	Tristeza ou aflição.	2 Samuel 13: 19; Jeremias 30: 5-6
Lavar as mãos	Indicando limpeza ritualística ou inocência.	Mateus 15: 1-2; 27: 24
Colocar a mão sob a coxa de outra pessoa.	Juramento	Gênesis 24: 2-9; Gênesis 47: 29-31
Colocar as mãos na cabeça de outra pessoa, ou erguer as mãos em direção às pessoas.	Expressão de bênção.	Gênesis 48: 13-14; Marcos 10: 16; Levítico 9: 22; Lucas 24: 50

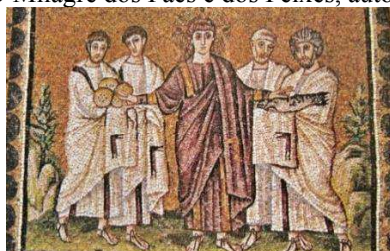
Fonte – Adaptado pelo autor de Bíblia (1969)

A importância litúrgica do gesto pode ser comprovada, também, analisando o ritual de consagração de mulheres católicas que faziam o voto de virgindade. Segundo Chevalier (2020), o bispo lhes impunha às mãos para formalizar a consagração. Entretanto, isso mais tarde foi proibido, pois esse gesto se assemelhava muito com o utilizado na ordenação de padres. Desta maneira, e sabendo que até os dias de hoje não existe dentro do catolicismo a ordenação de mulheres, conseguimos compreender a proibição da consagração utilizando o mesmo gesto.

1.3. O simbolismo das mãos: da Idade Média até a Moderna

A idade moderna trouxe algumas mudanças na estética da arte, contudo, a simbologia ligada às mãos continuou presente. A arte bizantina era predominantemente ligada a temas religiosos e se desenvolveu em uma colônia grega chamada Bizâncio (LEMOS; ANDE, 2013). Ela utilizava uma estética, que pode ser considerada totalitária segundo Bortolucce (2008), de ostentação que enaltecia os imperadores. Esses eram figurados junto com o sagrado, adquirindo uma aura – marcada pelo estilo bizantino – de concepção bela e metafísica (LEMOS, ANDE, 2013). A exemplo de algumas técnicas bizantinas, temos a servidão dos apóstolos para com Cristo e a bênção dos alimentos retratados no mosaico *O Milagre dos Pães e dos Peixes* (IMAGEM 09). Com suas mãos erguidas, Jesus abençoa os pães e peixes enquanto seus apóstolos escondem as mãos dentro das mangas de suas túnicas. Tanto para Chevalier (2020) quanto para Gombrich (1981), esse ato era um gesto de alto respeito empregado pelos servos na cultura romana e indicava submissão.

Imagem 09 – Mosaico, O Milagre dos Pães e dos Peixes, autor desconhecido - 520 DC.



Fonte – Gombrich (1981)

Podemos encontrar outro gesto comum na arte da Idade Média, no Quadro 04. Nas imagens, podemos notar que, com a mão levantada e somente o dedo indicador e médio erguidos, há alguns significados distintos, ora temos representado o ato de falar, ora a simbolização de uma bênção (GOMBRICH, 1981). A arte bizantina procurou preservar as tradições estéticas da arte egípcia e do estilo grego em alguns gestos (GOMBRICH, 1981). Podemos ver três exemplos da representação das mãos no Quadro 04.

Quadro 04 – Gesto simbolizando o ato de falar e bênção.

		
<p>Ilustração do Evangelho de Otto III no ano 1000 DC, autor desconhecido.</p>	<p>Nossa Senhora no trono com o menino Jesus, 1280 DC, autor desconhecido.</p>	<p>A Anunciação, 1150 DC, autor desconhecido.</p>
		
<p>Detalhe da imagem</p>	<p>Detalhe da imagem</p>	<p>Detalhe da imagem</p>

Fonte – Produzido pelo autor utilizando imagens de Gombrich (1981) e <https://br.pinterest.com/pin/436778863835197343/>

Analisando de perto os gestos da iconografia bizantina, conseguimos notar que as mãos têm um simbolismo próprio, que complementam a obra. Alguns gestos durante esse período significavam uma crítica, um pedido de atenção, martírio, bênção, sermão e sinceridade (IMAGEM 10). A tradição fez com que os tons de dourado e ocre, um destaque das

sombras – uma estética peculiar no traço dos rostos e das mãos – fossem seguidos à risca, e isso impediu que os artistas desenvolvessem suas capacidades pessoais (GOMBRICH, 1981).

Imagem 10 – Significado das mãos na arte Bizantina



Fonte - <https://br.pinterest.com/pin/651192427363077270/> e <http://www.trinityiconographers.org/chironomia-the-language-of-gesture/>

Esses gestos apresentam uma grande semelhança com *mudras*. Isso pode ser fruto da influência da migração indiana para diversas partes do mundo, que originou os povos ciganos. Esse fato se iniciou dentro do período do império bizantino, com uma migração de indianos para o norte de África e regiões da Europa como Portugal e Andaluzia (MAGANO, 2010). É possível que tenha havido uma troca cultural através do contato com esses grupos, algo que já pode ser notado no folclore europeu (CAMARGO, 2014).

Na dança flamenca¹⁸, as mãos são usadas para criar uma série de movimentos que têm um significado simbólico e expressivo. Esses gestos são chamados de *braceos* e são usados para enfatizar as emoções na dança, bem como para criar uma conexão com o público. A técnica do movimento das mãos na dança flamenca são altamente estilizados e têm uma rica história e significado simbólico. Muitas vezes, esses movimentos são inspirados em elementos da natureza, como ondas do mar, flores e pássaros, e em gestos cotidianos, como apontar e acenar (SILVA, 2007; FRANÇA, 2023).

¹⁸ Mais detalhes sobre os *braceos* na dança flamenca podem ser encontrados em: <https://www.youtube.com/watch?v=VROL10N4UFg>

A partir de 1453, na Idade Moderna, a arte continuou utilizando as mãos como forma de evidenciar as emoções e atitudes humanas. O detalhismo anatômico nas obras ainda hoje é uma referência para a arte e, também, para a medicina, pois essas ilustrações estão presentes em diversos livros de cirurgia da mão (SARDENBERG et. al, 2002). Leonardo da Vinci, por volta de 1486, atribuiu um significado específico a cada gesto meticulosamente expresso em um óleo sobre tela chamado *Virgem das Rochas* (IMAGEM 11). Franco (2016), ao fazer a leitura do quadro, descreve a riqueza de simbolismo dos gestos de Maria, primeiramente, com sua mão direita protegendo e conduzindo João Batista, enquanto com a esquerda ela abençoa Jesus. No mesmo momento, o anjo com trajes vermelhos aponta para João Batista indicando-o como predecessor de Cristo, abençoando-o com o gesto que pode ser visto na Imagem 11, e João, juntando as duas mãos, lhe presta adoração e obediência (FRANCO, 2016).

Imagem 11 – “Virgem das Rochas”, Leonardo da Vinci — c.1486

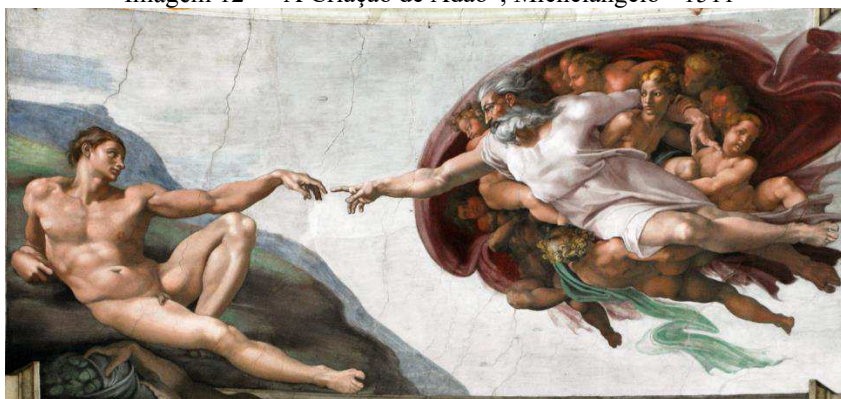


Fonte - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_\(Louvre\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_Da_Vinci_-_Vergine_delle_Rocce_(Louvre).jpg)

Anos mais tarde, em 1511, Michelangelo Buonarroti, contemporâneo de Leonardo da Vinci, concretizou a sua obra mais conhecida na Capela Sistina, no Vaticano. Em um dos afrescos da capela, chamado de *A Criação de Adão* (IMAGEM 12), Michelangelo apresenta o deus cristão com uma aparência madura e com seu braço estendido até Adão, que recebe o dom

da vida ao ter sua mão quase tocada – o que pode indicar a superioridade e poder divino de criar, mesmo sem haver um contato físico para isso. A semelhança das mãos de Adão com a do deus cristão pode indicar a criação “à sua imagem e semelhança” como está presente no livro de Gênesis (BÍBLIA, 1969). O braço esquerdo de deus envolve uma mulher, que alguns interpretam como Eva aguardando o momento de ser criada (BOTTON, 2010).

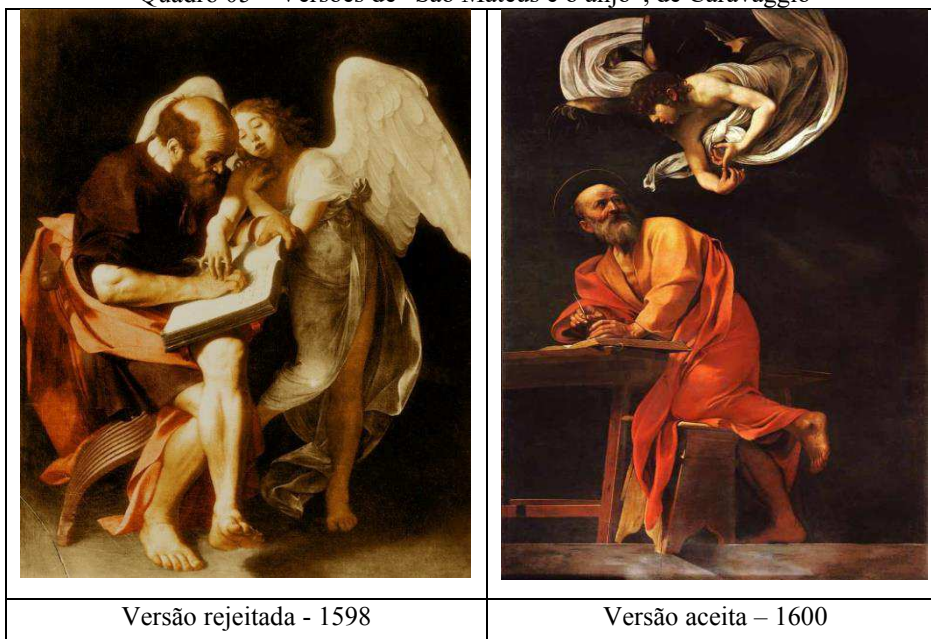
Imagem 12 – “A Criação de Adão”, Michelangelo - 1511



Fonte - <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=280349>

O detalhismo na retratação das mãos pode ser encontrado na pintura *São Mateus e o anjo* de Caravaggio (QUADRO 05). Nela, podemos ver um anjo jovem guiando a mão de São Mateus no momento que ele escrevia o evangelho que leva seu nome. Essa atitude preceptoral do anjo, ao segurar a mão de Mateus, soou como desrespeitosa/grotesca aos olhos da classe clerical e da burguesia da época. Por isso, ele teve que pintar outro quadro seguindo as “ideias convencionais da época” (GOMBRICH, 1981, p. 12).

Quadro 05 – Versões de “São Mateus e o anjo”, de Caravaggio

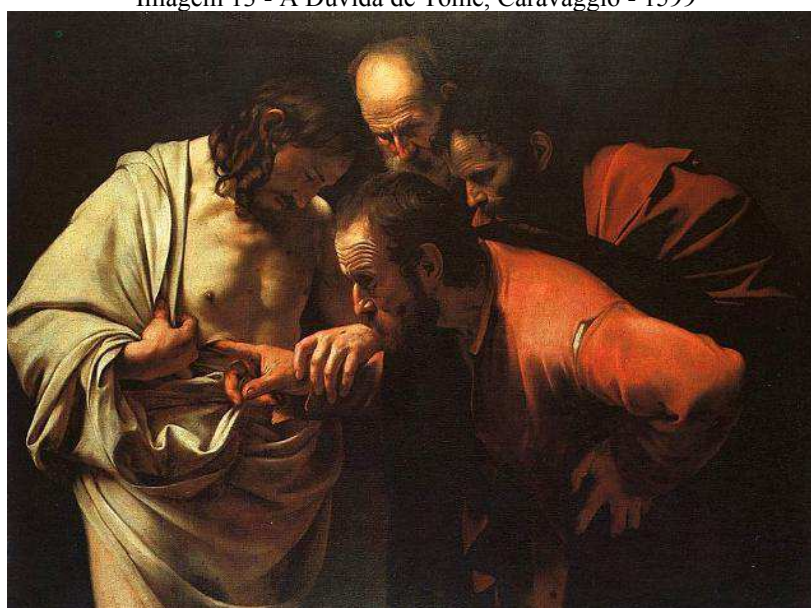


Fonte – Gombrich (1981)

A imagem pueril do anjo associada ao ato de guiar o santo, como um oráculo, foi retirada, embora a aparência jovial tenha permanecido, as mãos do anjo não conduzem mais a escrita do evangelho, e sim apenas tomam uma posição que indica a transmissão de uma mensagem, que São Mateus recebe atentamente.

Essa mudança específica na atitude do anjo revela muito sobre a importância das mãos na significação da arte religiosa, pois algo que antes parecia desrespeitoso, aos olhos dos fiéis, foi aceito. Caravaggio continuou sua profícua produção artística, sempre com um detalhismo impressionante na representação das mãos. Isso pode ser visto em *A Dúvida de Tomé* de 1599 (IMAGEM 13). Nesta tela, o pintor retrata o apóstolo tocando nas chagas de Jesus, em um ato incrédulo, após a sua ressurreição. A mão de Cristo guia a de Tomé, que penetra no ferimento de Jesus com o dedo indicador. Nesse momento, os olhos de todos se dirigem para a ferida. A cena pode nos aproximar da sensação experimentada por Tomé, ao ter seu dedo penetrando, de forma invasiva, o corpo de outra pessoa. Esse sentimento poder ter sido o objetivo de Caravaggio, ao realizar a pintura, e que foi possível de ser concretizado por um uso exímio da imagem das mãos.

Imagem 13 - A Dúvida de Tomé, Caravaggio - 1599



Fonte - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Caravaggio_-_The_Incredulity_of_Saint_Thomas.jpg

Ao empreender exaustivos estudos sobre a forma ideal de transformar uma pintura em uma poesia silenciosa, vários artistas chegaram à conclusão de que isso pode ser conseguido através da retratação dos gestos e de expressões faciais (MIRZOEFF, 1995), assim, eles necessitavam de modelos que tivesse expressões marcantes para que, com isso, eles pudessem ser objetos de estudo para esses artistas. Um importante filósofo do iluminismo, chamado Denis

Diderot, concluiu que os surdos e sua língua de sinais são exemplos máximos da expressividade corporal, além disso ele afirmou que é possível encontrar uma forma sublime de uso dos gestos na obra de Jean-Baptiste Greuze (MIRZOEFF, 1995).

Na obra *La malédiction paternelle*, Greuze apresenta o momento em que um pai amaldiçoa seu filho após ele se alistar no exército (IMAGEM 14). Neste óleo sobre tela, há gestos marcantes realizados pelo ato de amaldiçoar feito pelo pai, enquanto o filho se inclina para direita com a mão esquerda cerrada, demonstrando a determinação de sua decisão, porém sua direita se ergue como se tentasse evitar ser amaldiçoado. Outras figuras que expressam o seu desespero estão presentes na obra, sendo elas os irmãos do jovem que imploram que ele fique, até mesmo agarrando suas vestes para impedi-lo.

Imagem 14 – *La malédiction paternelle*, óleo sobre tela, Greuze, 1770



Fonte - https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/La_malediction_paternelle.jpg

Os gestos continuaram a ser uma forma de ligação entre os personagens de uma obra. Jacques-Louis David, um importante pintor neoclássico, adotou uma estética que cultuava as formas do período clássico, apresentando corpos atléticos e imponentes. Além disso, o corpo, para ele, era um instrumento do estado e sua finalidade era servi-lo, mesmo que isso custasse a vida (CORSO, 2019). Um exemplo disso é o óleo sobre tela “Julgamento dos Horácios” (IMAGEM 15), onde é possível sentir a cumplicidade dos irmãos que erguem suas mãos em um gesto que enfatiza sua lealdade à Roma. Franco (2016), afirma que esse gesto revela que eles estão dispostos até mesmo a morrer pela república, ao mesmo tempo em que se abraçam demonstrando lealdade familiar. Enquanto o pai dos Horácios os abençoa, é possível perceber a

desolação nas suas filhas, pela posição de suas mãos lançadas para baixo, pois seus irmãos irão guerrear contra a família de seus maridos. Esse último gesto demonstra que elas não têm qualquer poder para modificar os rumos daquela guerra (FRANCO, 2016).

Imagem 15 - Julgamento dos Horácios — Jacques-Louis David — 1784



Fonte - <https://g.co/arts/nveMCxDHD6N7xvHH9>

A presença das mãos em obras, como as apresentadas até agora, contribui para a criação de uma atmosfera única, que converge para estimular nossos sentidos, podendo proporcionar uma imersão mística e paradoxal, nos permitindo experimentar a presença de algo que está ausente, ou seja, um passado por nós não vivenciado; atos votivos; momentos de tensão familiar; o contato com o sobrenatural; sentimentos patrióticos e uma benção para um ato bélico em Julgamento dos Horácios. Esse simbolismo, e a precisão anatômica na representação das mãos, se tornou uma constante na Idade Contemporânea como veremos a seguir.

1.4. A presença das mãos na idade contemporânea: uma experiência mística e política

Ao adentrar na contemporaneidade, perceberemos inicialmente uma perpetuação do detalhismo anatômico, seguido de mudança estética no uso das mãos, porém isso em nada prejudicou o seu efeito de Presença. As nossas imaginações continuaram a ser estimuladas com o efeito místico provocado pelos gestos manuais, como podemos verificar em *Cristo no deserto*, de Ivan Kramskoi, pintado em 1872. As mãos de Jesus, nesse caso específico, têm o poder de estimular a nossa imaginação e tornar tangível a emoção sentida por ele (QUADRO 06). Seu semblante insípido não nos revela muito sobre seu íntimo, contudo, a posição de suas mãos com os dedos entrelaçados, com força suficiente para tensionar os músculos do antebraço, e a sua postura corporal denotam pensamentos aflitivos em seu âmago (FRANCO, 2016).

Quadro 06 – Detalhe de Cristo no deserto — Ivan Kramskoi — 1872



Obra completa.



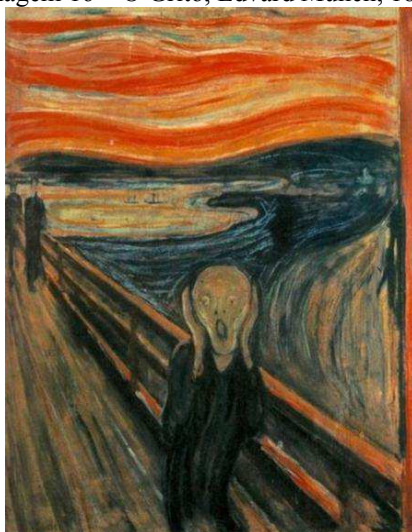
Detalhe das mãos, com antebraços tencionados.

Fonte – Adaptação feita pelo autor de <https://www.wikiart.org/pt/ivan-kramskoy/cristo-no-deserto-1872>

Desde o século XIX, a representação das mãos ultrapassou as fronteiras religiosas e ingressou nos movimentos de resistência da classe trabalhadora. Há milhares de anos, marcávamos nossas mãos nas paredes de cavernas, “hoje, fazemos o mesmo gesto com as mãos sujas de tinta para marcar telas, faixas e cartazes” como uma forma de protesto (SILVA, 2020, p. 41). Silva (2020, p. 63) afirma que “de certo modo, as mãos *personificam* o próprio gesto de *manifestar* em toda a sua complexidade: expressar-se, manifestar-se aos semelhantes, manifestar-se aos outros, jogar-se no mundo e habitá-lo enquanto sujeito político”.

Nesse contexto, de manifestação de sentimentos no mundo, as mãos no rosto, em um momento de desespero, durante o entardecer na doca do Fiorde em Oslo, complementam a atmosfera de sofrimento pintada por Edvard Munch em *O Grito* (IMAGEM 06). Os gestos estão presentes em nossos momentos de angústia e pesar, essas expressões específicas, assim como as mãos cerradas com força, erguidas para o céu ou sobre o peito, emergem espontaneamente, paridas das partes mais profundas do nosso ser.

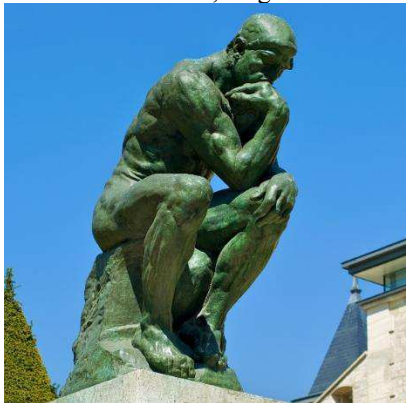
Imagem 16 – O Grito, Edvard Munch, 1893.



Fonte - <https://recreio.uol.com.br/escola/as-10-pinturas-mais-famosas-do-mundo.phtml>

Dentro do nosso âmago surgem os mais diversos raciocínios, assim Auguste Rodin representou esse momento de reflexão em uma das esculturas mais conhecidas da humanidade, e que serviu de inspiração para outros artistas. Em *O Pensador* (IMAGEM 17), o personagem está sentado, completamente nu e com a mão direita apoiada no queixo em um longo momento de reflexão. Esse gesto, por certo, já foi utilizado por muitos nos momentos em que precisamos organizar nossos pensamentos.

Imagem 17 - O Pensador, Auguste Rodin – 1904.



Fonte - https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Pensador#/media/Ficheiro:Paris_2010_-_Le_Penseur.jpg

O pensamento reflexivo também esteve presente na obra de Tarsila do Amaral. Em *Abaporu* (IMAGEM 18), a personagem está apoiando a sua pequena cabeça na mão esquerda, gesto que nos remete aos momentos de meditação. Ela também denotou a valorização do trabalho físico, pela figuração de enormes mãos e pés em completa desproporcionalidade à cabeça, evidenciando o enaltecimento do trabalho braçal em detrimento do esforço mental.

Imagem 18 - *Abaporu*, Tarsila do Amaral, 1928.



Fonte – Acervo fotográfico do autor da pesquisa

Outra artista plástica contemporânea que utilizou as mãos em suas obras é Lygia Clark. Novas experiências a partir de 1960, como veremos no capítulo IV, mudaram a perspectiva de Lygia Clark, abrindo seus olhos para outras sensorialidades (LIMA, 2016). Nesse contexto de (re)descobertas sensoriais a autora no ensaio “Breviário sobre o corpo” explana a quebra das fronteiras do sensível por meio de suas mãos em uma conexão com as coisas do mundo. Assim, ela afirma que suas

Mãos olhos, mãos cheias de olfato, mãos que eram as únicas peças inteligentes do meu corpo, fora às vísceras de onde brotaram vômitos e haustos de intuições para construir-se a realidade do meu mundo. Mãos que cavaram a minha permanência no mundo, que abriram a minha passagem através do novo nascimento depois da letargia violenta e branda loucura que se estendera por vinte e sete anos. (CLARK, 2015, p. 166).

Continuando o processo de (re)descoberta do corpo, em *Diálogo* (IMAGEM 19), de 1966, a autora concebe as mãos como um elemento que nos envia a outro “domínio que ela mesma, o domínio vegetal”. Nesse diálogo com outras realidades ela “se torce, mistura, enlaça e dá nós” (FRANCA, 2007, p.103). A obra apresenta um jogo de toques, apertos, torções e contrações que se estendem dos braços até as mãos, em uma ligação quase síncrona. Para Franca

(2007, p. 104), isso denota a percepção de espaço e tempo em seus movimentos, pois, as mãos “são uma única coisa, dependendo, tanto um como o outro, do acontecimento em relação ao corpo”.

Imagem 19 – Diálogo - Lygia Clark ,1966.



Fonte - <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/210/dialogo-de-maos>

A mão do *eu* se conecta com a mão do *outro* como uma amarra, e, nessa ligação, os movimentos se tornam interdependentes, para que um siga, o outro tem que ceder; para que o *outro* pare, o *eu* tem que parar. Essa conexão entre as mãos evoca vários simbolismos: com elas seguramos, construímos, moldamos, enganamos e educamos, mas nenhuma dessas ações sobrevivem no egoísmo pois elas necessitam do *outro* para existir.

A vida se esvaindo em um gesto que evidencia uma última tentativa de pedido de socorro é percebida na obra de Mario Irarrázabal (QUADRO 07), que em duas esculturas retrata mãos gigantes que emergem do chão. Na primeira, *Monumento al ahogado*, ele deixa um aviso para os banhistas em uma praia na cidade de *Punta del Este* no Uruguai. Nesse local é comum os afogamentos de surfistas que são levados pelas fortes ondas. Assim a escultura demonstra o desesperado movimento em busca de socorro daqueles que estão prestes a sucumbir. Já no deserto do Atacama, no Chile, o mesmo artista construiu uma mão de 11 metros de altura que surge nas areias do deserto. É possível remeter essa obra ao perigo que o deserto pode representar para os que nele se aventuram, outros afirmam que essa enorme mão é uma referência a todos que sofreram injustiças durante a ditadura Chilena¹⁹.

¹⁹ Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Mano_del_desierto.

Quadro 07 – Obras de Mario Irarrázabal



Fonte - http://obviousmag.org/archives/2009/09/mario_irrazabal_esculturas.html

O simbolismo das mãos adentrou em uma forma de arte que cada vez se torna mais popular. O cinema tem contribuído para que pessoas tenham a oportunidade de conhecer outros mundos, outras realidades, e as mãos também têm surgido como protagonistas nessas histórias, como abordaremos na próxima seção.

1.5. As mãos na sétima arte

O cinema, de forma multimodal, toca em nossos sentimentos mais íntimos e os sons, movimentos, cores, cortes de câmera, maquiagem e efeitos especiais contribuem para isso. Nesse jogo simbólico, o diretor Luis Buñuel, iniciou sua jornada surrealista apresentando, no curta *Um Cão Andaluz*²⁰, de 1929, vários momentos que em as mãos têm grande protagonismo (IMAGEM 20). No decorrer da obra, vemos mãos que afixam uma navalha, que mais tarde serão usadas para cortar um olho; que estão infestadas com formigas; decepadas e jogadas na sarjeta; que cometem abuso e perseguem uma mulher (IMAGEM 20).

Imagem 20 – Capturas de tela do filme "Um cão andaluz", Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929.



Fonte - <https://www.youtube.com/watch?v=9xBRqmtkens>

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xBRqmtkens> Acesso em 14 de mar. de 2023.

Esse diretor continuou sua jornada com as mãos por meio do filme *Anjo Exterminador*²¹, de 1963. Através de representações surreais, o diretor nos apresenta um casal burguês que promove um jantar para amigos. Assim, misteriosamente, todos ficam presos em uma sala na mansão, porém não há trancas ou grades. Nesse clima tenso, há a aparição de uma mão que tenta enforcar uma das convidadas. Vários dias se passam e os instintos de sobrevivência começam a se sobrepor à etiqueta aristocrata.

Anos mais tarde, Richard Serra, no filme *Hand catching lead* (IMAGEM 21), retrata uma mão que tenta agarrar um pedaço de chumbo e moldá-lo, falhando diversas vezes. Contudo, como em um ciclo interminável, ela muitas vezes toca o objeto, porém não o segura, em processo constante de tentativa e fracasso. Esse sentimento visceral de empreender uma busca para conseguir algo e fracassar, ou chegar muito perto de conseguir e mesmo assim falhar, faz parte de nossa humanidade e dá à obra de Serra uma dimensão poética e realista.

Imagem 21 – Captura de tela do filme *Hand catching lead*, Richard Serra, 1971.



Fonte - https://www.youtube.com/watch?v=_NBSuQLVpK4

O terror psicológico em um filme *trash*²² também se vale da mão como uma entidade medonha, que busca assassinar todos que estão em volta daquele a quem ela pertencia. Esse é o caso do filme *A Mão*, de 1981, dirigido por Oliver Stone (IMAGEM 22). Nesse longa metragem, um desenhista de histórias em quadrinhos perde uma das mãos em um acidente de carro e, logo após, ingressa em um caminho que poderá deixá-lo insano ao ser perseguido por sua mão e vê-la matando seus entes queridos. Vale notar que nesse filme a mão assume um sentido metafórico profundo, pois, antes do acidente, ela era o instrumento de seu trabalho e sucesso e, na verdade, a sua falta é que se tornou o motivo para a insanidade.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rNh7-t1C5Lc> Acesso em 14 de mar. De 2023

²² Filmes *trash* são obras de terror que segundo os críticos são de qualidade inferior.

Imagem 22 – Captura de tela do filme "A mão", Oliver Stone, 1981.



Fonte - <https://101horormovies.wordpress.com/2014/05/15/435-a-mao-1981/>

A comédia com tons sombrios também usa uma mão sem um corpo, como pode ser visto em *Família Addams*, de 1991. O filme conta a história de uma família pouco convencional na qual a personagem Mãozinha (IMAGEM 23) *mete a mão* em vários assuntos e problemas que eles enfrentam. Em muitas dessas situações, a personagem é imprescindível para solucionar certos problemas.

Imagem 23 – Captura de tela do Filme Família Adams, Barry Sonnenfeld, 1991.



Fonte - <https://www.la-comete.fr/programmation/cinema/les-valeurs-de-la-famille-addams>

A tensão psicológica de perder algo tão importante está presente no filme *Perdi meu Corpo*, de 2019 (IMAGEM 24). Nele, acompanhamos a jornada de uma mão que foi decepada e agora busca por seu corpo, talvez com o desejo de se tornarem um só novamente. É um caminho longo, cheio de percalços e fracassos. Nessa obra, a busca da mão pelo seu corpo se torna uma metáfora para a todas as perdas que seu dono enfrentou durante a vida. Mesmo assim, ele procura algo para se sentir inteiro e tomar as rédeas da situação.

Imagem 24 – Captura de tela do Filme Perdi meu Corpo, Netflix, 2019.



Fonte - <https://www.netflix.com/search?q=perdiejv=81120982>

É interessante perceber que no cinema essas mãos sempre estão em busca de algo, ora a morte, ora um objeto, ora o seu corpo. Em outros momentos, elas são colocadas como um *deus ex machina*, para resolver todos os problemas que cercam as personagens envolvidas na trama. Essa busca também é uma realidade em nossas vidas. Nossas mãos se empenham na nossa sobrevivência, trabalho, reconhecimento e produção de artefatos culturais. Elas também se figuram como agentes na busca por direitos e justiça. A aparição delas como símbolo de protesto em movimentos políticos e sociais também faz parte da história, como veremos na seção seguinte.

1.6. As mãos como manifestação política

Silva (2020) descreve vários momentos nos quais a imagem de uma mão manifesta-se como um símbolo político, desde a revolução industrial até nossos dias. Segundo o autor, a iconografia das mãos ao longo dos anos ocupou “um forte lugar simbólico em várias culturas de diferentes lugares” (SILVA, 2020, p. 43). O autor também relata que a mão tem representado dominação, autoridade, força e resistência, e, excepcionalmente, e por causa de todo esse poder, elas foram o alvo de déspotas.

Um dos maiores genocidas da história utilizava uma punição, nas mãos, que retirava da sua vítima toda a possibilidade de sobreviver e se defender. O Rei Leopoldo II, da Bélgica, explorou o Congo e foi o responsável pela morte de mais de 10 milhões de congoleses (ILANI, 2011). Através da escravidão, ele furtou as riquezas do país e, para os escravizados que não conseguissem atingir as metas, a pena era ter as mãos decepadas ou agredidas até se tornarem inúteis (IMAGEM 25).

Imagem 25 - Vítimas das atrocidades cometidas pelos agentes do rei Leopoldo 2º



Fonte – <https://historiaecultura.ciar.ufg.br/modulo2/capitulo7/conteudo/7-3-1.html>

Esse ataque às mãos não era apenas uma punição física, mas sim algo que abalaria profundamente os congoleses, pois as vítimas desta violência perderam seu principal meio de sobrevivência. As mãos evocam o sentimento de participação social em busca de mudanças. Contudo, essas movimentações políticas para o pertencimento a uma causa também serviram à fins tirânicos. Um gesto importado da cultura romana que era utilizado como uma forma de juramento, como o que vimos na Imagem 15, foi apropriado pelo regime nazista, responsável por milhões de mortes e um incontável número de atrocidades. Com a palma da mão aberta e o braço estendido em um ângulo diagonal ascendente, os adeptos do Nazismo afirmavam com um grito a sua adoração à imagem de Hitler (SILVA, 2008). A devoção cega, demonstrada por esse gesto, foi, e é, motivo de polêmicas. Em 1939, em uma partida de futebol entre Inglaterra e Alemanha, durante o auge do partido nacional socialista, o conselheiro diplomático germânico no Reino Unido recomendou que os jogadores de seu país fizessem o gesto em homenagem a Hitler (IMAGEM 26).

Imagem 26 – Saudação nazista em jogo de futebol, em 1939



Fonte – <https://futebocracia.com/2018/09/14/o-dia-em-que-a-selecao-inglesa-fez-a-saudacao-nazista-e-o-jogador-que-se-opos-a-isso/>

Esse momento é tido como o mais vergonhoso da história da seleção da Inglaterra, pois com o início da Segunda Guerra, ele simbolizou todos os crimes do regime nazista e causa ojeriza em todos os que conhecem as barbaridades da época. Infelizmente, grupos neonazistas como a Klu Klux Klan ainda usam esse gesto como forma de cumprimentar seus pares. Esse lado obscuro do uso dos gestos reforça a importância simbólica do uso de nossas mãos.

Nessa politização, o ser humano usou suas mãos e as representou na arte gráfica de protesto para a luta antifascista, mais comumente na forma de um punho fechado, em uma clara oposição ao símbolo nazista. É exatamente isso que vemos no cartaz “*O povo brasileiro vencerá*” (IMAGEM 27), utilizado na propaganda contra a ditadura militar no Brasil. Esse punho cerrado apareceu também em outros cartazes que tinham o objetivo de alertar a população para os abusos cometidos pelos militares contra os direitos humanos.

Imagem 27- Cartaz *O povo brasileiro vencerá*



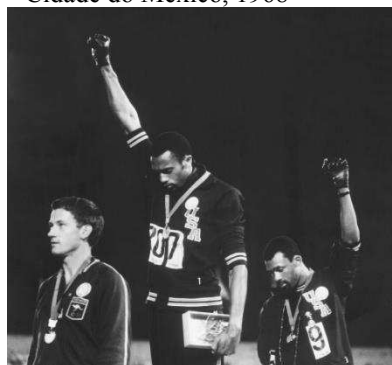
Fonte - SACCHETTA (2012) apud Silva (2020)

Essa mão também foi emblemática dentro do partido dos Panteras Negras, nos Estados Unidos (EUA). Esse grupo político foi perseguido por sua ideologia, que pregava a resistência negra frente à violência e racismo presentes no país. A Imagem 28 é uma fotografia que revela o poder desse gesto. Ela foi tirada nos jogos olímpicos da cidade do México, em 1968, após Tommie Smith e John Carlos conquistarem as medalhas de ouro e prata nos 200 metros rasos. Segundo reportagem do Globo Esporte²³, o objetivo era protestar contra o racismo e a injustiça. O movimento negro dos EUA tinha sofrido o revés do assassinato de Martin Luther King Jr.,

²³ Disponível em: <https://globoesporte.globo.com/olympicchannel/noticia/contra-o-racismo-olimpiadas-de-1968-foram-palco-de-gesto-historico.ghtml> Acesso em 29 de março de 2021.

pouco antes das Olimpíadas e, anos antes, também o de Malcom X, duas importantes lideranças que lutavam pelo fim da discriminação contra negros nos Estados Unidos e que reverberava pelo mundo.

Imagem 28 - Tommie Smith e John Carlos realizando a saudação Black Power nos Jogos Olímpicos da Cidade do México, 1968



Fonte – <https://ge.globo.com/olympicchannel/noticia/contra-o-racismo-olimpiadas-de-1968-foram-palco-de-gesto-historico.ghtml>

Segundo a reportagem citada, os dois atletas foram expulsos dos jogos, acusados de utilizar gestos políticos americanos dentro das olimpíadas. Mesmo com a repressão ao Partido dos Panteras Negras, esse gesto, e o da silhueta de uma mão aberta, se tornaram emblemáticos, sendo utilizados amplamente em protestos a favor do regime democrático, e de movimentos pelos direitos dos negros como o *Black Live Matters* (IMAGEMS 29, 30).

Imagem 29 – Cartaz de protestos contra o presidente Jair Bolsonaro (2020)



Fonte - Clériston Santana/TV Bahia

Imagem 30 – Protestos contra a violência policial em Nova York, 2020.



Fonte - AFP

A partir do que foi apresentado até agora, é possível perceber que com as nossas mãos podemos fazer centenas de atividades, tanto para o bem quanto para o mal. Sendo assim, e

considerando toda a importância das mãos para o ser humano, podemos ampliar a ideia de Câmara Cascudo, de que o povo com as mãos amarradas – sem mãos – fica impotente e incapaz (CASCUDO, 1987). Isso acontece pois elas não são apenas uma ferramenta funcional, seu simbolismo vai além, pois por meio do toque, ou afago, expressamos nossas emoções e acolhemos àqueles que temos estima.

As mãos são um instrumento de construção e destruição, de carinho ou agressão. Elas podem nos informar ou apagar a informação e esse poder de vida e morte, que está nessa parte de nosso corpo, as torna o instrumento para a realização dos atos humanos. Essas mãos se fazem presentes na história e pré-história como forma de arte, uma simbologia que deixa a nossa marca no mundo e, também, como forma de protesto.

Nesse contexto, as mãos são responsáveis por escrever, de várias formas, os mais diversos sentimentos humanos. Ao se tornar expectador de si, o ser humano executou atos e se humanizou iniciando pela materialização das suas mãos nas cavernas, cerâmica, esculturas, telas e em centenas de outros meios. Nesse movimento de criação das imagens na parede, em um gesto de aproximação, inércia e afastamento, a mão, ora negativa ora positiva, realiza o ato de “*manter a distância, manutenção, propriamente e doravante regulada*” (MONDAZIN, 2015, p. 38).

Assim, no nascimento da imagética, as mãos são “*marcas do primeiro comércio entre o mundo animado e o inanimado, entre o que vive e o que não vive*” (MONDAZIN, 2015, p. 40) pois, “*o gesto dentro da gruta cria o homem à imagem da sua própria mão*” (MONDAZIN, 2015, p. 41). Por tudo que foi apresentado neste capítulo, podemos concluir que as mãos são altamente valorizadas, ou seja um signo ideológico para toda a humanidade. Com todo esse simbolismo que pode ser atrelado às mãos, indo além da significação vivida por pessoas ouvintes, os surdos usam suas mãos para se defender, conseguir seu sustento, “falar”, manifestar suas emoções e registrar sua escrita.

Dentro deste recorte, os capítulos seguintes retomarão o simbolismo das mãos e os discursos que delas emergem, contudo manteremos o foco em como as pessoas surdas utilizam a arte para esse fim. Desse modo, no próximo capítulo faremos uma discussão sobre a infraestrutura de exclusão que possibilita o nascimento dos signos ideológicos surdos e como o diálogo com o *outro* pode nos conduzir à realização de atos responsáveis.

CAPÍTULO II - O DIÁLOGO COM O *OUTRO-SURDO* COMO CAMINHO PARA O ATO RESPONSÁVEL

A libertação autêntica, que é a humanização em processo, não é uma coisa que se deposita nos homens. Não é uma palavra a mais, oca, mitificante. É práxis, que implica na ação e na reflexão dos homens sobre o mundo para transformá-lo (FREIRE, 2018 p. 93)

A transformação do mundo em um espaço solidário e aberto, sem preconceitos, não é um processo automatizado que, como em um passe de mágica, conseguiremos atingir. Esse caminho só será atingido pelo enveredamento até atitudes reflexivas em um diálogo²⁴ com as realidades do *eu* e do *outro*, sem egoísmo e indiferença, de modo empático. O diálogo não é algo fácil de ser concretizado, pois em nosso egoísmo, muitas vezes, deixamos de ver o *outro* que está ao nosso lado, um *outro* que pode estar sendo ignorado por algum tipo de diferença ou falar uma língua distinta da nossa. Contudo, esse caminho reflexivo pode resultar em atos responsáveis que respeitem e considerem a vida e os direitos do *outro*, em uma “responsabilidade bidirecional” (BAKHTIN, 2010, p. 39).

Esse capítulo tem o objetivo de ilustrar os valores hierarquizados de uma infraestrutura que culmina no nascimento dos signos ideológicos surdos. Nesse sentido, cabe enfatizar desde o início que nosso trabalho será, por completo, fundamentado em dois importantes pontos dos estudos de Bakhtin e do círculo: o ato responsável e o diálogo, além disto, nos valeremos do conceito de Presença de Gumbrecht (2010). Segundo Bakhtin, o ato responsável não é uma ação automática, mas sim, algo que é movido por uma reflexão e adoção de uma atitude e pensamento não indiferente perante o *outro* (BAKHTIN, 2010). Por causa do estabelecimento e fortalecimento de uma infraestrutura decadente, fomos mergulhados em um mundo indiferente e excessivamente teoricista, que desconsidera a existência dos indivíduos e caminha para o lado oposto de um ato responsável.

Essa infraestrutura produz uma alienação massiva, que pode ser comparada ao processo produtivo industrial. Em uma linha de produção, o trabalhador não necessita conhecer ou refletir sobre o produto, apenas executar ações repetitivas que não necessitam de racionalizações sobre *o quê é para quê* aquilo está sendo feito. Os donos dos meios de produção

²⁴ Em toda esta tese entendemos o *diálogo* como a mais importante forma de interação discursiva, conforme Volochínov (2019) e que comporta diversas materialidades como o texto, a pintura, escultura, cartazes informativos, placas, gestos dentre outros.

não têm interesse que seus empregados reflitam e conheçam todo o processo, pois a alienação é fundamental para o controle dos corpos.

O ato responsável caminha exatamente ao contrário de ações automatizadas e alienadas, porque busca o pensamento sistêmico, totalizante, engajado, e, como afirma Bakhtin (2010, p. 70), “é necessário, ainda, alguma coisa que tenha origem em mim, precisamente a orientação do dever moral de minha consciência em relação à proposição em si teoricamente válida”. Esse dever moral não nasce de ações físicas automatizadas, mas somente de um processo historicamente situado e consciente, como aponta Sobral (2020).

A partir do pensamento de Volóchinov (2018), podemos concluir que a consciência é um aspecto fundamental na formação do dever moral, pois, somente quando ela é objetivada socialmente - por meio de expressões materiais organizadas como palavras, sinais, desenhos, música, entre outros – é que ela se torna uma força social poderosa e capaz de exercer influência nas bases da vida social.

Essa objetivação social da consciência é enfatizada por Volóchinov (2018), que argumenta que ela, quando expressa em material ideológico organizado, como a linguagem, torna-se uma força social objetiva. Com isso, quando ela entra no campo de força da ciência, arte, moral e direito, ela se torna ainda mais poderosa, capaz de influenciar as bases econômicas da vida social. Para o autor

Enquanto a consciência permanece na cabeça daquele que pensa como um embrião verbal da expressão, ela é apenas uma parte muito pequena da existência, com um campo de ação reduzido. No entanto, quando ela passa todos os estágios da objetivação social e entra no campo de força da ciência, da arte, da moral, do direito, ela se torna uma força verdadeira, capaz até de exercer uma influência inversa nas bases econômicas da vida social. (VOLÓCHINOV, 2018, p.112).

A partir disto, é necessário a junção de dois aspectos que são indissociáveis: a cultura e a vida. A cultura, segundo Bakhtin (2010, p. 39), “é o mundo” teórico, “no qual se objetiva o ato da atividade de cada um” e a vida é o real, “o mundo em que tal ato realmente, irrepetivelmente, ocorre”. Assim, a cultura é o espaço no qual, com a estética²⁵, se materializa uma idealização da vida, ignorando a posição do espectador. O pesquisador alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) propõe, em suas pesquisas, algo similar ao afirmar que é necessário agregar o sentido/teórico à Presença do real em nossas vidas, pois uma abordagem puramente teórica/estética ignora e limita a compreensão do mundo.

²⁵ Para Bakhtin (2011), estética é o dizer da arte, a forma final do agir do sujeito e que se materializa em um signo ideológico, assim como as artes.

O pensamento de Bakhtin (2010) e Gumbrecht (2010) se coaduna com o de Sontag²⁶ (1987, p. 16), que exploraremos mais adiante, ao afirmar que “quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isso, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável, dócil”. A partir disso, podemos compreender que a arte é algo que nos incomoda, pois nos retira de nossa zona de conforto e nos confronta com as realidades do *outro* (SONTAG, 1987; GUMBRECHT, 2010; BAKHTIN, 2010). A autora deixa claro que necessitamos ver mais, sentir mais, ouvir mais, e ao nosso ver, isso nos aproximará do lugar do *outro*, pois esse *outro* não será um *sujeito* de uma pesquisa que será friamente descrito, analisado e interpretado, mas sim alguém do qual procuraremos nos aproximar, conhecer seus sentimentos, saber o que ele vê e procurar tocar o que ele toca. Isso tudo só será possível se não nos concentrarmos em estudos e descrições puramente teóricos das obras de arte. Devemos considerar, ao invés, todos os aspectos que as compõem, nesse caso a cultura/sentido e a vida/Presença.

Nesse sentido, o teoricismo representa uma inclinação comum em algumas correntes filosóficas e científicas, pois é caracterizado pela separação do mundo real e da vida cotidiana em favor de uma visão teórica e abstrata do mundo. Essa tendência frequentemente resulta na construção de sistemas de pensamento herméticos, que ignoram a complexidade e a diversidade da vida real. Para os estudos do Círculo (BAKHTIN, 2011; 2010; VOLÓCHINOV, 2018), o teoricismo representa um obstáculo significativo para a compreensão das vozes múltiplas e heterogêneas que constituem a realidade social. Em sua visão, a compreensão do mundo deve estar enraizada na interação entre diversas perspectivas e vozes, ao invés de se apoiar em uma abordagem teórica e abstrata. Consequentemente, esse tipo de visão nega a realidade e a complexidade da vida em prol de uma explicação totalizante e única, que não pode dar conta da multiplicidade e diversidade de vozes que compõem a realidade social (BAKHTIN, 2010).

Sendo assim, reconduzir o pensamento teórico ao ato responsável, então, pressupõe um olhar específico diferente de uma visão puramente estética da arte pela arte, da elevação do belo apenas por ser belo, como fazem os regimes totalitários (BORTULLUCCE, 2008). O mundo estético não é mundo em que vivemos, não é o real (BAKHTIN, 2010), mas apenas uma idealização lavada e polida desse último. O real pode ser belo ou feio, cheiroso ou malcheiroso, delicado ou grotesco, e nele o *eu* e o *outro* estão imersos, desde o nascimento até a morte.

²⁶ Susan Sontag (1933-2004) foi uma escritora, crítica literária e ensaísta norte-americana, conhecida por suas reflexões sobre arte, cultura e política. Uma de suas obras mais conhecidas é "Contra a Interpretação" (SONTAG, 1987), em que ela critica a ênfase excessiva na interpretação teórica na cultura contemporânea.

Ao discutir o ato responsável proposto por Bakhtin, Sobral (2020, p. 20) enfatiza a intencionalidade do ato, o que nos leva mais uma vez a compreender que esse processo é racional e mediado por algo. Assim, em todo esse trabalho, acreditamos que a arte é um meio que pode conduzir ao ato responsável, que nasce do jogo entre enunciador, herói (objeto dos discursos da arte) e interlocutor (VOLÓCHINOV, 2019). Isso difere de uma visão puramente estética/teórica que ignora o expectador, pois o seu papel é fundamental ao termos contato com a arte, pois, a partir do *eu*-expectador, que está historicamente situado, é possível haver uma aproximação do horizonte social do *outro*, que é objeto da arte.

A vida e a arte estão profundamente interligadas, uma vez que a arte é uma forma de expressão da existência humana. Com isso, para Bakhtin (2011), ela não é somente uma forma de entretenimento, mas sim um meio de comunicação e expressão das emoções, ideias e visões de mundo que compõem a vida de cada indivíduo. Dessa maneira, a arte é uma maneira pela qual as pessoas podem expressar, de modo estético, as realidades nas quais estão inseridos. Assim sendo, a arte não é meramente uma expressão livre, mas sim o fruto de um ato responsável, que o artista assume em relação ao público que interage com ela (BAKHTIN, 2010).

O cruzamento entre vida e arte pode ser compreendido ao analisar a obra surrealista "Guernica", de Pablo Picasso. Essa pintura icônica retrata a destruição e o sofrimento causados pelo bombardeio alemão e italiano na cidade espanhola homônima, situada na província de Biscaia. A obra foi exibida pela primeira vez na Exposição Internacional de Paris, de 1937, onde foi amplamente divulgada e reconhecida como uma poderosa crítica à violência da guerra²⁷. O cruzamento entre a vida e a arte ficou evidente pelo poder que a pintura tem, ao ponto de, após mais de sessenta anos de sua produção, "oficiais americanos pedissem para que a réplica da pintura, que se encontra nas Nações Unidas, fosse coberta quando eles defendiam a intervenção bélica contra o Iraque" (MIRZOEFF, 2016, p. 749). Mesmo sendo uma cópia de um produto estético, as autoridades consideraram inadequado para o Secretário de Estado Americano defender a guerra sob a presença da obra.

Ao considerar situações como essa, compreendemos que o interlocutor, a partir do seu lugar, olha para a vida/real e a cultura/estética ao mesmo tempo, o que o leva a um ato único e irrepetível, que pode fazer com que ele não seja mais como era, e adote atos responsáveis (BAKHTIN, 2010). Ao olhar para o real, o expectador pode conduzir-se ao "existir como evento moral" (BAKHTIN, 2010, p. 58). Esse processo vai além da vida, pois essa seria apenas

²⁷ Disponível em: <https://p.dw.com/p/2Tn4> acesso em 06 de abr. de 2023

uma ínfima parte da existência que, vale ressaltar, não é individual. Ela se dá através da relação entre o *eu* e o *outro* o que, conseqüentemente, implica em uma atitude empática bidirecional.

Considerando os horizontes sociais e históricos que estão presentes na arte, o indivíduo pode ser tocado pelo objeto/herói de forma empática e, por meio desse “toque”, compreender o lugar do *outro* – esse outro que é diferente do *eu*, que tem suas particularidades sociais, históricas e pessoais. Assim, o ato de pensar reflexivamente não pode estar separado de um contexto social real e de um conteúdo teórico reflexivo, só assim seremos conduzidos ao ato responsável como um dever moral.

As produções artísticas são frutos de atos singulares, que refletem e refratam diversos contextos, entre eles os sociais. Assim, quando nos tornamos expectadores, participamos de um evento único, particular e irrepitível que entrelaça as vivências do enunciadador/*outro* com o expectador/*eu*. Nesse caminho de reflexão sobre o real juntamente com o teórico, somos conduzidos a assumir o dever de agir de modo não indiferente perante o *outro*. Bakhtin (2010) ressalta que, para o ato responsável, é preciso algo que surja de dentro de mim, especificamente a orientação do meu senso de dever moral em relação a uma proposição que é considerada teoricamente correta. Aqui, o que se origina em mim deve ser um pensamento não indiferente, desprovido de preconceitos e que se comprometa em acolher o diferente independente do *outro* ter uma cor diferente, falar outra língua, ter outros costumes ou se contrapor ao corpo clássico, que é escravo da estética do belo. Em outras palavras, esse *outro* deve ser abraçado por ser real – seja ele próximo de nossa realidade ou em outra, que muitas vezes foi julgada como grotesca. Esse ato responsável e empático produz algo novo no expectador e no objeto da reflexão dele, algo melhor.

Ao falar de empatia, devemos destacar um alerta do próprio Bakhtin (2010) sobre abnegação, que para ele não tem nada em comum com o ato responsável. Isso se dá porque ao abnegarmos, há uma renúncia de si. Adentramos o lugar do outro. Entretanto, “no lugar do outro, como se estivesse em meu próprio lugar, encontro-me na mesma condição de falta de sentido” (BAKHTIN, 2010, p. 66), não havendo diálogo, apenas uma substituição de lugares. Com isso, compreendemos que dentro dos estudos de Bakhtin não existe um abandono de si, mas sim uma aproximação participante no lugar do *outro* de maneira bidirecional.

Como foi possível constatar, é preciso participar do horizonte social do outro e, desse modo, poder praticar um ato responsável. A participação plena não abandona o nosso lugar, mas nos deixa abertos a refletir sobre o *outro* e suas vivências. Com isso, poderemos deixar de lado nossos pensamentos estereotipados e preconceitos. Nesse ponto, percebemos a atitude bidirecional que só é possível através do diálogo – uma das formas mais importantes de

interação entre os seres humanos. Entretanto, algo peculiar e que foge ao senso comum é que o diálogo não acontece apenas com o uso de palavras ditas face a face, podendo ser construído com toda e qualquer forma de comunicação verbal e extra verbal (VOLÓCHINOV, 2018). Todo o processo de fala e resposta se constitui no amplo sentido de diálogo abordado por Volóchinov (2018), não importando em que contexto ele ocorra, seja presencial e simultâneo ou à distância de maneira assíncrona, por palavras, imagens, sons ou sinais feitos com as mãos.

Através do diálogo, o humano não está só e, dessa forma, consegue olhar para si por meio do *outro*, e olhar para o *outro*, aproximando-se de seu ponto de vista (VOLÓCHINOV, 2018). Segundo os estudos de Volóchinov (2018) e do Círculo, diálogos são possíveis entre sujeitos, entre objetos, e entre pessoas e objetos. Levando em conta que a obra de arte reflete um recorte do horizonte social do seu produtor, o diálogo entre um sujeito e a arte é o diálogo entre sujeitos, pois, no momento que a arte nos toca, estamos sendo tocados pelo *outro*. Nesse contexto comunicativo, todo o corpo humano é um meio para o diálogo e o contato com as coisas do mundo. Porém, uma parte específica de nosso corpo tem um papel fundamental nesse processo: nossas mãos. Com elas, é possível agredir, apontar, chamar, denunciar, repelir, alimentar, cuidar, amar e tantas outras possibilidades. As nossas mãos podem ser um meio de construir ou destruir e, nesse caminho, transformar o mundo a nossa volta.

O corpo e as mãos têm sido instrumentos de contato com o mundo e têm uma presença constante na arte, religião e nos movimentos sociais ao longo de toda a nossa história. Essas mãos se tornaram a principal ferramenta do trabalho e de nossa sobrevivência como espécie. Para Engels, a mão evoluiu por causa do trabalho, pois esse era fundamental para a sobrevivência do humano. Segundo o autor (ENGELS, 2006, p. 2), “a mão era livre e podia agora adquirir cada vez mais destreza e habilidade; e essa maior flexibilidade adquirida transmitia-se por herança e aumentava de geração em geração”. Esse aperfeiçoamento do uso das mãos foi o que deu vida a todas as formas de trabalho e arte que a retratam, como vimos no capítulo I. Assim, “a mão não é apenas o órgão do trabalho; é também produto dele” (ENGELS, 2006 p. 2).

Quando pensamos nas pessoas surdas, as mãos têm um papel ainda mais fundamental, pois com as mãos eles se comunicam com seus pares, produzem arte e, muitas vezes, retratam esse objeto precioso em suas produções. Essa representação não é apenas uma imagem oca desprovida de sentido, ela possui uma forte interrelação, um diálogo que nasce de uma infraestrutura, culminando na produção de signos ideológicos que representam a luta de uma comunidade para existir, ser respeitada e se libertar da opressão.

Os atos humanos só se materializam no diálogo com o *outro* e em um horizonte social, ou seja, com a práxis - as ações conscientes que podem transformar o mundo. Nesse sentido, tudo que existe enquanto diálogo no mundo é resposta a algo, mesmo que essa resposta seja contrária à vida do *outro*. Por séculos – e hoje em dia ainda –, como ainda veremos em todo esse trabalho, as pessoas surdas foram vítimas de atitudes egoístas que respondiam aos interesses opressores dos que se consideravam sem defeito. E hoje, o nosso desafio enquanto sociedade é o de procurar meios para que o diálogo se amplie, e não aconteça somente entre os que compartilham as mesmas características físicas e grupo social.

Um pensamento não indiferente foca no pensar coletivo, aquele dialogado com as realidades de quem é diferente, e é capaz de reconhecer as relações de dominação que grupos tidos como majoritários exercem. Como bem enfatizado por Freire (2018), a libertação verdadeira é a humanização que não é forçada e nem imposta. Ela não será conseguida através de uma lei ou um decreto, e sim por algo maior e mais profundo, que motive o humano a realizar um ato responsável, envolvendo sua alma, mente e corpo, no contato entre o *eu* e o *outro*. Um ato nascido de diálogo e reflexão. Com esse envolvimento corporal e vivencial, podemos dar um importante passo para transformar o mundo e humanizá-lo.

Para nós, é evidente a importância das mãos como instrumento fundamental na sobrevivência e expressão cultural e artística da humanidade ao longo da história, bem como sua relevância na comunicação dos surdos por meio da língua de sinais. Partindo desse pressuposto, o ato responsável materializado através das mãos se configura como uma prática ética e consciente, que considera as implicações de nossas ações na sociedade. Tal prática implica em assumir a responsabilidade pelos impactos gerados por nossas ações.

Partindo desse pressuposto teórico, intentamos, neste capítulo, situar o caminho tomado para defender a nossa tese com os seguintes passos: refletir sobre o que nos torna humanos e, na sequência, analisar como uma infraestrutura de opressão, que foi construída ao longo dos séculos, culminou no ato de produção dos signos ideológicos surdos.

2.1. O que nos torna humanos

Na década de 1920, o reverendo Singh²⁸ iniciou um relato de sua experiência com duas crianças que, segundo ele, foram criadas por uma alcateia e nunca haviam tido contato com seres humanos. Conforme Maturana e Varela (2001), Amala e Kamala, como foram chamadas as duas meninas, apresentavam comportamentos semelhantes aos lobos, pois não emitiam

²⁸ Joseph Amrito Lal Singh foi o responsável, na década de 20, por um orfanato no distrito de Midnapore, Índia, no qual recebeu as meninas Amala e Kamala.

nenhuma palavra, se alimentavam de carne crua e se movimentavam com os quatro membros ao chão. O reverendo as retirou de sua família de animais quando tinham dois e oito anos de idade, respectivamente.

Essa ação do sacerdote se deu em uma tentativa de incluir as meninas no que ele considerava um meio civilizado e, mesmo depois de certo esforço, elas não conseguiram se adaptar. Uma das duas ainda conseguiu pronunciar algumas palavras isoladas, mas não conseguiu ir além disso. Cerca de um ano após essa tentativa de “civilização”, Amala faleceu. Kamala conseguiu sobreviver mais alguns anos e morreu em 1929, mas, ao longo do tempo vivendo sob os cuidados do reverendo, ela foi tomada por uma profunda depressão por ter sido separada de sua família de lobos (MATURANA e VARELA, 2001).

É peculiar o fato de que, nessa história, as pessoas que conviveram com Amala e Kamala não as consideravam humanas. Para eles – que se consideravam civilizados – faltava algo às irmãs, já que elas não participavam do convívio com outras pessoas ou compartilhavam sua língua, e tinham um comportamento totalmente adverso ao comum. Isso fez com que não acreditassem em sua humanidade. Refletindo sobre a situação dessas duas garotas, Bento-DeMello (2006, p. 244) concluiu que, para que sejamos humanos, e, conseqüentemente, *seres* hominizados, é preciso participar dos domínios humanos em uma convivência ontológica²⁹. Dentro desse contexto, a humanização dependeria da aquisição da língua, dos comportamentos e modos de ver o mundo da sociedade dominante.

O que mais se evidenciou no caso dessas duas crianças é que lhes faltava uma língua e, por isso, sua participação nos domínios humanos foi comprometida. Não podemos negar que elas eram da espécie humana, porém, seu comportamento e falta de uma língua para comunicação afetaram esse reconhecimento. Se tomarmos como um fato a conclusão que Bento-DeMello (2006) chegou sobre *ser* humano, teríamos que estender esse resultado a algumas pessoas que possuem deficiência auditiva³⁰, e que, por falta de acesso à uma língua, não conseguiriam participar dos domínios da sociedade na qual vivem.

Uma parcela das pessoas surdas não consegue adquirir uma língua por não ter acesso a uma comunidade surda que as ajude nesse processo. Partindo dessa ideia, podemos nos perguntar: esses surdos, que não conseguiram desenvolver uma língua, são humanos? Se consideramos as proposições de Bento-DeMello (2006), eles não são, porém, esse não é um

²⁹ Nesse trabalho, utilizamos a mesma concepção de ontologia adotada por Gumbrecht (2010), que a entende como o processo que exprime o seu pertencimento, ligação e participação com as coisas do mundo.

³⁰ O termo “deficiente auditivo” refere-se as pessoas que são diagnosticadas com algum nível de perda auditiva, porém não interagem com o mundo através de uma língua de sinais e, conseqüentemente, não participam da comunidade surda.

pensamento do qual compartilhamos. Afinal, a nossa condição como humanidade não pode ser limitada ao uso de uma língua; somos humanos por essência e uma língua não pode ser um fator limitante. Se fosse o caso, todos aqueles que não falassem a nossa língua cairiam na categoria dos não-humanos, como aconteceu em diversos regimes totalitários que praticaram o genocídio de grupos étnicos e linguísticos, como os ocorridos na Armênia³¹, entre 1915 e 1923, e o de Ruanda³², em 1994. Nesses casos, uma classe dominante determinou, com seus próprios critérios, a não-humanidade do *outro*, resultando nas mais perversas atrocidades.

Outro episódio foi o caso de Jean Massieu, que viveu durante o século XVIII na França. Aos 14 anos ele ainda não tinha aprendido uma língua de sinais, pois acreditava-se ser uma forma inferior de comunicação. O isolamento de Massieu ficou evidente quando ele afirmou que as crianças de sua idade não desejavam brincar com ele, apenas lhe desprezavam, “como um cão” (SACKS, 2010, p. 28). Massieu era visto como uma coisa, um animal, um ser exótico e intocável.

Consideremos também o caso do jovem Joseph, descrito por Sacks (2010, p. 25). Tratava-se de um rapaz surdo que nasceu nos Estados Unidos. Por conta de vários diagnósticos errados, concluíram que ele tinha “retardo” e, por isso, ficou sem atendimento educacional adequado. Porém, com o tempo, ele foi iniciando seu contato com a língua de sinais e, aos poucos, mergulhou no processo de interação e compreensão do mundo. Sacks (2010), que o acompanhou de perto por volta de 1996, percebeu que ele queria ficar todo o tempo na escola, perto daqueles que se comunicavam com ele, mesmo que naquele momento a comunicação se resumisse a alguns tímidos sinais. O pesquisador afirma que

Dava muita pena ver sua aflição ao sair da escola, pois ir para casa, para ele, significava voltar ao silêncio, retornar a um vácuo de comunicação sem esperanças, onde ele não podia conversar, comunicar-se com os pais, vizinhos, amigos; significava ser deixado de lado, tornar-se novamente um ninguém (SACKS, 2010, p. 26).

Joseph estava presente nos domínios sociais dos ouvintes. Contudo, a sua participação nesses locais era extremamente prejudicada pela falta de comunicação. Todavia, isso não acontecia quando ele estava na escola, junto de outros surdos, pois nesse espaço ele estava à vontade, mesmo ainda não tendo uma comunicação fluente. Segundo Sacks (2010), Joseph compreendia que lhe faltava algo; — para esse garoto, só existia o presente. Pela falta de uma

³¹ Disponível em: <https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/genocidio-etnocidio.htm> Acesso em 06 de abril de 2023.

³² Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Genoc%C3%ADdio_em_Ruanda Acesso em 06 de abril de 2023.

consciência de si e por não se comunicar através de uma língua oral, Joseph não era percebido como humano pelos ouvintes.

Levando em consideração os casos citados até agora, é interessante notar algo que eles têm em comum: todos eram tratados como não-humanos, embora isso tenha sido ocasionado porque outros os privaram da oportunidade de *ser* humano, seja pelo abandono, descaso, ignorância ou incapacidade de compreender suas necessidades. Eles eram humanos, mas não receberam um tratamento humanizado. Nos casos citados, podemos afirmar que, pela falta de uma língua, eles não puderam participar dos domínios culturais de uma maioria e isso fez com que um grupo cultural dominante os considerasse animais. Esse evento ficou evidente no caso de Massieu e Joseph e das meninas Amala e Kamala.

É fato que a palavra está presente em todas as relações entre pessoas, sendo um indicador de mudanças sociais e, até mesmo, de exclusão e segregação (VOLÓCHINOV, 2018), definindo o que é humano. Desse modo, tudo que aos olhos da classe dominante é considerado diferente, que atrapalha ou gera um peso para o seu viver é descartado. Afinal, ao remover sua humanidade, também se abandona qualquer responsabilidade perante tal grupo.

Vale notar aqui as colocações de Margaret Mead³³ (BLUMENFELD, 2020) ao ser indagada por uma aluna sobre qual seria o primeiro sinal de uma civilização. Em resposta, ela afirmou que havia sido a descoberta arqueológica de um esqueleto de *homo sapiens* com o fêmur cicatrizado (BLUMENFELD, 2020). Essa resposta causou estranhamento, pois se esperava que ela falasse de um artefato, peça de cerâmica ou escrita (BLUMENFELD, 2020). A autora, no entanto, optou por mencionar um ato responsável perante o *outro*, pois alguém teve que dedicar tempo para cuidar de seu ente até a cura completa da fratura, o que, sem os avanços médicos de hoje, teria levado cerca de seis semanas. Assim, podemos concluir que a nossa humanidade não está atrelada somente ao uso da língua, mas sim aos atos que adotamos perante o *outro*.

Esse conjunto de atos, humanizados ou desumanizados, cria uma infraestrutura, ou base, e isso, somado ao contato com o *outro* através de uma língua, faz emergir seus signos ideológicos. Segundo Volóchinov (2018), esses signos são unidades semânticas que nascem da interação entre indivíduos e carregam em si o simbolismo de suas vivências, derivados das diferentes vozes e pontos de vista que coexistem na sociedade. Ademais, eles são moldados e transformados através do diálogo, ou seja, por meio das interações sociais entre pessoas ou grupos que compartilham diferentes perspectivas e visões de mundo.

³³ Margaret Mead foi uma antropóloga norte-americana e um expoente da escola culturalista dos Estados Unidos. Fonte: <https://ea.fflch.usp.br/autor/margaret-mead>. Acesso em 16 de jun. 2022.

A partir das concepções de VOLÓCHINOV (2018), podemos concluir que os signos ideológicos são constituídos por múltiplos planos de significado, que podem ser contraditórios e conflitantes, refletindo as tensões e conflitos inerentes à diversidade de perspectivas ideológicas que coexistem em sociedade. Dessa forma, eles são veículos para a expressão e contestação de ideias e valores, sendo constantemente submetidos a processos de negociação e reconstrução de sentidos, que refletem a dinâmica social e histórica em que estão inseridos.

Como exemplo de signos ideológicos podemos citar as artes, as línguas e outros artefatos, locais e espaços que são altamente valorizados por um grupo que compartilha de uma cultura. São frutos de diversos acontecimentos que envolvem todos os ramos de uma sociedade, tais como ciência, religião e política. Esses signos nascem de nossas vidas, do real que vivenciamos todos os dias, que pode ser belo e cheiroso, feio e malcheiroso, saudável ou enfermo e pode provocar prazer ou dor, alegria ou tristeza. Ou seja, tudo o que uma vida proporciona em diversos graus, para todos os seres humanos.

As classes dominantes atribuem valores positivos a signos ideológicos específicos, que refletem e refratam um recorte de uma pequena parcela de suas realidades. Nesse mesmo caminho, tudo que não faz parte desse mundo pequeno e burguês é encarado como irrelevante ou, utilizando aqui o termo adotado por Bakhtin (1987), grotesco. Assim, para compreendermos como um entendimento equivocado do que é o grotesco pode levar à falta de diálogo com o outro, iremos refletir sobre a visão de Bakhtin (1987) em relação ao grotesco – em especial, ao corpo grotesco – e como ela poderá abrir caminhos para nos desvencilharmos de uma estética do belo, muitas vezes tida como a única aceitável.

2.1.1. Uma realidade grotesca

De acordo com Bakhtin (1987), a carnavalização é um processo de inversão e subversão dos valores e normas sociais, que ocorre no carnaval e em outras formas de festividade popular. Nesse contexto de folia, para o autor, as hierarquias sociais são temporariamente suspensas e as fronteiras entre as diferentes classes sociais, gêneros, idades e outras categorias são atravessadas, gerando um clima de liberação e transgressão.

Esse processo de carnavalização está presente no fazer artístico, e é marcado por diversos recursos, como ironia, sarcasmo, paródia, sátira, fabulação e outros, que permitem ao interlocutor mergulhar em universos mitológicos, ficcionais, livres das amarras sociais e do medo. Dessa forma, os autores podem criar mundos que questionam e subvertem as normas e valores dominantes, ou simplesmente criarem uma nova norma. Dentro desta perspectiva insubordinada, o sorriso surge como uma resposta à atitude crítica e irreverente que caracteriza

algumas formas de contestação popular (BAKHTIN, 1987). Sendo assim, o ato de rir é uma forma de expressão que permite ao sujeito questionar e subverter o *status quo* de forma irônica e satírica, sem recorrer à violência ou agressividade direta.

Assim, tanto a carnavalização quanto o sorriso são formas de resistência cultural e política, que permitem a expressão de uma pluralidade de vozes e perspectivas, abrindo espaço para a contestação e a subversão dos valores e normas dominantes na sociedade. Esses recursos, utilizados na literatura, no teatro e em outras formas de arte, são capazes de retratar a realidade de forma mais completa, incluindo as dimensões cômicas e grotescas da vida.

Em vista disto, adentramos agora no que Bakhtin (1987) denomina realismo grotesco. Esse conceito pode ser sintetizado como uma retratação de tudo aquilo que é real e que faz parte da cultura popular. O termo, historicamente, nasceu da descoberta de um tipo de pintura ornamental, do século XV, que causou estranheza na época por não respeitar a estética polida e bem definida do período. Segundo Bakhtin, essas formas eram livres e inacabadas, com uma presença de alegria e ousadia (BAKHTIN, 1987). Assim, aquele estilo diferente e incomum refletia as características de um universo de produções que mais tarde ganhou notoriedade nos estudos artísticos, em contraposição às formas bem definidas, espiritualizadas e belas, representadas pela estética dominante.

Com isso, cabe aqui correlacionar essa busca pela representação do belo com o conceito *décadence* de Nietzsche (2012). De acordo com o filósofo, a *décadence* é caracterizada por um processo de corrupção do ser humano, que ocorre quando este renuncia à vida em favor de um ideal moral ou espiritual, que nunca será plenamente realizado. Para Nietzsche (2012), tal negação da vida resulta em uma perda da vitalidade criativa que é inerente à existência humana, o que leva a uma decadência moral e estética.

Tal decadência, para Nietzsche (2012), é caracterizada por fenômenos como a submissão a valores e ideais absolutos, como a racionalização excessiva, a moralidade repressora e a renúncia ao sentir, ao instinto e à intuição. Para o filósofo alemão, tudo que é contrário à vida é decadente e, assim, de modo tirânico, tenta-se subjugar o *outro* (PACHECO, 2018). O único modo de vencer esse processo seria um retorno à vitalidade e à autenticidade da vida, superando a moralidade repressora e a racionalização excessiva, enfatizando a vontade de poder como uma força criativa e afirmativa da vida.

Com esse conceito em mente, compreendemos que o movimento de elevação do que é espiritual e puro é uma negação da vida, é decadente, pois essa última abrange centenas de aspectos que destoam da pureza e espiritualidade. Justamente nessa vereda encontramos o conceito de grotesco explanado por Bakhtin, pois nele temos

o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (BAKHTIN, 1987, p. 22).

Assim, o que é excluído e ocultado pelo conceito de belo e o que é aceito como digno de ser retratado são abraçados pela ideia de realismo grotesco. Em outras palavras, esse contraponto ao belo representa a outra face daquilo que é real: frente à juventude da vida, temos o crescimento e a decrepitude. Nesse interim, temos a presença do riso como parte do grotesco, pois ele era suprimido quando os tons sérios da época eram retratados. O riso mostra aquilo que a burguesia esconde, ele é um fenômeno que nos liberta da opressão daquela bela arte “heroica” e “imperativa”, como afirmou o ex-secretário especial de cultura do Brasil, ao usar as mesmas palavras do ministro da propaganda nazista Joseph Goebbels³⁴, durante um pronunciamento nas redes sociais, ao divulgar uma nova premiação para artistas.

A estética nazista, ou totalitária, refletia um culto ao corpo perfeito. Isso era materializado pela criação de enormes estátuas que pretendiam apresentar um ideal de grandiosidade e superioridade, emulando as obras neoclássicas (BORTULLUCCE, 2008). Além disso, as músicas negra e judaica eram consideradas degeneradas, do mesmo modo que se julgava negativamente tudo aquilo que não era clássico, heroico e branco. Ao retratar o corpo masculino, os artistas do regime nazista se empenhavam em dar tons de coragem, destemor e potência às suas formas, enquanto o feminino era retratado como fértil e como fonte do crescimento da Alemanha (BORTULLUCCE, 2008). Tudo que não se encaixava nesse padrão era considerado degenerado e, para propagar esse ideal decadente, as “fotos das pinturas tidas como ‘degeneradas’ eram postas ao lado de fotos de casos de deformidades humanas retirados de revistas médicas” (BORTULLUCCE, 2008, p.69)

Esse padrão totalitário não nasceu durante o período nazista, ele também foi adotado por outros regimes como o Romano e Grego. Ademais, hoje em dia ele deixa rastros, pois alguns ainda insistem nessa beleza e perfeição que nunca corresponderam ao real. Diferentemente da estética totalitária e sua classificação do que é degenerado, Bakhtin nos apresenta uma outra perspectiva ao discorrer sobre o conceito de grotesco, que também é considerado degenerado pela estética nazista. Bakhtin (1987) traz à tona o carnaval, um momento de festa, liberdade e subversão, de regras rígidas que limitam o ser. Enquanto em dias

³⁴ A reportagem completa com sobre esse assunto pode ser acessada em: <https://globoplay.globo.com/v/8246558/>
Acesso em: 07 fev. 2022.

comuns escodemos as falhas e ocultamos os defeitos, no carnaval tudo é revelado e louvado. Essas falhas, e aparentes defeitos, na visão do que se considera perfeito, são parte da vida, e não podemos negar a sua existência. Desse modo, o termo grotesco pode nos remeter a algo bizarro ou ridículo, e, para a elite, ele realmente o é, pois, segundo Bakhtin (1987), a sua característica mais marcante é o rebaixamento e desconexão com tudo que é idealizado, elevado e espiritual. No entanto, o conceito não abarca somente o negativo e o feio, mas também o belo que é rejeitado pela burguesia, mais exatamente aquilo que não é originado dentro de seu seio.

Com o desligamento de uma idealização do que é belo, o corpo grotesco não se desvincula do resto do mundo, mas faz parte dele através de sua imperfeição e, por meio dele, se atualiza e dá vida a cultura. Bakhtin (1987) afirma que esse corpo está conectado com todos os aspectos da existência que perpassam da concepção até degradação, após a morte. Algo marcante nisso é que o agente desse corpo grotesco não é o burguês egoísta e, sim, o povo, que “na sua evolução cresce e se renova constantemente. Por isso o elemento corporal é tão magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo afirmativo” (BAKHTIN, 1987, p. 17).

Essa imagem positiva do corpo grotesco se diferencia completamente da representação clássica que se apega a estética do belo como um fetiche, que entende o corpo como rigorosamente acabado, perfeito e isolado de tudo que o cerca. Volóchinov (2019) afirma ser uma falácia a percepção e análise do corpo clássico na arte, como se fosse despolitizado e desconectado das coisas do mundo. Assim, exclui-se tudo aquilo que pode indicar que ele está inacabado, corrige-se falhas, oculta-se defeitos. Porém, como indica Gombrich, a beleza de uma obra “não reside realmente na beleza de seu tema” (1981, p. 5).

Com essas considerações, podemos entender que o grotesco é a subversão da estética do belo, do espiritual e do eurocêntrico. Com ele, há abertura e valoração do corpo e da língua periférica, do marginal, do feio, do afro, do deficiente, do incompleto, do homossexual, do popular e do surdo, enfim, de tudo que não é perfeito aos olhos de uma minoria burguesa.

A partir de agora, vamos discutir alguns valores que foram construídos historicamente ao longo dos séculos, e que fizeram o corpo surdo ser encarado como grotesco pela elite científica, religiosa e burguesa, por não se encaixar no padrão linguístico e de perfeição. Por fim, discutiremos como isso culminou na opressão do *ser* e *estar* surdo e no apagamento dessa identidade.

2.2. Valores hierarquizados de uma infraestrutura opressora

O ideal totalitário de perfeição física e da exclusão de tudo aquilo que é diferente tem suas ramificações na arte, língua e cultura da humanidade e resultou em muitas atrocidades realizadas por aqueles que se consideravam superiores aos que eram diferentes. Nesse caminho, línguas foram destruídas, pessoas foram assassinadas e muitas culturas desapareceram. As nações invasoras, quando não aniquilavam completamente os invadidos, empreendiam um processo de aculturação, utilizando a língua da classe dominante como forma de dominação da cultura considerada inferior.

Tudo que não estava dentro daquele padrão era considerado, nas melhores das situações, exótico, porém, na maioria das vezes, era descartado por ser considerado grotesco. Esses valores foram construídos e fortalecidos aos poucos, em um processo que levou milhares de anos. Nesse contexto de construção de categorias definidoras dos grupos humanos, as pessoas com deficiência sempre foram um dos alvos dessa violência, seja por seu corpo grotesco não estar em conformidade com o ideal de perfeição ou por não ouvir e, portanto, conseguir utilizar a língua daqueles que tinham a sua faculdade auditiva intacta. Nesse caso, o ouvinte se enxerga em uma posição superior, adotando uma filosofia ouvintista, resistindo a tudo que vem dos surdos ou é para os surdos. Essa ideologia rejeita, consciente e/ou inconscientemente, toda e qualquer realização de pessoas surdas ou as encara como uma mera superação pessoal, sempre entendendo-a como inferior ao que poderia ser realizado pela pessoa ouvinte.

Conhecer a hierarquia de valores que levaram à exclusão dos surdos pode nos ajudar a ter uma ampla compreensão do que é o ouvintismo. O histórico da infraestrutura que culminou em um tratamento desumanizado e ouvintista contra as pessoas surdas remonta há milênios e, até hoje, permeia o imaginário popular. Essas práticas estão presentes em várias esferas da sociedade e têm como alvo surdos de diversas classes sociais. Assim, elas se manifestam como um cerceamento de sua voz, desprestígio de sua língua, agressões físicas, abandono, *bullying*, exclusão e, até mesmo, assassinato.

Essa obsessão por perfeição física e destruição daquilo que é grotesco, adentrou a idade contemporânea e foi materializada na arte, religião e ciência. Como vimos anteriormente, por meio de Gombrich (1981), o tema da obra não define sua beleza, pois, ainda que ela retrate algo grotesco, poderá atrair os olhares daqueles que se conectam com seu objeto, de algum modo. Essa compreensão tem uma enorme sintonia com Bakhtin (1987). Contudo, a burguesia ainda se apropria de manifestações artísticas populares, modificando-as, em um processo denominado popularmente de *gourmetização*. Isso é algo comum ao longo dos séculos, pois temos vários momentos em que houve a rejeição de qualquer produção que fugisse do padrão estético apreciado pela burguesia.

A produção artística clássica grega foi conhecida, equivocadamente, como símbolo de pureza pela adoção da cor branca. Esse padrão que eles consideravam elevado e divino foi emulado por regimes totalitários como o nazista (BORTULLUCCE, 2008), embora eles e centenas de outros artistas tenham sido induzidos ao erro. Isso aconteceu, pois, na realidade, as obras clássicas não eram brancas, mas sim completamente coloridas, com tons que poderiam até ser considerados cafonas, aos olhos dos conservadores. Estudos recentes revelaram que o tempo desintegrou as cores, deixando apenas o mármore branco à mostra, e isso levou vários artistas a concluir que essa cor era o símbolo da perfeição dos corpos na representação artística. Recentemente, análises a partir da luz ultravioleta identificaram que as obras gregas eram multicoloridas e alguns vestígios podiam até ser vistos a olho nu (KRIEZIS, 2021), como pode ser observado na Imagem 31.

Imagem 31 – Reconstrução de “O chamado sarcófago de Alexandre, o Grande”, autor desconhecido, cerca de 320 a.C.



Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56723825>

A obsessão por um corpo perfeito adentrou na cultura judaico cristã pois, de acordo com Nietzsche (2012), o cristianismo adotou valores decadentes que corrompem o sujeito e que se opõem à manutenção da vida. Dessa forma, o grotesco era alvo de exclusão e, para aquele que não compartilhasse o ideal de um deus puro, único e perfeito, a sentença era a morte. Analisaremos alguns pontos presentes na Bíblia que atestam a elevação do belo e limpo em detrimento do que era considerado defeituoso ou impuro na época de sua escrita.

O processo de escolha de sacerdotes da sociedade judaica, na idade antiga, era baseado nos ideais divinos de perfeição física, impedindo que pessoas com deformidades se aproximassem do altar para que esse local sagrado não fosse profanado com a sua imperfeição. A Bíblia (1969) traz a seguinte ordem:

17. Fala a Arão, dizendo: Ninguém da tua descendência, nas suas gerações, em que houver algum defeito, se chegará a oferecer o pão do seu Deus.

18. Pois nenhum homem em quem houver alguma deformidade se chegará; como homem cego, ou coxo, ou de nariz chato, ou de membros demasiadamente compridos,
19. Ou homem que tiver quebrado o pé, ou a mão quebrada,
20. Ou corcunda, ou anão, ou que tiver defeito no olho, ou sarna, ou impigem, ou que tiver testículo mutilado.
21. Nenhum homem da descendência de Arão, o sacerdote, em quem houver alguma deformidade, se chegará para oferecer as ofertas queimadas do Senhor; defeito nele há; não se chegará para oferecer o pão do seu Deus.
22. Ele comerá do pão do seu Deus, tanto do santíssimo como do santo.
23. Porém até ao véu não entrará, nem se chegará ao altar, porquanto defeito há nele, para que não profane os meus santuários; porque eu sou o Senhor que os santifico (Levítico 21:17-23).

Essa valoração do corpo sem defeito, como o ideal para servir a um deus, é uma oposição à vida dos que têm corpos, na época, considerados defeituosos. Nessa estética da perfeição divina não há lugar para o que é grotesco. As mulheres também são um alvo desse padrão de pureza, por conta de processos naturais como a menstruação e as relações sexuais, ambos considerados impuros. Conforme o texto da Bíblia, em Levítico 15:19 (BÍBLIA, 1969), a mulher permanece impura durante o período menstrual, assim como qualquer pessoa ou objeto que apenas toque. Nos casos em que um homem tivesse relação sexual com uma mulher menstruada, os dois deveriam ser mortos³⁵.

Ao analisar esse processo discriminatório, encontramos seu ápice na indicação de que, ao dar à luz a uma menina, a mãe se torna impura por sessenta e seis dias, ao passo que, se fosse um menino, seriam apenas 14 dias, conforme Levítico 12: 5 (BÍBLIA, 1969). No trecho citado, a mulher é colocada em um lugar extremamente baixo e impuro, ao contrário dos indivíduos do sexo masculino. Isso nos leva a crer que o ideal judaico-cristão preza pela superioridade do corpo masculino e sem defeitos. O novo testamento bíblico continua com uma ideologia similar, ao enfatizar a pureza dos corpos e a busca pela aproximação à perfeição divina, pois, como afirma Jesus em Mateus 5: 8, “Sede vós, pois, perfeitos, como é perfeito o vosso Pai celestial” (BÍBLIA, 1969, s/p).

Na busca por uma pureza, a burguesia se apropria de produtos que nascem nas camadas populares. Ritmos que eram considerados grotescos foram lapidados e polidos para o consumo das elites, como é o caso do samba, choro e bossa nova. Há casos de um processo ainda mais violento. Produções que nasceram nas camadas populares da sociedade são roubadas e captadas por autores já consagrados, como é o caso de trechos da letra da música clássica *Ária*, composta pelo baiano Altamirando Souza, e gravada por Villa-Lobos sem nenhum crédito ou pagamento

³⁵ Outras proibições e indicações em relação ao que é considerado impuro podem ser encontradas nos seguintes textos bíblicos: Levítico 20:18; Levítico 7:21; Levítico 18:19; Levítico 15:24; Levítico 12:2.

de direitos autorais para o compositor. Ao ser indagado sobre o assunto Villa-Lobos afirmou que

Me utilizei dos versos de poetas como Álvaro Moreyra, Manuel Bandeira, sem jamais lhes pagar direitos autorais. Sentem-se até muito satisfeitos. Minha música não é samba, é expressão artística, elevação espiritual. Seria absurdo ter que pagar pela inspiração. Eu iria pagar ao Brasil pela natureza em que tenho me inspirado (MEDEIROS, 2019, s/p).

O posicionamento de Villa-Lobos demonstra bem como a burguesia encarava um simples compositor baiano que tentava, sem sucesso, emplacar uma de suas letras. O músico primeiramente enfatiza que outros compositores foram usados, sem que fossem pagos os direitos autorais devidos, e que eles estavam satisfeitos, talvez insinuando que Altamirando deveria se sentir honrado por ser plagiado. Em sequência, fala que a sua música não é samba - que na época era um ritmo marginalizado - o que conferia, ao seu ver, um tom superior e espiritual à sua música.

Ao analisar a visão que Villa-Lobos tinha de um autor popular e seu samba, podemos compreender que tanto Altamirando Souza quanto a música que ele compunha era grotesca aos olhos da burguesia. Entretanto, não se pode dizer que o samba é feio ou de qualidade rítmica inferior a outros estilos musicais, embora tenha sido criminalizado por ser de origem negra e periférica. Nesse mesmo caminho, o violão foi considerado instrumento de malandro por ser utilizado no samba. Hoje, outros ritmos advindos das periferias negras sofrem o mesmo processo que o samba, como, por exemplo, o funk carioca, o rap e o hip-hop. Podemos, apoiados em Bakhtin (1987), considerar tais estilos musicais grotescos, mas com um tom afirmativo positivo, pois eles retratam o real, a vida de comunidades excluídas e estigmatizadas pela burguesia e a exploração do sujeito por aqueles de posição financeira maior e aparente superioridade.

A separação de corpos tidos como perfeitos dos grotescos tem como expoente o “egoísta indivíduo burguês”, que busca uma padronização “de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17). Consequentemente, esse é o ideal decadente de um culto ao corpo masculino, jovem, branco, atlético de moldes gregos, sem deficiência, cristão e que fala a língua do colonizador.

Devemos aqui concordar com Nietzsche (2012), pois todos esses ideais de perfeição são decadentes e contrários à vida, por não serem reais. Os nossos corpos não são completos, perfeitos e puros. Temos falhas, impurezas e imperfeições. É justamente este aspecto que nos deixa em um processo de inacabamento, ou seja, um estado constante de transformação e renovação que nunca se fecha em si mesmo, e nos permite refletir sobre o *eu* e a minha relação

com o *outro*, mas não em um espírito decadente, e sim com uma consciência participante. A partir deste entendimento, poderemos prosseguir na compreensão de como as pessoas surdas também foram vítimas dos padrões estéticos das classes dominantes.

2.2.1. Infraestrutura de opressão contra pessoas surdas

Atitudes como as relatadas na seção anterior eram comuns em diversas sociedades através dos tempos. Na Grécia, por exemplo, crianças com deficiência eram jogadas de rochedos ou abandonadas; já em Roma, no momento que os pais percebiam que seus filhos não podiam ouvir, eles os jogavam no rio ou os escondiam para ser escravos até à morte (LADD, 2013).

O filósofo Immanuel Kant também dedicou parte de seu tempo para refletir sobre as pessoas surdas, e isso o levou a ter uma visão desdenhosa sobre eles, pois o filósofo entendeu que a surdez era um acidente, e que, portanto, não fazia parte da natureza ideal que o iluminismo buscava (MIRZOEFF, 1995). Essa visão estereotipada de Kant, segundo Mirzoeff (1995), tornou-se uma convenção nos estudos antropológicos de sua época, o que trouxe grandes consequências para a comunidade surda.

Um famoso cientista contribuiu para esse processo de oposição aos corpos grotescos, seja ampliando a ideia, ou fazendo oposição àqueles que utilizavam uma língua tida como grotesca. Alexander Graham Bell, o inventor do telefone, embora fosse filho de um surdo e casado com uma mulher surda, escreveu vários artigos criticando o casamento de deficientes auditivos³⁶. Além disso, ele era contra o uso da língua de sinais, sob o argumento de que ela atrapalhava o desenvolvimento cognitivo desses indivíduos (MIRZOEFF, 1995; LADD, 2013). Esse mesmo homem se empenhou no estudo da acústica e fonética, abrindo a sua própria escola para formar professores de surdos que não utilizassem a língua de sinais no processo de ensino.

O percurso que culminou na decisão de proibir o uso das línguas de sinais nas escolas para surdos teve uma grande influência de Graham Bell (MIRZOEFF, 1995; LADD, 2013). O controle sobre a vida dos surdos, pregado por esse cientista, permeava da esfera pessoal até a educação de modo geral e, com esse exemplo de militância, é possível constatar que a afirmação de Quijano, referindo-se à colonialidade eurocêntrica, também se encaixa no caso dos ouvintistas, pois eles também

reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus

³⁶ O uso do termo “deficiente auditivo”, nesse trecho, engloba também os culturalmente surdos, pois Graham Bell era contra o casamento de duas pessoas que tivessem perda auditiva em qualquer grau.

padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade (QUIJANO, 1997, p. 121).

Por trás dessa repressão, reside algo mais nefasto. Silva e Souza (2016) analisaram algumas obras de Graham Bell e constataram ideais eugênicos e sua chegada até a vice-presidência do Primeiro Congresso Internacional de Eugenia, em 1912 (SILVA E SOUZA, 2016). O verdadeiro objetivo do famoso cientista era o de purificar a raça humana de qualquer defeito e preservar aquelas características que lhe eram mais desejáveis. Essa purificação implicava em tentar impedir os surdos de procriar para que mais indivíduos desse grupo não viessem a nascer. Graham Bell com certeza havia adquirido e usava muito bem a sua língua materna, porém, isso não fez dele uma pessoa humanizada, os seus atos revelaram o contrário.

Um personagem histórico, e bem conhecido pelo uso da língua para manipular multidões, foi Hitler. Contudo, ele utilizou a sua eloquência para mobilizar pessoas para fins eugenistas e genocidas. As pessoas surdas foram o alvo dessa mobilização, pois seus corpos e língua grotescas não se encaixavam no padrão de pureza e perfeição pregado pela filosofia nazista (SPELLING e SILVA, 2018). Durante o 3º Reich, qualquer pessoa surda poderia ser eliminada ou esterilizada, e esses processos foram ratificados pelos chamados tribunais hereditários, que tinham o papel de controlar e selecionar aqueles que deveriam ser assassinados ou impedidos de procriar (SPELLING, SILVA, 2018).

Embora situações extremas como as do nazismo não aconteçam na atualidade, ainda há casos que revelam o tratamento desumanizado que os surdos recebem. Vejamos alguns fatos que ocorreram nos Estados Unidos, em Uganda e no Brasil. Marlee Matlin é uma atriz surda estadunidense que ficou famosa por ser a primeira mulher surda a ganhar o Oscar de melhor atriz coadjuvante pelo filme *Children of a Lesser God*, de 1986, que no Brasil foi intitulado de *Os filhos do silêncio*. Durante as gravações do filme, ela se envolveu amorosamente e se casou com o ator William Hurt, que também fazia parte do elenco. Isso gerou um relacionamento que durou cerca de dois anos.

No filme, Marlee interpreta Sarah, uma surda que sofreu abusos sexuais de ouvintes e que tenta seguir sua vida, nesse caminho se encontra com James Leeds, interpretado por William Hurt, que tenta, de todos os modos, oralizá-la³⁷. Esse processo é sentido como um tipo de assédio pela personagem, pois Leeds tenta de todas as formas convencê-la, chegando até mesmo a viajar ao encontro da mãe de Sarah para buscar informações que o ajudassem em seu objetivo.

³⁷ Oralização é o processo de treinamento da fala e leitura labial desenvolvido atualmente por fonoaudiólogos.

Infelizmente, para Marlee Matlin, os abusos não ficaram somente na ficção. Em sua autobiografia, *I'll Scream Later* (MATLIN, 2010), ela relata que foi abusada por uma babá quando tinha 11 anos. Além disso, o seu próprio marido, William Hurt, também a molestou fisicamente e sexualmente. Esses abusos ocorreram depois das gravações do filme e se estenderam até o fim do casamento. Marlee conta, inclusive, que pouco antes da cerimônia de premiação do Oscar, ele disse que ela não merecia ganhar e que, se ganhasse, seria somente por pena, já que ela era surda (MATLIN, 2010).

Esses acontecimentos vieram a público somente em 2009, com o lançamento de sua autobiografia. Porém, um fato interessante aconteceu em 2017, oito anos depois, quando centenas de mulheres que sofreram abusos dentro da indústria do cinema em Hollywood iniciaram o movimento *Me Too*: o caso de Marlee foi lembrado. Uma infelicidade maior paira sobre tudo isso, pois quando uma mulher surda teve a coragem de relatar o seu sofrimento em sua própria biografia escrita, ela foi ignorada e somente quando pessoas ouvintes se mobilizaram ela foi lembrada.

O segundo caso é relatado pelo programa *Unreported World* (2014). Esse documentário conta um pouco da história de alguns surdos que vivem em regiões rurais de Uganda. Um deles é Patrick Otema. Ele não tem nenhum acesso à língua de sinais e, como enfatizado pela repórter, estava preso em sua própria mente. Suas mãos eram usadas somente em atividades mecânicas de subsistência, porém, tudo isso mudou após ele ter contato com surdos e a Língua de Sinais Ugandense (LSU). Essa é a realidade de milhares de jovens surdos que não tem acesso à LSU.

Em outra região do interior de Uganda, vivem Jackeline Okamungo e David Baluko, de 16 e 15 anos de idade, respectivamente. Os dois também são surdos e, embora tenham acesso à LSU, enfrentam outros problemas. Jackeline relata ao programa que antes de conhecer a língua de sinais era muito triste, mas hoje ela está feliz pois consegue se comunicar com sua comunidade. Ela informa que em sua região muitas famílias têm a crença de que ser surdo significa ser estúpido, mas ela tem orgulho de ser surda e usar a LSU. O sentimento de Jackeline é a frase que estampa a entrada da escola, “Tenho orgulho de usar a língua de sinais”³⁸ (UNREPORTED WORLD, 2014).

David Baluko afirma para a reportagem que não gosta de ficar em sua casa, pois lá ele enfrenta muitos problemas, é ridicularizado, e se sente muito só. A repórter enfatiza que muitas famílias priorizam a educação dos filhos ouvintes enquanto os surdos são deixados de lado, pois não encontram sentido em investir seus recursos neles. A violência física das famílias também

³⁸ Traduzido por mim do original em inglês “I am proud to be a sign language user”.

é comum contra os surdos, e os leva a abandonar a escola, enquanto outros deixam de estudar por causa da falta de recursos financeiros (UNREPORTED WORLD, 2014).

Nosso país também não está livre de práticas decadentes que se travestem de benevolência, perpetuando a ideologia ouvintista que encara o surdo como inferior e um peso para a sociedade. Em uma entrevista para o programa *Mais Você* em 2009, o doutor Ricardo Bento apresentava as suas razões para justificar a necessidade do implante coclear (IC)³⁹. Dentro desse assunto, ele afirmou que o ideal é que o tratamento seja feito precocemente e, caso isso não aconteça, o surdo se tornará uma pessoa que sempre precisará do auxílio de outros, não teria profissão, não poderia estudar e se tornaria “um pária da sociedade”⁴⁰.

A fala do Dr. Bento está enviesada por todos os discursos que elevam o ouvinte e seu corpo a um estado pleno de funcionamento de todos os sentidos, em detrimento do *ser* surdo. Infelizmente, essa opinião não é incomum e outras pessoas em posição de poder compartilham de uma ideologia similar. Conforme Sasaki (2006), esse modelo médico da deficiência tem trazido prejuízos para os processos inclusivos, pois a partir dele as pessoas com deficiência são encaradas como portadoras de uma doença, inválidas e improdutivas, sendo encaradas como sujeitos inaptos a participar das tomadas de decisões referentes ao seu processo de inclusão.

Recentemente, houve um certo aumento da visibilidade da comunidade surda após o ano de 2018. Entretanto, alguns acontecimentos revelam que a base na qual o preconceito está ancorado tem seus alicerces bem firmados. Isso acontece porque alguns representantes do povo têm tomado atitudes que vão na contramão dessa visibilidade e se aproximam bastante do ouvintismo. É caso da proposta de lei que está tentando regulamentar novamente a profissão de intérprete de Libras.

O projeto de lei 9382/17 pretende estabelecer que a tradução e interpretação da Libras deverá ser efetuada por pessoas que tenham curso de formação em nível superior. Essa medida pode garantir a qualidade do serviço, que é fundamental para todos os âmbitos da inclusão de pessoas surdas. Isso também evitará que pessoas que não têm competência técnica atuem nessa área, evitando casos como o que ocorreu no funeral de Nelson Mandela e com diversos candidatos nas últimas eleições, quando várias pessoas fingiram ser intérpretes de língua de sinais e ficaram somente realizando gestos aleatórios e sem sentido⁴¹.

³⁹ O IC é um dispositivo que é implantando por meio de uma cirurgia e que pode devolver a audição para algumas pessoas.

⁴⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vIfLiJHLSHEet=150s>. Acesso em 20 de ago. 2021.

⁴¹ Mais informações em <https://encurtador.com.br/krxX2>, <https://encurtador.com.br/stWZ6> e <https://www.librasol.com.br/comunidade-surda-denuncia-erros-da-traducao-de-libras-nas-propagandas-eleitorais/>

Durante a votação desse projeto na Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania da Câmara Federal, o Deputado Federal Alexis Fonteyne (2019-2022), do partido Novo, afirmou que não é preciso exigir formação em nível superior de bacharel em Libras, ou em qualquer outro curso, pois essa profissão não deve ser privativa a quem tem nível superior e que um curso ou o aprendizado com livros didáticos já seria suficiente⁴². Outro parlamentar que tem uma opinião similar é Lucas Gonzalez (2019-2022), também filiado ao Novo. Ele afirmou que a profissão deve ser desempenhada por voluntários com qualquer curso de capacitação, pois cresceu em movimento sociais nos quais essa era a estratégia utilizada, e que exigir uma graduação é inapropriado, pois o Brasil precisa promover o voluntariado nessa e em outras áreas. Desse modo, seria o “cúmulo do absurdo” (*sic*) exigir a formação em nível superior para atuar como intérprete de Libras⁴³.

Por fim, o exemplo mais extremo é o do, à época, ministro da Educação do Brasil, Milton Ribeiro. Ele é doutor e tem uma vasta experiência em educação. Além disso, já atuou como reitor da universidade Mackenzie e é pastor e membro ativo da igreja Presbiteriana. Contudo, tudo isso não foi suficiente para o impedi-lo de ter uma visão decadente e contrária à vida daqueles que são considerados grotescos. Em uma entrevista ao Canal TV Brasil (TV BRASIL, 2021), para justificar a criação de escolas especiais, ele afirmou que as pessoas com deficiência “atrapalham” o aprendizado dos demais⁴⁴.

É interessante notar que a justificativa do ministro não se concentra nas necessidades das pessoas com deficiência, nem na proposição de ações para que a escola consiga atendê-las corretamente, e sim em como os outros alunos são afetados pela presença de crianças com algum tipo de deficiência. Essas atitudes contrárias à vida e aos direitos de uma minoria são travestidas de uma certa preocupação com o bem-estar de um grupo, embora perpetuem a opressão da classe dominante.

Os povos surdos tiveram suas histórias, língua, cultura e direitos ocultados e suprimidos, e, com esse movimento de opressão, muitos foram afetados por doenças psicológicas em um percentual bem superior aos ouvintes (LADD, 2013). Isso poderia ser diferente se suas conquistas e humanidade fossem reconhecidas. O poder da classe opressora, juntamente com a fragilidade da minoria, tece uma trama de injustiças que poderiam ser evitadas. Porém, como

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XIMu-4136Tket=3370s> Acesso em 18 de fev. 2022.

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XIMu-4136Tket=2895s> Acesso em 18 de fev. 2022.

⁴⁴ Cabe destacar que o, a época, Presidente de República, Jair Bolsonaro, e o sucessor de Milton Ribeiro, Victor Godoy, também compartilham da opinião que os alunos com deficiência atrapalham os demais, conforme pode ser constatado nas notícias a seguir: <https://encurtador.com.br/gjxl> e <https://www.gp1.com.br/politica/noticia/2021/1/7/bolsonaro-afirma-que-educacao-inclusiva-nivela-por-baixo-493686.html>

afirma Freire (2018), os opressores se nutrem dessas injustiças e isso lhes dá a oportunidade de praticar uma falsa generosidade.

Um exemplo dessa infraestrutura opressora, e que pode ser encarada como uma falsa generosidade, é o caso da disciplina Libras no Instituto Federal de Educação do Rio Grande do Norte (IFRN). Por meio de dados conseguidos através da lei de acesso à informação, foi constatada uma realidade que dá à Libras tratamento inferior aos das outras disciplinas oferecidas pela instituição.

Em 2020, o IFRN contava com dois professores efetivos de Libras para atender as demandas de ensino, pesquisa e extensão de dezesseis *campi* espalhados em um território que vai de Natal, capital do estado, até o município de Pau dos Ferros, totalizando um raio de quase quatrocentos quilômetros de distância. Segundo os gestores dessa instituição, os dois docentes utilizam uma modalidade chamada *presencial conectado*, um modelo que mescla aulas ao vivo, ministradas por vídeo conferência, com atividades em um ambiente virtual de aprendizagem (ACESSO À INFORMAÇÃO, 2020a). Somente o *campus* Natal conta com o ensino presencial. A instituição informou que apenas as disciplinas Libras e Educação Especial são ministradas nessa modalidade, todas as outras têm professores próprios em cada *campus* (ACESSO À INFORMAÇÃO, 2020b).

Ao refletir sobre essas informações, não podemos nos furtar a remeter esse caso aos conceitos de falsa generosidade (FREIRE, 2018) e inclusão burocrática⁴⁵ (SKLIAR, 2017). Isso se dá, pois, sob a cobertura de interiorizar o acesso ao ensino da Libras, o IFRN está sacrificando as atividades de extensão e pesquisa, que são indissociáveis do ensino, conforme a legislação nacional (BRASIL, 2019). Esse ensino *presencial conectado*, que nesse caso é um eufemismo para educação à distância, torna inviável as atividades mencionadas, se considerarmos a distância entre os *campi* e as 40 horas de trabalho semanal de cada docente.

Outro fator que devemos considerar ao analisar o discurso ouvintista é o capitalismo e sua busca pela produtividade. Para esse sistema, o corpo que produz é o corpo perfeito, sem deficiência. Nesse sentido, os outros, grotescos, não servem ao mundo produtivo, pois não se encaixam no sistema fabril. As adaptações e acessibilidade necessárias para incluir uma pessoa surda no mundo do trabalho são vistas como uma despesa, que só são cumpridas por força de lei. Assim, quando esse sistema não consegue mão de obra para seguir funcional, ele joga a culpa nas pessoas com deficiência, afirmando que elas não têm qualificação para ocupar os postos de trabalho. A classe dominante ignora o fato importante de que o investimento em

⁴⁵ Segundo Skliar (2017), inclusão burocrática é prática de promover a inclusão somente para obedecer a lei sem haver uma preocupação com a qualidade dos serviços ofertados.

educação e acessibilidade faz com que as pessoas com deficiência sejam ativas e saudáveis, o que conseqüentemente gera um “retorno econômico significativo” (SASSAKI, 2006, p. 172).

Após conhecer um pouco desses fatos, constatamos que há uma minoria que não se encaixa em uma comunidade que utiliza uma língua diferente e, por isso, suas vozes são caladas. Não resta dúvida de que podemos concordar com Ladd (2013, p. 8), quando ele afirma que “o poder político, o domínio médico e educacional e as estratégias dos meios de comunicação interagem e se reforçam mutuamente para criar uma forma totalmente abrangente de controle eficazmente pensado”, que almeja o domínio da narrativa e da vida dos surdos, extirpando-os de sua humanidade.

Não temos dúvidas de que os surdos são humanos, pois, como grupo, eles não abandonam os seus semelhantes. É o que veremos na seção seguinte. Porém, não podemos afirmar que eles recebem um tratamento humanizado. O poder da colonialidade ouvintista trabalha para que o *ser* e o *estar* surdo sejam comprometidos através de uma base desumana, que tenta impedi-los de desenvolver suas potencialidades de maneira plena.

Em nosso ponto de vista, entendemos colonialidade como um processo de dominação cultural e de produção de conhecimento que se sustenta em um ponto de vista no qual um grupo civilizatório é superior a outro (QUIJANO, 1997; LANDER, 2000). Essa dominação resulta em agrupar “todos os esforços para levar o colonizado a confessar abertamente a inferioridade da sua cultura” (FANON, 1968, p. 198). É exatamente com essa violência cultural que o ouvintismo leva alguns surdos a negar a sua identidade, tendo a certeza de que são inferiores e que dos ouvintes parte tudo o que é superior (PERLIN, 2011). Nesse caminho, tudo o que vem da comunidade surda – sua língua, cultura e *Escritas* – é desconsiderado, tornando-se apenas algo exótico, que está aquém do que é produzido por ouvintes.

Constatamos que uma infraestrutura cruel pode ter contribuído para que os surdos sejam encarados como coisas imperfeitas e grotescas. Assim, se faz necessário invertermos a pergunta. Ao invés de indagar se os surdos são humanos temos que nos perguntar o seguinte: é humano aquele que trata o outro de maneira desumanizada?

O uso da língua pode nos diferenciar dos animais, mas o que nos torna humanos são os atos responsáveis que adotamos perante o *outro*. Mesmo depois de acessar uma língua, os surdos não foram, e ainda não são tratados de forma humanizada. Será que poderíamos dizer que, embora usando uma língua, todos aqueles que praticaram *bullying* com Joseph, Massieu e com os jovens surdos em Uganda eram humanizados? Todos os que ignoraram as denúncias de Marlee Matlin são humanizados?

O que fez com que essas pessoas fossem tratadas de maneira desumana, humilhadas e segregadas foi o sentimento de superioridade, mesmo que subjacente, do ser ouvinte. Está sendo travada uma luta de classes um pouco mais específica neste momento: o ouvinte *versus* o surdo, a língua do colonizador contra a do colonizado, o corpo tido como perfeito contra o corpo grotesco. Além disso, a língua dos surdos é desprestigiada por ser de modalidade visual-motora, ao invés de escrita de forma alfabética, como muitas línguas orais. Isso se dá, pois a nossa sociedade é grafocêntrica,

pois, mesmo ao nascer, somos identificados em papel, por escrito, em nossa certidão de nascimento, com a grafia de um nome que irá nos acompanhar para o resto de nossas vidas. Se ele é grafado com y, com h ou não, isso é extremamente importante para nós, para quem somos. Assim, desde cedo, nós da cultura do papel, temos dificuldade de dissociarmos nosso pensamento da grafia de letras (FARGETTI e SOARES, 2017).

A imersão em um universo grafocêntrico dificulta a compreensão de que outras formas de transmissão de pensamento, como as culturas orais ou de sinais, têm, também, o seu valor e importância. Esse fato torna a luta de classes ainda mais desigual, pois os ouvintes possuem o monopólio da língua, da escrita, da educação formal e da cultura em voga, enquanto os *outros* são obrigados a se *integrar*, ou seja, tornarem-se *íntegros*, pois, aos olhos do colonizador, eles não o são. Em todos os fatos apresentados nesse capítulo, podemos ver que houve um cerceamento do diálogo por aqueles que se consideram superiores, e isso suprimiu o direito à vida de muitas pessoas. Nesses casos, o diálogo foi manipulado para que isso ocorresse somente com aqueles que compartilham dos mesmos ideias decadentes.

Na luta de classes em uma arena discursiva, serão atribuídos valores que são enviesados por diversos discursos que podem conferir um sentido apreciativo ou pejorativo a um signo (VOLÓCHINOV, 2018). Ao considerar o ouvintismo, serão atribuídos valores inferiores aos artefatos da comunidade surda. Esses processos levam a um apagamento ou ocultação de tudo que pertence a seu horizonte social, os relegando a um subespaço, como foi visto em todos os pontos que compõem a infraestrutura descrita nessa seção. Por conta disso, os excluídos - nesse caso, os surdos - procuraram se organizar e, nessa vereda, os seus signos ideológicos foram fortalecidos como veremos na seção seguinte.

2.3. De uma infraestrutura para a superestrutura: o nascimento da surdidade

Não podemos ignorar a complexidade do fenômeno ideológico como sendo fruto de apenas uma realidade, mas sim do cruzamento de ênfases multidirecionais, como um rizoma⁴⁶. Para Volóchinov (2018), esse é justamente o palco da luta de classes. Esse sistema pode nos ajudar a compreender os diversos desdobramentos que uma base pode ter, pois, em um determinado horizonte social, ele poder ser uma superestrutura e, em outro, uma infraestrutura. Os signos ideológicos não surgem de uma mera relação de causa e efeito (VOLÓCHINOV, 2018); esse é o caso do ouvintismo. Para a comunidade surda, essa é uma das bases na qual nascem os seus signos ideológicos. Para o ouvinte, é uma superestrutura fundada em uma visão enviesada da ciência, do pensamento religioso e capitalista, que pretende encontrar uma cura para os surdos.

Como uma forma de reagir à todas as ações causadas por esse ouvintismo, que fez com as pessoas surdas fossem esquecidas e ocultadas, foi empreendida uma jornada de encontros, troca de experiências e organização da classe surda. Esse processo culminou em uma posição de resistência frente à dominação ouvintista. A arena pelo controle do discurso estava montada e a arma que a comunidade surda utiliza nessa luta é o seu principal elo entre a realidade que vivem e os seus signos ideológicos: a palavra, ou seja, sua língua de sinais.

Esses signos são “os indicadores mais sensíveis das mudanças sociais” (VOLÓCHINOV, 2019a, p. 106), pois, a partir da circulação de surdos em determinados ambientes, como casas de surdos, praças, escolas, igrejas, associações e todo e qualquer lugar que proporcionam a alteridade, eles se tornam espaços de construção de significações através de interações. Primeiramente, é a partir do batismo espontâneo que esse lugar recebe o seu sinal próprio, sendo criada toda uma atmosfera de significações que evocam sensações e a produção de Presença através da linguagem (GUMBRECHT, 2010).

Todas essas manifestações ideológicas, embora produzidas por indivíduos, são sociais, pois são entrecortadas por diversos fatores hierárquicos, como a infraestrutura em que o sujeito está inserido (VOLÓCHINOV, 2018). Sendo assim, esses fatores conduziram à organização política e social da comunidade surda na luta por seus direitos. Isso fez nascer um conceito que, como explanado por Ladd (2013), envolve o processo de luta da população surda para que sua existência enquanto sujeitos seja reconhecida, pois são detentores de uma cultura e participantes de uma comunidade. Segundo Ladd (2013), *surdidade*

⁴⁶ Na botânica, *rizoma* se refere a uma estrutura que se ramifica para várias direções criando um sistema complexo de caminhos onde os brotos podem se comportar como raízes, caules, talo ou ramos (DELEUZE, GUATTARI, 1995).

representa um processo — a luta por que passa cada criança surda, família surda e adulto surdo para explicarem a si próprios e aos outros a sua existência no mundo. Ao partilharem às suas vidas uns com os outros enquanto comunidade e governando-se por essas explicações, mais do que escrevendo livros sobre elas, as pessoas surdas envolvem-se numa práxis diária, num diálogo interno e externo continuado. Este diálogo não só reconhece que a existência como pessoa surda é um processo de tornar-se e manter-se surdo, mas também reflete interpretações diferentes de surdidade, do que possa significar ser uma pessoa surda numa comunidade surda (p. 3-4).

Governando-se, eles tomam uma posição de resistência e luta para desconstruir o que foi imposto aos povos subalternizados, rejeitando o domínio do opressor. Isso é necessário pois pais, professores, médicos e autoridades educacionais têm “procurado refazer as pessoas surdas à sua imagem – ou, talvez mais apropriadamente, à imagem limitada de si mesmas” (LADD, 2013, p. 5). Contudo, a existência surda no mundo parte da premissa de assumir os seus desejos e anseios como uma coletividade. Desse modo, conhecer as aspirações desta comunidade é o que pode motivar o início do diálogo em um caminho para o respeito e aceitação dessas vivências.

A surdidade rejeita a coisificação da pessoa surda, como quando os ouvintes usam o termo surdez para categorizar os indivíduos pela quantidade dos decibéis que eles conseguem ou não ouvir. A classificação em graus de surdez serve a uma finalidade puramente médica e prescritiva, contudo, essa rotulação nada agrega para o reconhecimento das subjetividades surdas, pois elas servem para classificá-los a partir da falta de algo. A surdidade segue o caminho inverso, pois se concentra na presença e não na ausência.

O reconhecimento da natureza do *ser* e *estar* surdo no mundo tem sido a principal luta travada pelas comunidades (LADD, 2013). Nesta batalha, os seus signos ideológicos emergem e são altamente valorizados e valorados pelos povos surdos. Por tal fato, vamos discorrer brevemente sobre como esses signos surgem a partir da surdidade.

2.3.1 Língua de sinais

O signo ideológico mais importante para a comunidade surda é a língua de sinais. O uso dessa língua por pessoas surdas remonta há milhares de anos, conforme Ladd (2013) e Sacks (2010). Porém, em nosso país, temos registros de sua presença apenas a partir do século XIX, quando o professor surdo Eduardo Huet, por volta de 1856, deu o ponta pé para que a língua de sinais se expandisse e chegasse ao que é hoje no Brasil e no México (OVIEDO, 2007). Porém, isso não significa que antes disso não houvesse uma língua de sinais em nosso país, mas que, a partir desse caminho, as pessoas surdas foram atuando como multiplicadores da língua entre seus pares, colegas de escola e parentes.

A história das línguas de sinais está bem documentada por autores como Ladd (2013) e Sacks (2010), por isso não iremos nos concentrar em descrevê-la aqui. Focaremos nas capacidades expressivas dessas línguas, pois com essa percepção ficará claro o seu poder de materialização dos signos ideológicos surdos.

Sacks apresenta uma reflexão sobre a característica das línguas de sinais que a torna singular e com um processamento mental diferenciado, possibilitando um exímio uso do espaço linguístico. Segundo esse autor, “a complexidade desse espaço linguístico é esmagadora para o olho ‘normal’, que não consegue ver, e muito menos entender, o tremendo emaranhado de seus padrões espaciais” (SACKS, 2010, p. 45).

Stokoe (1979), ao abordar esse poder de criação imagética das línguas de sinais, afirma que ela tem quatro dimensões e isso amplia o seu caráter narrativo, pois a torna essencialmente cinematográfica. Isso acontece por meio de uma narrativa não linear que permite avançar e retroceder o relato, como acontece na montagem de um filme. Ademais, a própria disposição do enunciador usuário da língua se assemelha ao da visualização através de uma câmera filmadora (STOKOE, 1979). Pimenta (2012) explorou essa cinematografia, que poderíamos até chamar de artesanal, pois não depende de editores de vídeo, mas somente do uso criativo do corpo para emular esses efeitos.




Esse poder narrativo vem de uma base neurológica diferenciada nos usuários nativos das línguas de sinais, pois, no processamento da linguagem, eles utilizam o lado esquerdo de seus cérebros e, adicionalmente, o hemisfério direito assume a percepção visual-espacial de um modo especial (SACKS, 2010), o que os torna poderosos produtores e receptores de imagens do mundo sensível.

Essa capacidade visual superior pode ocorrer devido a estimulação precoce da percepção visual por meio da comunicação na língua de sinais. Isso faz com que crianças e adultos surdos tenham maior capacidade de decompor imagens, padrões visuais e reconhecer rostos e microexpressões faciais (SACKS, 2010). Isso possibilita que o surdo use sua língua de modo altamente abstrato para produzir padrões visuais espaciais de um modo único (SACKS, 2010). Toda essa peculiaridade no uso de recursos extra verbais, amalgamada com recursos verbais, pode ser fruto de conexões profundas e primitivas que nossos cérebros guardam, e são ativadas através de um *input* ocasionado pelo uso das línguas de sinais.

A enunciação na língua de sinais pode proporcionar uma percepção física e tangível de algo que não está presente, isso se dá por meio da produção de imagens que surgem através de uma complexa sintonia entre mãos, expressões corporais e faciais, gestos e descritores

imagéticos⁴⁷. Isso pode ser observado na poesia “O quadrado do dia” do potiguar Michel Marques. Nessa composição o autor utiliza de modo harmônico o espaço de enunciação para descrever a sensação de estar enclausurado em nossas casas e, assim, perder a luz do sol, durante o dia, e das estrelas, à noite (QUADRO 08). Todo esse processo de produção de sentidos e Presença ocorre a partir do complexo jogo descrito por Volóchinov (2019), envolvendo estética, contexto sociológico de produção e interação com o *outro*.

Quadro 08 - O quadrado do dia, poesia, Michel Marques, 2020.

		
<p>Descritor imagético que denota um “encaixotamento” do personagem dentro de sua casa.</p>	<p>Descritor imagético que apresenta a visão que o personagem tem a partir de uma janela de sua casa.</p>	

Fonte - <https://www.instagram.com/p/CAxcBdwgRyu/>

Os descritores imagéticos na língua de sinais, que são marcadores de concordância para pessoas, animais e coisas (QUADROS e KARNOPP, 2004; CAMPELO, 2008), têm um papel importante na produção de sentido e Presença, pois, por meio das mãos, é possível emular objetos, pessoas, animais, formas, movimentos, texturas e tamanhos. Por meio desse recurso, percebemos que o enunciador estabelece uma cosmologia com o mundo dos objetos e o seu interlocutor, e isso produz novas significações da realidade. Essa criação de uma atmosfera imagética com as mãos complementa o contexto extra verbal e verbal do enunciado, evocando o horizonte espacial comum dos interlocutores, podendo conduzi-lo a uma síntese. Por meio do uso dessa língua, as pessoas surdas podem se encontrar com seus semelhantes e com isso fortalecer seus laços. Na próxima seção compreenderemos mais sobre esses encontros.

2.3.2. Encontro de amigos

O poder comunicativo da língua de sinais possibilita o encontro, diálogo, criação e fortalecimento das relações interpessoais entre surdos e surdos e ouvintes. A partir de agora, faremos um relato de situações que vivenciamos nos mais de 23 anos que temos de contato com a comunidade surda⁴⁸. Embora os surdos tenham as suas peculiaridades, é emocionante perceber o acolhimento aos seus semelhantes e o desejo de sempre estar em contato com seus pares. A superestrutura que oprime e segrega as pessoas surdas é uma das motivações para esse

⁴⁷ Esse termo é utilizado por Campello (2008) para se referir ao que é denominado “classificadores”.

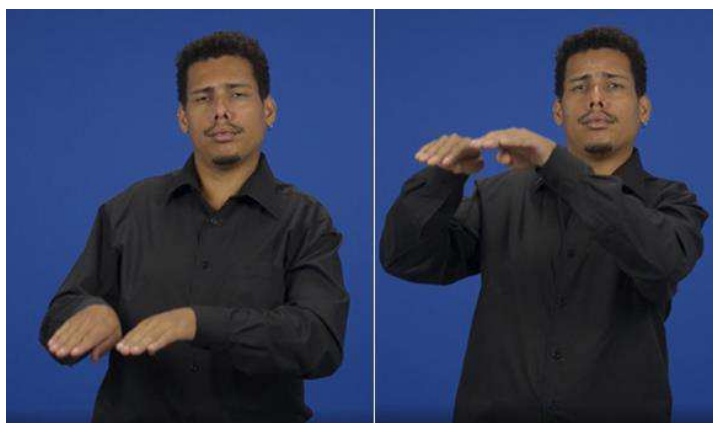
⁴⁸ Todos os nomes usados nesse relato são pseudônimos para preservar a particularidade dos sujeitos descritos.

ajuntamento; isso faz com que o encontro de surdos seja como o achado de um oásis, simplesmente não se quer sair dali e voltar ao deserto.

Começamos a aprender Libras no ano 2000, inicialmente por motivos religiosos, porém, percebemos que a comunidade surda tem muito mais a oferecer do que a mera participação em rituais litúrgicos. Nesse mesmo ano, conhecemos Ribamar⁴⁹, um jovem surdo que morava em Caruaru-PE. Ele sempre estava na companhia de seus pares e praticamente conhecia o endereço de todos. Um dia, Ribamar nos apresentou seu primo, Flávio, que também é surdo. Nesse dia, sua mãe nos disse que os dois eram “unha e carne”, pois sempre estavam juntos. Contudo, essa não era uma especificidade apenas entre esses dois primos, toda a comunidade surda de Caruaru tinha laços estreitos. Isso ficou evidente nas fotografias que eles mostraram, nas quais surdos de vários bairros da cidade estavam presentes.

Ribamar, ao nos apresentar o seu primo, enunciou um sinal que para nós reflete bem o que acontece com ele e com boa parte dos surdos de várias localidades que compartilham espaços de troca e construção de suas identidades. Esse sinal é CRESCER-JUNTOS⁵⁰ (IMAGEM 32) e, durante esses mais de 23 anos dentro da comunidade surda, vimos centenas de surdos usá-lo para descrever um laço de companheirismo e amizade que se iniciou na infância e permanece até a vida adulta. As duas mãos pareadas nesse sinal, em um movimento ascendente, denotam a proximidade e união que se desenvolveu com o passar dos anos enquanto cresciam.

Imagem 32 – Sinal CRESCER-JUNTOS



Fonte – UFSC (2018)

⁴⁹ Decidimos utilizar pseudônimos para preservar a identidade das pessoas citadas.

⁵⁰ A grafia de sinais utilizando termos da língua portuguesa segue o sistema de notação de palavras, por isso neste trabalho adotaremos a escrita em caixa alta para referir-se aos sinais.

Esse também é o caso Mariana e Ramon, dois surdos que residem em Caicó-RN. Mariana estava tendo problemas com sua mãe que reteve seu cartão do BPC⁵¹, controlando toda a sua vida financeira. A jovem surda decidiu buscar a nossa ajuda. Assim, agendamos para ela um atendimento no Núcleo de Prática Jurídica (NPJ), do Ceres/UFRN, onde os professores do curso de Direito poderiam orientá-la adequadamente. No dia e hora marcados, Mariana chegou junto com Ramon, o que foi estranho para o professor responsável, levando-o a questionar se os dois eram parentes. Nesse momento, Mariana respondeu: “ele é meu amigo, não se preocupe, *crecemos juntos*, confio nele”.

Em um momento sensível de sua vida, Mariana contou com a presença de seu amigo e, além disso, toda a comunidade surda da cidade tinha consciência e deu total apoio na busca por seu direito de controlar sua própria vida financeira. Outro fato interessante ocorreu na mesma cidade, quando alguns surdos nos pediram ajuda para intermediar uma conversa com o gerente de uma autoescola. Os surdos temiam não ter acesso a um intérprete de Libras durante as aulas teóricas, assim a conversa com o gerente poderia resolver essa situação. No dia da reunião, para nossa surpresa, estavam presentes oito surdos, contudo, somente dois deles pretendiam se matricular nas aulas de direção. Os outros estavam lá para dar apoio aos colegas.

O conceito do sinal CRESCER-JUNTOS se adequa bem às situações apresentadas, pois na união e comunhão de valores as pessoas surdas se organizam coletivamente para lutar por seus direitos. Assim, na próxima seção, vamos conhecer mais um signo ideológico da comunidade surda, que amplia o espaço para além do encontro de amigos, promovendo um encontro de ideias e ideais.

2.3.3. Associações de surdos

Nesse meio social, mediado pela língua de sinais e tendo como mola propulsora uma infraestrutura que surgiu há séculos, aos poucos, as pessoas surdas estruturaram grupos para que, unidos, possam lutar por seus direitos. Nesse ínterim, no Brasil, em 1930, é fundada a primeira associação de surdos no Rio de Janeiro (RAMOS, 2004). Com o sucesso dessa empreitada, surdos de outras regiões começaram a se organizar e, em alguns anos, várias novas associações surgiram (MYRNA, 2006).

Essa profusão de associações culminou no surgimento de espaços e momentos de trocas de experiências, seja por meio de encontros nas sedes das associações ou em outros locais como praças, parques e clubes (MYRNA, 2006). Por meio desses encontros, formaram-se grupos para

⁵¹ BPC é a sigla Benefício de Prestação Continuada, que é pagamento de um salário-mínimo disponibilizado às pessoas com deficiência em estado de vulnerabilidade social.

a prática esportiva e, nesse contexto, nasceu a Federação Desportiva de Surdos do Rio de Janeiro, em 20 de janeiro de 1959 (RAMOS, 2004).

Quarenta e sete anos após a fundação da primeira associação de surdos, vários profissionais da área se uniram e criaram a Federação Nacional de Educação e Integração do Deficiente Auditivo (FENEIDA), com sede no Rio de Janeiro. Inicialmente, as pessoas surdas não tiveram uma participação plena nessa última, porém, com o passar dos anos, isso foi mudando e a federação começou a servir de ponte para a organização das pautas e luta por direitos da comunidade (RAMOS, 2004).

Com o tempo, A FENEIDA foi reestruturada e deu lugar a Federação Nacional de Educação e Integração de Surdos (FENEIS), em 1987. Tendo como objetivo promover a inclusão do surdo em diversos setores da sociedade, como trabalho, educação, esporte, lazer, assistência jurídica e à saúde. A FENEIS também se empenhou em propagar a língua de sinais através de cursos para ouvintes e surdos (RAMOS, 2004).

Essa nova federação coloca o surdo como protagonista, e se mobiliza em busca de sua auto recuperação política. Esse movimento e união se tornam necessários frente à constante tentativa dos ouvintes em colonizar o surdo, fazendo com que sua cultura seja apagada em favor de uma ideologia que prima pela perfeição das funções dos corpos, nesse caso a audição. O sinal desta federação denota bem como a comunidade surda se sente ao participar de uma associação (IMAGEM 33).

Imagem 33- Logomarca da Feneis.



Fonte - <https://feneis.org.br/o-que-e/>

Nesse símbolo, as mãos enunciam o sinal de UNIÃO, que se posiciona sobre o mapa do Brasil. Isso faz referência à necessidade de unicidade e articulação nacional de ações para que as comunidades surdas consigam lutar por seus direitos. O embate travado pelos surdos foi longo e árduo, embora tenha resultado em grandes conquistas, como reconhecimento de sua

língua de sinais como meio oficial de comunicação, garantia ao direito de ter o acompanhamento de um intérprete de Libras e, mais recentemente, a inclusão da modalidade da educação bilíngue de surdos na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira. Essa última conquista já estava pulverizada em vários documentos oficiais, como a declaração de Salamanca, a Política Nacional de Educação inclusiva, o decreto 5.626 e o Plano Nacional de Educação.

Com a intervenção do movimento social surdo, a educação bilíngue pôde ser incluída na lei que rege a educação brasileira. Contudo, há anos as escolas recebem alunos surdos, seja no modelo inclusivo ou na educação especial. Por promover o encontro com seus pares, esses locais também recebem uma ênfase valorativa da comunidade surda. Esse será o assunto da próxima seção.




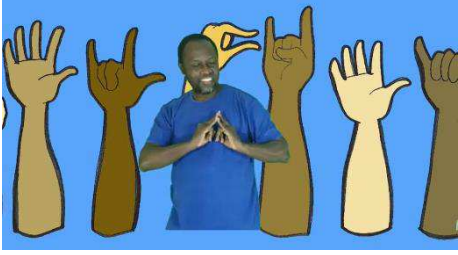
2.3.4. Escolas de surdos

As escolas são um espaço que os surdos utilizam como um lugar de trocas e fortalecimento de sua comunidade. No entanto, é importante destacar que nem todas elas atendem aos requisitos para se tornar um espaço de respeito ao *ser* e *estar* surdo. Para que isso aconteça, é preciso que tenham características específicas, como a presença de outros surdos, atuação de intérpretes de Libras e professores que conheçam e respeitem a cultura surda.

Sabemos que o ideal seria que todas as escolas para surdos adotassem a modalidade bilíngue, porém, esse é um caminho ainda em construção. Por isso, aqui abordaremos os modelos mais comuns de escolas, de educação especial e inclusiva, mesmo que não seja o mais efetivo para a educação de surdos. Contudo, quando esses espaços são frequentados por pessoas surdas, eles se tornam um signo ideológico. Ao serem batizados, recebem um sinal que reflete uma característica geralmente física daquele lugar. Porém, esse sinal logo ganha contornos simbólicos e ideológicos, refletindo todos os encontros e diálogos que acontecem ali e que possibilitam a construção das identidades surdas.

Nesse processo, surge uma cosmologia entre os atores desse jogo: surdos, professores e intérpretes de Libras. No começo, esse espaço pode ser apenas um local comum, mas depois se torna um produto ideológico acabado. Veja o caso do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), que é objeto de um poema declamado por vários professores que participam dessa instituição. O título dessa poesia é *INES 163 anos*, e ela descreve o sentimento que os seus membros têm em compor a primeira escola para surdos do Brasil e que ainda hoje é referência para todo o país. Vale destacar quatro formas peculiares que o sinal do INES é enunciado de um modo diferenciado nessa poesia (QUADRO 09).

Quadro 09 - Recortes da poesia INES 163 anos, 2020.

	
<p>Recorte 01 - Sinal do INES associado à expressão não manual de carinho</p>	<p>Recorte 02 - Sinal INES enunciado junto com o sinal surdo</p>
	
<p>Recorte 03 - Separação do sinal INES</p>	<p>Recorte 04 - Sinal do INES enunciado junto ao coração.</p>

Fonte - <https://www.youtube.com/watch?v=NcO9oiS-Xgo>

Perceba que o primeiro sinal é mesclado a uma expressão facial que denota carinho (QUADRO 09, Recorte 01); na sequência, mistura-se com o sinal de SURDO (QUADRO 09, Recorte 02); outro enunciatador divide o sinal em duas partes, formando o sinal EU-AMO-VOCE (QUADRO 09, Recorte 03), movimentando a mão em direção a outro participante, que emite o sinal junto ao coração (QUADRO 09, Recorte 04). Esse sentimento de afeto não é à toa, pois o INES foi fundado em 1856 e, em toda sua trajetória, já recebeu milhares de alunos surdos. Nesse local, dezenas de pessoas encontram seu espaço para, com suas mãos, compartilhar suas vidas e marcar sua existência no mundo. O significado do INES não se limita aos que, de alguma forma, fizeram parte de sua história. Ele acaba por englobar todas as comunidades surdas do Brasil, que o veem como um objeto de desejo e contemplação. Um ideal para a educação de surdos.

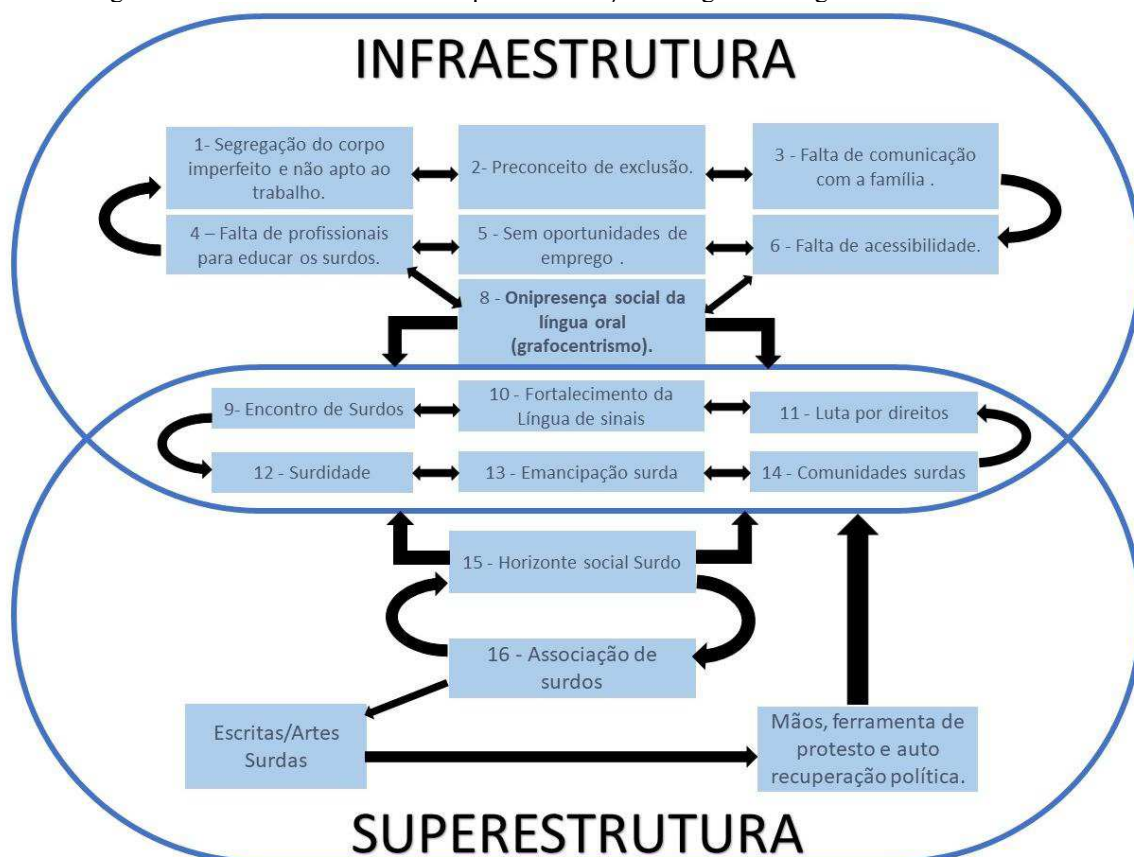
Os detalhes dessa obra podem nos fazer sentir a Presença do poder que essas mãos têm em construir uma comunidade que está lutando por seu direito de existir, e, além disso, estar junto de seus semelhantes – pessoas de diferentes cores, orientações sexuais e religiões – com um único lastro: a luta por ser surdo e poder compartilhar com seus pares a língua e suas experiências de vida, como uma comunidade global.

Tudo que cerca os sujeitos dessa poesia compõem uma atmosfera conhecida para a comunidade surda. Um espaço de aceitação e união que, na maioria das vezes, é diferente dos seus lares, pois, junto com os seus semelhantes na escola, eles podem expressar suas emoções

e ser compreendidos. Nessa atmosfera de Presença e contato com diferentes culturas que compartilham uma língua de sinais, podemos perceber a subversão evocada por essa imagem, pois o mundo está submerso em diversas facetas de preconceito. Entretanto, uma comunidade que é alvo desse preconceito conseguiu um artefato que pode uni-la. Há nessa poesia uma atmosfera pensativa, que pode nos conduzir a uma reflexão e, neste caminho, ela tem o poder de “tocar o que está ausente, tornando presente aquilo que está distante” (ALLOA, 2015, p. 10).

Considerando o horizonte social surdo, podemos perceber que o processo que leva ao nascimento das *Escritas* surdas, que serão explanadas no capítulo seguinte, parte de uma infraestrutura que está mergulhada na exclusão social (IMAGEM 34).

Imagem 34 – Processo social da base para a formação do signo ideológico na comunidade surda



Fonte – Elaborado pelo autor com base em Volóchinov (2018)

Observando a Imagem 34, é possível compreender as principais questões enfrentadas por essa comunidade e como elas estão interligadas, assim como as formas de resistência e de fortalecimento identitário. Primeiramente a infraestrutura é apresentada como um conjunto de fatores que geram a exclusão e segregação da pessoa surda. A partir disto, há um cruzamento entre infraestrutura e superestrutura, e nele estão presentes os principais elementos que contribuem para o fortalecimento identitário da comunidade surda e sua luta por direitos.

Por fim, esse processo resulta na superestrutura que grande parte dos surdos estão inseridos, a qual simboliza a identidade surda e sua luta política. Em suma, o processo apresentado representa a complexidade da experiência surda, que envolve desde questões de exclusão e segregação até formas de resistência e fortalecimento identitário. Tal processo evidencia a importância dos movimentos sociais surdos, e, conseqüentemente, das mãos, na construção da identidade e na luta por direitos da comunidade.

Nesse contexto, os signos ideológicos adquirem uma de suas formas finais, as *Escritas surdas*, que são entrecortadas por toda a infraestrutura e superestrutura que apresentamos até agora. Levando em conta essas *Escritas* - nas quais as mãos têm uma Presença constante e simbólica – que apresentam características imagéticas e multimodais que as tornam únicas em refletir e refratar o horizonte social das pessoas surdas, podemos inferir que, com base no dialogismo, o contato com essas artes pode levar o ouvinte a confrontar os seus preconceitos e crenças; possibilitando o trilhar do caminho para o ato responsável.

No próximo capítulo, conheceremos mais sobre essas *Escritas* e como elas podem ser um meio de subversão da dominação cultural ouvintista. Por fim, apresentamos uma discussão de como o diálogo evocado pelas mãos, nas artes surdas, pode ser uma forma de praticar a alteridade, ao sentir em nossos corpos a Presença do horizonte social surdo.

CAPÍTULO III – O CORPO SURDO GROTESCO COMO CAMINHO PARA O ATO HUMANIZADO PELAS *ESCRITAS* SURDAS

Esse corpo grotesco, aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas.

(BAKHTIN, 1987, p. 24).

Como enunciamos no capítulo anterior, o ideal decadente de um corpo sem defeito relegou à condição de coisa todos aqueles que eram considerados grotescos. Desse modo, para que possamos dar um passo para praticar o ato responsável e humanizado perante o *outro-surdo*, é necessário subvertermos nossa concepção do que é grotesco. Dentro desta perspectiva, o objetivo deste capítulo é ressignificar a nossa compreensão do corpo surdo através dos estudos bakhtinianos. Para que isso aconteça, não adotamos o conceito de grotesco como algo negativo, pois ele está ligado a todos os aspectos da nossa existência (BAKHTIN, 1987).

Essa concepção de corpo grotesco inclui tudo aquilo que a classe burguesa rejeita e tenta silenciar, como a velhice, as mulheres, o negro, o indígena e a pessoa com deficiência. Esses corpos não são acabados, nem singulares, tampouco estão alienados do mundo, mas, com esse último, compõem uma cosmologia (BAKHTIN, 1987). Assim, eles se distinguem dos corpos idealizados como perfeitos ao trazer à tona aquilo que está ocultado e dão voz a quem está silenciado. Aqui, ingressamos no pensamento de que o corpo surdo, a mão surda e a boca que não pronuncia palavras do mesmo modo que os ouvintes pronunciam, adquirem um valor positivo e afirmativo, em uma completa oposição aos que tem corpos sem defeitos, porém com espíritos decadentes.

Nesse ponto, nos deparamos com o que aqueles que não conseguem abandonar a ideia de perfeição corporal e da língua oral como a única capaz de expressão plena do pensamento consideram o caos. Assim sendo, com a subversão do que é grotesco, será possível se aproximar do horizonte social do *outro* por meio do diálogo. Esse contato pode nos conduzir a realização de atos responsáveis e humanizados, pois, conforme percebemos no capítulo anterior, não é apenas o uso da língua que nos torna humanos, mas sim os atos responsáveis que praticamos para o *outro*.

Conforme Bakhtin (2010), o ato responsável não é uma ação mecanizada e motivada por uma falsa generosidade. São ações de indivíduos que, a partir do ato-pensar, movimentam-se em direção ao ato-ação, assumindo a responsabilidade pelo conteúdo desses atos. Os povos oprimidos pela colonialidade se empenham fortemente em lutar para ser vistos e, para Freire (2018), a grande generosidade é quando, de forma empática, as mãos dos oprimidos não sejam

as únicas erguidas nessa luta. Destarte, nesse caminho, a responsabilidade do *eu* para com o *outro* passa a contribuir para a transformação do mundo, assim como pontua Sobral (2019), pois, para ele, ao realizar o ato responsável o sujeito toma uma decisão que leva em consideração seu dever e sua responsabilidade perante o próximo.

O processo para se chegar ao ato responsável e humanizado não é simples e, para que possa ser realizado, necessita de um meio que interconecte o *eu* com o *outro* (BAKHTIN, 2010). Desse modo, não é possível compreender o *outro-surdo* sem a participação do *eu-ouvinte*. Nesse caso, a cultura produzirá elementos estéticos que refletem e refratam a vida, o real, aquilo que está presente em nossas vivências históricas, que são interdependentes. A partir disso, o ato responsável e humanizado precisa ser o resultado de uma empatia motivada pelo ato-pensar, que considere a diferença do outro, apreendida pela cultura e pela vida.

Para Bakhtin, o pensamento não-indiferente, que é baseado nas relações dialógicas, pode fazer com que os sujeitos – aquele que observa e o que é observado – se comuniquem e, a partir disso, aconteça o ato responsável (BAKHTIN, 2010). Nesse processo, o sujeito poderá tomar uma decisão consciente que molde os seus atos de modo que considere a sua responsabilidade perante o *outro*. A participação reflexiva no *ser e estar surdo*, mediada pelas artes, seria a motivação para o ato responsável do *eu-ouvinte*, pois a apreensão do processo histórico, que culminou em uma infraestrutura opressiva, conduzirá a algo novo, “tanto no objeto quanto no indivíduo, enaltecendo e melhorando o existir-evento” (SOUZA, 2015, p. 695).

No caminho para esse ato humanizado, empatia é a palavra-chave, e isso pode ser concretizado a partir da Presença do real, evocada pelos signos ideológicos dos povos surdos. Mesmo estando consciente que, conforme Bakhtin (2010), não é possível ingressar no lugar do outro, dado o caráter irrepitível dos atos. Pode-se participar e sentir uma Presença que nos permita compreender o mundo do *outro-surdo*. Para isso, a experimentação é o meio que pode nos aproximar do mundo sensível do *outro*, pois segundo Bakhtin (2010, p. 58), “mediante a empatia se realiza algo que não existia nem no objeto da empatia, nem em mim antes do ato da empatia, e o existir-evento se enriquece deste algo que é realizado, não permanecendo igual a si mesmo”.

O nosso olhar é limitado e egoísta. Assim, é preciso um esforço pessoal para que possamos abandonar nosso individualismo e praticar a alteridade. Deixando de olhar apenas para dentro, poderemos ver o Outro como um todo e poderemos ser enxergados do mesmo modo por esse outro. Esse é um processo dialógico que inerentemente percorre dois caminhos, uma mão dupla na qual enxergamos e somos enxergados. De fora, vejo o *outro* e reflito sobre

suas realidades, mas não vivo a vida dele; contudo, consigo me aproximar dessa vida e, do meu lugar, poderei compreendê-lo (BAKHTIN, 2011).

Nos estudos bakhtinianos, esse processo de se deixar de lado para compreender o lugar do *outro* é chamado de exotopia, e é o que permite a realização do ato responsável, pois, olhando para o meu próximo, posso compreendê-lo e assim assumir minha responsabilidade perante ele. Conforme Bakhtin, há um limite na alteridade, pois ela não pode ser experimentada completamente. Segundo o pensador, “não posso amar o próximo como amo a mim mesmo, ou melhor, não posso amar a mim mesmo como amo o próximo, posso apenas transferir para ele todo o conjunto de ações que costumo realizar para mim mesmo” (BAKHTIN, 2011, p. 45).

O conjunto de ações que planejamos para fazer a nosso favor dificilmente irá, conscientemente, resultar em nossa exclusão, cerceamento de voz ou apagamento da nossa história. Por isso, a exotopia tem um poder de transformação, pois faz com que nos aproximemos do espaço do *outro*, sem ações e preconceitos de classe ou julgando o *outro* como inferior. Essa mesma classe – a classe ouvinte – pode realizar um ato responsável que permita que os surdos sejam tratados da mesma forma que os ouvintes.

A empatia é fundamental para fazer surgir esse algo novo em nós, pois a irrelevância da nossa singularidade se dá em vivermos no mundo com o *outro*, um *outro* que também é singular e muitas vezes ignorado, mas que, sem ele, nós também somos incompletos. Conforme Bakhtin (2010), a empatia pura não é possível, pois o *eu* e o *outro* se tornariam um, mas é possível uma intersecção, o estabelecimento e reflexão de pontos em comum do *eu-ouvinte* com o *outro-surdo* e, a partir disso, poderemos compreender esse *outro* e “meu dever em relação a ele (a orientação que preciso assumir em relação a ele), compreendê-lo em relação a mim na singularidade do existir-evento; o que pressupõe a minha participação responsável” (BAKHTIN, 2010, p. 61).

O ato responsável e humanizado através do diálogo com o *outro* é apoiado, também, por outros importantes pensadores. Ao discutir a importância da literatura para a formação do homem, Candido afirma que humanização é

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante (2011, p. 117)

Vale notar que aqui há um destaque para a capacidade de adentrar nos problemas do mundo. Candido (2011) propõe que a literatura seja a chave que abre a porta para essa

humanização. Entretanto, devemos levar em consideração que o objeto dos discursos na literatura pode tratar de algo alheio ao leitor, como acontece na literatura canonizada, pois ela serve como um instrumento da burguesia para perpetuar os ideais de perfeição corporal.

Silva (2016), por sua vez, amplia o leque de tipos de produção artística que podem nos humanizar. Sua proposta ultrapassa a literatura canonizada e inclui outras possibilidades com as quais o leitor pode se identificar. Nesse aspecto, se adicionam as *Escritas* consideradas grotescas, mestiças e marginais. Essa inserção acontece porque tais escritas não estão delimitadas, como um cânone representativo de uma minoria numérica e burguesa, mas sim misturadas e hibridizadas com as coisas do mundo. Com isso, é possível, segundo Bakhtin, uma ação exotópica no caminho para o ato humanizado (BAKHTIN, 1987).

Neste ponto, nos deparamos com o direito a olhar e o direito a ser olhado (MIRZOEFF, 2016). Nesse sentido, o ato de olhar é subversivo, pois ele não se refere ao direito de contemplar o belo, o canônico e o sem defeito, mas sim o que é real, que, na verdade, é o grotesco que as classes dominantes tentam ocultar do coletivo. É essencial que se leve em conta o ato de olhar, as formas de expressão marginalizadas e todos os benefícios que essa interação pode trazer para as pessoas. Concordamos com Candido (2011) quando ele afirma que a literatura e, por consequência, as escritas subalternas “nos liberta[m] do caos e, portanto, nos humaniza[m]” (p. 186). Ampliando a ideia do autor, podemos afirmar que essa humanização pode ser entendida como um processo de adentrar no horizonte social do *outro*, que é considerado grotesco, através do ato responsável, moral e ético ou, nas palavras de Bakhtin, de forma exotópica, e não de forma passiva.

Para estender a noção de ato responsável e humanizado, consideramos a ideia de Freire (2018, p. 64), quando ele enfatiza que humanizar é “subverter, não ser mais” e, nessa subversão, os oprimidos podem deixar de ser vistos como “coisa”, o que só pode ser construído através do diálogo. O risco de uma visão não humanizada é o de encarar o oprimido como alguém que precisa ser vigiado/visualizado, que deve ser objeto de uma falsa generosidade assistencialista. No caso da comunidade surda, isso é percebido nas tentativas de incluir a Libras nas licenciaturas apenas para obedecer a lei – de forma massificada – e nas criações de escolas pseudo-bilíngues, que não consideram a cultura surda no processo pedagógico (SKLIAR, 2017).

O processo para humanizar as relações entre ouvintes e surdos é complexo e árduo pois temos pouco, ou nenhum, acesso à cultura surda. Isso dificulta o contato com o *outro-surdo*. Essa ocultação das significações tem um objetivo: cercear as discussões sobre o papel social das pessoas surdas. À margem, a cultura surda precisa ser trazida para o centro, estudada nas

escolas, nas aulas de artes e Literatura, necessita ser analisada por críticos, fazer parte dos estudos dos programas de pós-graduação. Até o momento, ela tem sido uma arte de nicho, pois somente os surdos e os profissionais da área têm contato e desenvolvem estudos sobre ela.

Vale aqui o pensamento de Freire (2018) quando ele afirma que “os homens se humanizam, trabalhando juntos para fazer do mundo, sempre mais, a mediação de consciências que se coexistenciam em liberdade”. Destarte, um signo ideológico da comunidade surda, com suas características peculiares, pode ser uma ferramenta social que nos conduziria ao ato responsável e humanizado. Nesse caso, as artes surdas podem, de forma empática, nos aproximar do horizonte social do *outro*. Para isso, é necessário que ele toque, mesmo que em parte, as bases materiais desse grupo (VOLÓCHINOV, 2018). Assim, as artes surdas e os discursos que as entrecortam podem ser chaves que abrem oportunidades para tocar as bases da sociedade ouvinte.

Por isso, a partir do conceito de surdidade – e nos remetendo às vozes da comunidade surda –, iremos conhecer seus desejos, pois eles são fruto de uma fase de transição entre a infraestrutura, que analisamos no capítulo anterior, e a superestrutura, que resulta no nascimento dos signos ideológicos surdos. Essas vozes foram encontradas a partir do horizonte social surdo, que é refletido e refratado nas artes surdas.

Adotar a percepção da arte surda como subversiva e humanizadora, ao nosso ver, é contra hegemônico, pois a burguesia (classe dominante) tende a buscar a arte pela arte, como sendo algo superior e alheio à luta de classes (VOLÓCHINOV, 2018), assim, ao enveredar por essa busca, eles adotam tons de uma estética totalitária, onde o belo, o heroico e o sublime se sobrepõem ao real. Desse modo, enxergar e valorizar a humanidade do *outro* é assumir nossa responsabilidade nessa luta. Ademais, essa luta de classe é o que fortalece o signo. Sem ela, ele se torna somente um objeto de análise puramente estética, desprovido de ideologia, o que, segundo Bakhtin (2010), não corresponde ao real.

Com isso, essas artes demonstram uma atitude de resistência frente à opressão ouvintista e, ademais, elas estão repletas de humor, romance e tragédia. Porém, para compreender bem o que elas são, necessitamos adentrar em um novo conceito, o de *escritas surdas*. Primeiramente iremos explorar a noção de *escritas* a partir do que se considera como Literatura e outras formas de arte, tendo em conta os estudos de Silva (2016) e Candido (1999; 2011).

3.1. O que são *Escritas*?

As narrativas populares, como contos folclóricos, lendas, mitos e histórias, contadas pelos nossos familiares em rodas de conversa, aos poucos foram se transformando no que hoje

entendemos como Literatura (CANDIDO, 2011). Cada leitor, ouvinte ou expectador dessas histórias, as experienciam de uma maneira particular. Essa Presença do real que sentimos dialoga com nossas vivências e, assim, todas essas manifestações populares ganham vida própria ao ser contadas/lidas e, a partir disso, “as camadas profundas da nossa personalidade podem sofrer um bombardeio poderoso das obras que lemos e que atuam de maneira que não podemos avaliar” (CANDIDO, 1999, p. 82).

O poder dessas formas de escrever histórias pode influenciar tanto quanto a família “na formação de uma criança e de um adolescente” (CANDIDO, 1999, p. 82). Essas mesmas manifestações populares são transportadas e adaptadas para diversos outros suportes, como as artes plásticas, fotografia, teatro, cinema e, mais recentemente, as *fanfics*⁵². Esses artefatos culturais, emergentes das diversas camadas da sociedade, são chamados de *escritas*.

Para compreendermos o que consideramos como *escritas*, é preciso levar em consideração Silva (2016), ao defender que esse termo “possibilita quaisquer leitores terem consigo uma forma mais centrada, objetiva, menos ambígua e mais plural de entender o que podemos, hoje, chamar de Literatura” (SILVA, 2016, p.56). Essa visão também é amparada pelos estudos de Ludmer, pois a autora as chama de “escrituras ou literaturas pós-autônomas” (2010, p. 2). Desse modo, elas refletem outras realidades – ignoradas pela Literatura canonizada. Por fim, podemos afirmar que as *escritas* refletem e refratam o marginal, fronteiro e mestiço, ou seja, grotesco, como discutido por Bakhtin (1987).

Candido chama atenção para o fato de que a Literatura é como “o sonho acordado das civilizações” (2011, p. 177). Pensando nesse sonho, é possível ampliar a nossa visão de texto para além do verbal, pois não precisamos de palavras para sonhar. Essa necessidade de viajar por outras realidades — esses devaneios — fazem parte do nosso dia a dia, seja de forma curta, como algo imaginado, seja através da leitura de um conto (CANDIDO, 1999).

Candido também afirma que “o devaneio (*rêverie*) se incorpora à imaginação poética e acaba na criação de semelhantes imagens; mas o seu ponto de partida é a realidade sensível do mundo, ao qual se liga necessariamente” (CANDIDO, 1999, p. 82). Assim, ele funciona como uma imaginação criadora, que surge a partir das realidades presentes no horizonte social e se materializa em todas as formas de artes.

Portanto, as produções que circulam em nossa sociedade, como HQs⁵³, canções, telenovelas, jogos eletrônicos, cinema, séries de TV, histórias, contos, piadas, causos e poemas da tradição oral ou manual, pinturas, fotografias e esculturas são – todas carregadas de

⁵² Fanfics são histórias de personagens da literatura, cinema, animes, mangás e outras fontes, criadas por fãs.

⁵³ Histórias em quadrinhos.

ideologias e refletoras do sonho de seu criador – *escritas* (SILVA, 2016). Candido afirma que todas elas também são Literatura, e, além disso, pertencem a ela “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade” (2011, p. 176).

As pessoas surdas também participam desse processo de produção. Suas *escritas* trazem em seu escopo vários traços das produções citadas por Silva (2016), mas com um toque diferenciado. Além dos signos/palavras, as composições em língua de sinais são uma amálgama de gestos, sinais, expressões corporais e faciais, pantomimas, descritores imagéticos e cinematográficos. Embasados por esse autor, podemos afirmar, de forma peremptória, que *escritas surdas* são

produções registradas nos mais diversos suportes: impressas em papel, gravadas em vídeo, pintadas, desenhadas, esculpidas, fotografadas; transmitidas por meio de sinais ao longo das gerações, criadas por pessoas que pertencem a uma comunidade surda e que, em seu escopo, transmitem a cultura, lutas, anseios, medos e alegrias de seus membros (MENEZES e SOUZA, 2019, p. 99).

As realidades sensíveis do mundo surdo estão marcadas nas *escritas surdas*, e grande parte delas reflete e refrata o processo violento da colonialidade ouvintista que foi – e ainda é – praticada contra a comunidade surda. Levando esses fatos em consideração, somente o surdo pode representar o real nas suas artes, pois há neles uma vivência que permite um comprometimento visceral do sujeito com suas ideologias.

Do mesmo modo que literatura em língua portuguesa, ou qualquer outra língua oral, as artes produzidas por ouvintes têm o poder de agir na formação do ser para torná-lo humano. Isso não poderia ser diferente com as *escritas surdas*; elas possuem esse poder. Ao mostrar o real, poderemos sentir a Presença de parte do mundo surdo.

Uma infraestrutura ouvintista perpetua discursos e ações que procuram mutilar a identidade surda ao querer normatizar os sujeitos ao padrão ouvinte. Por conseguinte, tudo o que é proveniente da cultura surda não é bom, ou é apenas entendido como uma excepcional superação pessoal. Para que possamos compreender melhor as realidades refletidas e refratadas pelas *escritas surdas*, vamos conhecer algumas obras que vão desde a gravura até a arte de protesto. Na primeira delas, o sentimento de viver com barreiras impostas por outros e a luta para quebrá-las é refletido na litogravura feita pela artista surda Fernanda Machado (Imagem 35).

Imagem 35 – Litogravura de Fernanda Machado, Técnica: Litografia s/ papel, s/d



Fonte - <https://www.youtube.com/watch?v=dJd4-7g-NUg>

Nessa imagem, vemos a representação de uma pessoa surda que se encontra de frente para um muro. Contudo, nele há um ponto frágil, que pode ser quebrado. O muro feito com grandes blocos tem, geralmente, o objetivo de impedir que algo ou alguém ultrapasse uma fronteira. Priva-se pessoas de sua liberdade em prisões construídas por paredes, enquanto países impedem que pessoas de outras nacionalidades ingressem em seus territórios por meio de muros e cercas. Aqui, encontramos uma refração da opressão vivenciada pelos surdos e a possibilidade de resistir à dominação ouvinte e se libertar. Os surdos também estão dentro de muros construídos por outros e tentam derrubá-los há séculos, no intuito de usar uma língua de sinais e, através dela, manifestar sua cultura. O muro existe, mas por mais forte que seja, ele tem um ponto fraco que pode ser explorado.

Esses fatos levam à criação de obras que dialogam com o muro representado por Fernanda Machado, como no poema bilíngue Empatia (QUADRO 10). Os poetas e *slamers*⁵⁴ Cauê Gouveia e Catharine Moreira apresentam quatro pontos de confronto na arena da luta da classe surda e da ouvinte. A transcrição da poesia realizada por seus autores, nos diz o seguinte:

Pequeno manual da cultura surda: 1°. A palavra é “surda”, não é “surda-muda”. Muda é uma pessoa que não tem voz, o surdo tem voz. Se você duvida, deixa ela gritar no seu ouvido! 2°. Libras é uma língua completa, com gramática e tudo. Não é mímica igual àquele jogo Imagem e Ação. Não. Também não é gesto, tipo “o banheiro é para lá”. Sinais podem significar palavras, mas também representam estados emocionais diferentes que deixam palavras como “saudade” no chinelo. Quer ver? Saudade. 3°. Não existe milagre. Por que essa surda não usa um aparelho ou um implante para ouvir logo? Todos os procedimentos para “normalizar” as pessoas envolvem dor, custo e risco. Envolvem dizer “você tá errado!”, “você tá errada!”, “você tá errado!”. “Tem um padrão e você não se encaixa.” Quer aprender um sinal? Opressão. 4°. O surdo pode ser esperto, lerdo, legal, chato, tímido, bravo, homem, mulher,

⁵⁴ Slamers são poetas que participam de eventos como o Slam do Corpo, no qual surdos e ouvintes improvisam e realizam performances de poesias em Libras e português. Ao final, as melhores são premiadas.

nenhuma das alternativas, todas as alternativas... igual uma pessoa, sabe? Se você se sente diferente, assustado, incomodado com o outro, quer aprender? Empatia. Empatia. Empatia.

Quadro 10 – Recortes do Poema bilíngue Empatia, de Cauê Gouveia e Catharine Moreira, 2017.



Fonte <https://www.youtube.com/watch?v=gnwNDGVg0eI>

O recorte 01 do quadro acima apresenta o erro do termo surdo-mudo, que não reflete a realidade dos surdos que têm a sua anatomia vocal intacta. Em seguida, no recorte 02, enfatiza-se que a Libras é uma língua e não uma mera forma de mímica e, desse modo, é possível expressar as mais profundas emoções. No recorte 03, traz-se à tona a crença que basta um aparelho auditivo, ou IC, para que o surdo ouça. Por fim, no recorte 04, temos por óbvio que os surdos possuem individualidade, além de nos fazer um convite a ter empatia com essa realidade. Esses quatro aspectos são apenas algumas peças que compõem a colonialidade ouvintista. Ao refletir sobre essa poesia bilíngue, podemos começar a compreender um pouco como os surdos se sentem diante de uma força que tenta dominar os seus corpos.

Atualmente, o mercado de trabalho também tem sido um outro espaço no qual os surdos sofrem a intervenção das filosofias ouvintistas. Os corpos grotescos não servem para o capitalismo, pois não têm as características produtivas valorizados por esse sistema. Uma comprovação disso é que foi necessária a criação de uma série de leis e normas técnicas para que as empresas contratassem e proporcionassem acessibilidade às pessoas com deficiência, o que demonstra que a contratação de pessoas surdas é uma ação mecanizada, por força legal e

não um ato responsável. O conto “Lobo em pele de cordeiro⁵⁵”, da Cia Arte e Silêncio, aborda esse assunto ao apresentar lobos ouvintes travestidos de ovelhas para tentar devorar as ovelhas surdas (IMAGEM 36).

Imagem 36 – Trecho de Lobo em pele de cordeiro, 2011.



Fonte - <https://youtu.be/FONTF6s32Ww>

Esse conto descreve a saga de um pastor que todos os dias encontrava uma ovelha surda morta, até que um dia ele decide ensinar suas ovelhas a se defender. Após isso, elas conseguem derrotar os seus algozes e percebem que, na realidade, eram lobos ouvintes disfarçados de ovelhas. A partir disso, é preciso analisar o que pode ter levado o autor a associar os ouvintes a lobos sedentos de sangue, que estavam próximas às ovelhas surdas apenas para proveito próprio.

Thoma (2011) pode nos ajudar a compreender melhor o porquê dessa comparação de ouvintes com lobos ferozes. A autora realizou uma pesquisa que analisou as “representações e imaginários constituídos sobre os surdos e a surdez a partir da mídia” (THOMA, 2011, p. 121) e descreve como eles são representados dentro da lógica capitalista em jornais do Rio Grande do Sul. Algumas matérias apresentavam listas de profissões que os surdos poderiam exercer (THOMA, 2011). Outros periódicos sempre associaram a educação de surdos à cura de uma doença e à necessidade de medicalizar essa situação. A mídia frequentemente apresenta o surdo como um doente que, *apesar de sua condição*, consegue realizar algumas tarefas e profissões.

Esse imaginário não é uma exclusividade do setor jornalístico. Thoma (2011) apresenta também situações e opiniões preocupantes emitidas por diretoras de escolas de surdos. Menezes e Souza (2019) realizaram um estudo sobre os estereótipos e preconceitos de alunos do ensino médio sobre a pessoa surda, descrevendo as crenças desses estudantes, que vão desde a concepção deles sobre o que é Libras, até a inclusão de surdos no mercado de trabalho. Neste

⁵⁵ Disponível em: <https://youtu.be/FONTF6s32Ww>. Acesso em 22 de Jan. 2021.

estudo foi possível constatar que uma parte dos estudantes ainda têm uma visão estereotipada de pessoas surdas (MENEZES, SOUZA, 2019).

A pressão e opressão que os surdos sofrem por viver em um mundo de falantes vem da família, dos pais, vizinhos e de todo o resto da sociedade que tenta colonizá-los para que se adaptem ao ser ouvinte. Até mesmo os memes que a comunidade surda produz refletem essa difícil relação. Veja o caso dessa publicação na rede social do surdo potiguar Pietro (IMAGEM 37).



Fonte – Perfil do Facebook de Pietro

A fuga representada nessa imagem é uma reação a uma sociedade ouvinte que utiliza uma lógica meritocrática responsabilizando completamente o surdo quando ele não consegue se integrar à comunidade majoritária. Temos, então, “a culpa é sua”, pois é ele quem fracassa ao não conseguir ser como os demais, e não desta mesma sociedade, pretensamente democrática, que lhe deu chances de recuperação” (THOMA, 2011, p, 126). Sasaki (2006) reforça esse argumento destacando que essa “integração” é uma posição cômoda, que transfere para uma comunidade minoritária a responsabilidade de se adaptar à majoritária.

A opressão sofrida pelas comunidades surdas os motiva também a produzir arte de protesto, as quais também compõem o universo das *escritas surdas*. Isso pode ser visto em alguns cartazes feitos por surdos para uma manifestação em comemoração ao dia 26 de

setembro⁵⁶. O desejo dessa comunidade de ter seus direitos, língua e cultura respeitados pode ser observado na Imagem 38.

Imagem 38 – Passeata do dia do surdo em Caicó, RN



Fonte - Ronny Diogenes

Ao conhecer as *escritas surdas* e o horizonte social do qual elas são fruto, fica claro que a luta de classes está presente no embate entre o corpo grotesco e o clássico. Porém, é justamente essa luta de classes que fortalece e propicia o surgimento dos signos ideológicos (VOLÓCHINOV, 2018). As artes surdas nascem da infraestrutura do ouvintismo, e o produto desse mesmo ouvintismo pode ser o meio para que, através do diálogo, ele seja desconstruído. Um dos tipos mais conhecidos de arte surda é a literatura. Dessa forma, na próxima seção, abordaremos brevemente os diversos termos utilizados para a produção literária em Libras e/ou feita por surdos.

3.1.1. E a literatura surda?

Ao se pensar em literatura, nos vem a lembrança logo em períodos literários e em uma lista de autores consagrados, porém, com a literatura surda, não encontramos tal cânone, nem uma descrição sumária dos traços marcantes dela. Isso pode estar acontecendo devido ao recente reconhecimento da Libras como uma língua e haver poucas pesquisas dentro dessa temática. Mesmo assim, nos últimos anos, o interesse por obras literárias feitas por surdos aumentou, e nesse caminho surgem classificações, conceitos e termos para denominar essas obras.

Esse interesse se reflete em trabalhos como os que estão expostos mais à frente, no capítulo quatro. Nesses trabalhos, e em outros, como os de Karnopp (2010) e Sutton-Spence (2021), encontramos termos diversos para as obras literárias dos surdos, como literatura surda, literatura visual, literatura em Libras e literatura de temática surda. Assim, a partir de agora,

⁵⁶ Nesta data é comemorado o dia nacional do surdo.

iremos iniciar uma breve discussão sobre esses termos e, por fim, apresentar a nossa concepção para o assunto e como ela se encaixa em nossa tese.

Ao nosso ver, o termo mais difundido é *literatura surda* que, segundo Kanopp (2010), são

histórias que têm a língua de sinais, a identidade e a cultura surda presentes na narrativa. Literatura surda é a produção de textos literários em sinais, que traduz a experiência visual, que entende a surdez como presença de algo e não como falta, que possibilita outras representações de surdos e que considera as pessoas surdas como um grupo linguístico e cultural diferente (p.7).

Segundo Quadros et.al (2014), a definição de literatura surda pode incluir a literatura sobre surdos, escrita por surdos e em língua de sinais. Nelas, encontramos narrativas que exploram e valorizam a cultura da comunidade surda (KARNOPP, 2010). Os autores delimitam que essas produções devem contemplar, de algum modo, a cultura surda, embora o simples fato de a obra ser em Libras não garantir isso.

Outro ponto de vista mais heterodoxo é defendido por Sutton-Spence (2021, p. 26), que usa outro termo, ao afirmar que “‘literatura em Libras’ pode se referir a poemas, contos, piadas, jogos e outras formas de arte criativas feitas em Libras que são culturalmente valorizadas”. Aqui, a autora abre um grande leque para os tipos de produção que poderiam ser consideradas literatura em Libras, pois ela afirma que outras formas de arte também se encaixam nesse escopo e não limita a autoria dessas produções às pessoas surdas, nem que seu conteúdo abarque a cultura surda. Porém, ela se alterna no uso de literatura em Libras e literatura surda, afirmando que essa última são produções originais dos povos surdos. Mais recentemente, dentro dessa discussão, encontramos o termo literatura de temática surda, que teria uma definição similar à de literatura surda, porém abarcando as produções em línguas orais.

Temos que dar um destaque a dois tipos de produção; as releituras e as traduções de obras da literatura mundial para a língua de sinais. As releituras de clássicos, também chamadas de adaptações, podem ser consideradas literatura surda, pois a história original serve como guia do caminho que pode ser seguido, mas todo o conteúdo é construído levando em conta as realidades surdas. Podemos citar como exemplo disso, o *Patinho surdo*, *Cinderela surda*. Entretanto, não podemos dizer o mesmo de obras que são traduzidas para a Libras, que apenas recebem adequações pontuais de vocabulário para que o público-alvo possa compreender melhor a mensagem.

Como exemplo, temos algumas histórias publicadas pela editora Arara Azul⁵⁷ que, embora sejam em Libras, não podem ser consideradas como literatura surda por serem apenas traduções de obras pertencentes à literatura ouvinte, como é o caso de *Iracema*, *O Alienista* e *Alice no País das Maravilhas*. Se considerarmos essas obras como literatura surda, também devemos classificar como literatura brasileira as versões traduzidas para o português da série de livros de *Harry Potter*, as histórias de Shakespeare e centenas de outros autores estrangeiros com obras adaptadas em nossa língua.

Com isso, acreditamos que reconhecer a produção literária em língua de sinais ou em uma língua oral de autoria surda, que reflita e refrate as vivências dos surdos de modo direto ou indireto, como *literatura surda* pode contribuir para o empoderamento da comunidade surda e promover o reconhecimento de sua origem. Assim, nesse trabalho, partindo de nosso lugar de fala⁵⁸, consideramos como literatura surda todos os escritos literários feitos por surdos, seja em Libras ou na modalidade escrita de uma língua oral, mesmo que o objeto dos discursos da obra não seja diretamente o *ser e estar surdo*. Levar em conta a infraestrutura que levou o autor a produzi-la, a torna fruto de todos os percalços, conquistas, lutas e perdas do indivíduo surdo e de sua comunidade. Desse modo, reconhecemos o surdo como protagonista dessa literatura e não se encaixam aqui traduções da literatura ouvinte para a Libras.

Os ouvintes têm muito a ganhar ao adentrar o mundo surdo por meio da literatura e, de maneira mais ampliada, através das escritas surdas. Para isso, é necessário estabelecer um ponto de interseção entre as duas classes e, por meio disso, os ouvintes poderão se aproximar das realidades surdas trilhando um caminho de diálogo e aceitação. Acreditamos que essa interseção pode se dar por meio de nossas próprias mãos, assunto a ser debatido na próxima seção.

3.2. Diálogo e alteridade por meio das mãos

Michel de Montaigne, filósofo que viveu no século XVI, teceu algumas importantes colocações sobre a língua de sinais de sua época, e ele afirmou

O que dizer das mãos? Imploramos, prometemos, chamamos, dispensamos, ameaçamos, rezamos, rogamos, negamos, recusamos, questionamos, admiramos, contamos, confessamos, arrependemo-nos, tememos, envergonhamos, duvidamos, instruímos, mandamos, incitamos, encorajamos, praguejamos, testemunhamos, acusamos, condenamos, absolvemos, insultamos, desprezamos, - desafiemos, irritamo-nos, elogiamos,

⁵⁷ Disponível online em: <https://goo.gl/sCJCII> Acesso em : 20 dez. 2016.

⁵⁸ O conceito de Lugar de fala se refere ao processo de valorizar e olhar para as pessoas que historicamente foram invisibilizadas (RIBEIRO, 2017)

aplaudimos, abençoamos, humilhamos, gozamos, reconciliamos, enalteçamos, exaltamos, entretemos, rejubilamos, queixamo-nos, sofremos, aborrecemo-nos, desesperamos, maravilharmo-nos, exclamamos, fazemos silêncio e com uma variação e multiplicação tal que compete com a língua oral. Não “há qualquer movimento que não fale tanto uma língua inteligível sem instrução como uma língua pública, o que significa, vendo a variedade e o uso particular de outras línguas, que esta deve ser julgada como sendo própria da natureza humana!” (MIRZOEFF, 1995, p. 16, 17). Tradução de nossa responsabilidade⁵⁹.

Essas palavras revelam a sua opinião sobre a complexidade e eloquência possível no uso das línguas de sinais, e isso o levou a concluir que elas devem ser consideradas próprias da natureza humana. Ao refletirmos sobre as enunciações que são apresentadas por Montaigne, um fato interessante fica claro: todas as “ações” citadas por ele, necessitam do *outro* para poder funcionar. Além disso, esse *outro* necessita estar inserido em um meio social para que esse enunciado funcione (VOLÓCHINOV, 2019). A partir dessa constatação, podemos confirmar a necessidade da alteridade para a construção de nossa identidade, pois sem o *outro* não existe o *eu* (VOLÓCHINOV, 2019).

Essa relação dialógica entre o *eu-ouvinte* e o *outro-surdo* foi exemplificada por Ladd (2013), ao apresentar três situações nas quais, em locais e épocas específicas, os signos ideológicos surdos foram altamente valorizados pelos ouvintes. O primeiro caso foi a presença de artistas surdos em várias cortes reais durante os séculos XV. Ladd (2013) relata os casos de Joachin Dubellay, responsável pela escrita de uma das mais importantes obras sobre a língua francesa⁶⁰; Juan de Navarette, pintor oficial da família real espanhola e Di Betto Biagi, cujos afrescos estampam parte Capela Sistina, além de vários outros artistas surdos que tiveram grande importância para a cultura de sua época.

O segundo exemplo é o da corte turca otomana que, entre os séculos XV e XX, possuía vários surdos ocupando posições importantes, chegando centenas deles em alguns períodos. Esses surdos atuavam como representantes de artes marciais, mensageiros, carrascos da corte e

⁵⁹ “What of the hands? We beg, we promise, call, dismiss, threaten, pray, entreat, deny, refuse, question, admire, count, confess, repent, fear, blush, doubt, instruct, command, incite, encourage, swear, testify, accuse, condemn, absolve, insult, despise, defy, vex, flatter, applaud, bless, humiliate, mock, reconcile, commend, exalt, entertain, rejoice, complain, grieve, mope, despair, wonder, exclaim, are silent, and what not with a variation and multiplication that vie with the tongue.... is no movement that does not speak both a language intelligible without instruction, and a public language; which means, seeing the variety and particular use of other languages, that this one must be judged the one proper to human nature.

⁶⁰ A obra “*Défense et illustration de la langue française*” foi publicada em 1549 sendo considerada uma das mais importantes até hoje para pesquisadores da língua francesa. Mais informações sobre essa publicação pode ser encontrada em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/22756>.

confidentes do sultão – que utilizava a língua de sinais para se comunicar, pois considerava a língua oral indigna de ser falada pela nobreza (LADD, 2013).

O último exemplo dado por Ladd (2013) é o de que, em diversos momentos na história, uma série de ouvintes – ou leigos⁶¹ como são denominados pelo autor - cruzou a porta que separa o seu mundo do mundo dos surdos. Isso aconteceu em Martha's Vineyard (SACKS, 2010), com nômades Beduínos (LADD, 2013) e com os indígenas da etnia Ka'apor aqui no Brasil (GODOY, 2020). Todos esses estabeleceram uma comunicação bilíngue com os surdos com os quais conviviam, dirimindo a exclusão e se tornando uma única comunidade. Esses três exemplos nos mostram que o diálogo entre o *eu-ouvinte* e o *outro-surdo* não é uma novidade, e essa troca foi benéfica, pois promoveu a humanização entre esses grupos. Ladd (2013) chega a afirmar que, em algumas dessas situações, a língua de sinais chegou até a ser mais valorizada do que as línguas orais.

Todas essas relações positivas entre surdos e leigos ocorreram pois os ouvintes se aproximaram dos signos ideológicos da comunidade surda a sua volta, resultando em alguns atos responsáveis. Mas, essa relação dialógica com o outro infelizmente não foi capaz de estabelecer uma infraestrutura que permitisse que hoje as pessoas surdas estivessem em uma situação diferente. Pelo contrário, eles foram sufocados pelos discursos decadentes. Entretanto, através do estabelecimento de relações com o *outro-surdo* pode ser aberto outros e novos caminhos para a humanização do *eu-ouvinte* através do diálogo. Nesse sentido podemos entender o diálogo como

interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 2011, p. 348).

Segundo Bakhtin (2011), o ser se reflete no *outro* e, com isso, ele se constitui em adesão ou oposição. Assim, é impossível defender o seu posicionamento sem fazer uma correlação a outras posições, realidades e identidades (BAKHTIN, 2011). Dessa maneira, as nossas convicções são construídas através de relações dialógicas com o *outro*, com o diferente. Isso faz com que a diversidade seja um ponto fundamental na construção do sujeito.

Justamente neste ponto verificamos que há uma interdependência igualitária enquanto seres inacabados e em constante estado de transformação. Essa é uma característica do corpo grotesco que, segundo Teixeira (2009), está sempre em estado de evolução, diferentemente do

⁶¹ Segundo Ladd (2013), leigos são todos aqueles que não atuam na área da educação de surdos.

corpo clássico, que se considera completo, imutável e procura conservar os valores decadentes que o constituem. Porém, a transformação é uma condição necessária nesse processo, pois, no diálogo com o *outro*, o *eu* não encontra um receptáculo vazio, mas sim um ser preenchido de preconceitos e estereótipos que precisam ser quebrados e transformados.

Segundo Freire, “o diálogo é o encontro amoroso dos homens que, mediatizados pelo mundo [...] o transformam e, transformando-o, humanizam para humanização de todos” (1980, p. 43). A quebra desses preconceitos só pode acontecer por meio das relações dialógicas mediadas por uma coisa do mundo que tenha uma significação interindividual, algo que transpasse os grupos. Nesse caso, as mãos presentes nas artes surdas podem ser o fator que percorre e conecta surdos e ouvintes. Através do diálogo evocado pela presença das mãos o *eu-ouvinte*

deixa de ser o caso que ao proceder a esta jornada para a compreensão da cultura surda, podemos na realidade estar a embarcar num percurso para a compreensão — de nós próprios. Então em respeito a isto, a jornada na busca dos significados de surdidade poderá mesmo constituir a fronteira final da humanidade (LADD, 2013, p. 10).

Mesmo as mãos recebendo uma ênfase individual, elas podem ser a porta para ingressar no mundo do *outro* e estabelecer uma ligação da consciência individual com a interindividual, ao evocar de nossos sentidos uma Presença que se origina de fora. As nossas mãos deixaram de representar, literalmente, um objeto do mundo para que os indivíduos lhe atribuíssem múltiplas significações. Assim, elas se tornaram um signo ideológico que reflete a humanização, pois elas penetram no mundo, tocam-no, abalam-no em uma ação que pode (e deve) subverter a dominação e colonialidade ouvintista.

Por meio dessas mãos, que permitem que o leigo compreenda a si mesmo, ele pode ter um papel importante na luta pelos direitos dos surdos. Contudo, para que isso aconteça, é necessário que ele toque no horizonte social e sinta a Presença das realidades surdas em seus corpos. Assim, a próxima seção abordará a concepção de Presença adotada nesse trabalho e de como, através dela, poderemos mergulhar no horizonte social surdo e assim nos humanizar.

3.3. O conceito de Presença

A ideia de Presença vem sendo debatida direta e indiretamente por diversos autores. Embora esses filósofos tenham usado esse termo, o conceito adotado por eles não tem o mesmo foco que o de nossa tese, porém, é possível encontrar pontos em comum. Com isso em mente, vamos conhecer brevemente alguns desses autores e suas concepções sobre o assunto.

O primeiro filósofo de que vamos tratar é Martin Heidegger⁶², que propõe uma abordagem enfatizando a importância do "ser-no-mundo", na produção de Presença. Esse conceito, em resumo, afirma que o ser humano é sempre lançado temporalmente no mundo, e é a partir dessa situação de temporalidade que damos significado à nossa existência (HEIDEGGER, 2005). Deste modo, o tempo não é algo que simplesmente passa por nós, mas é algo que estamos sempre vivenciando e experimentando.

Neste movimento de experimentação, podemos sentir a Presença das coisas do mundo quando nos abrimos para ele, e sem isso, não é possível compreender a existência humana. Para Heidegger, a Presença é uma característica essencial da humanidade, que se manifesta através da relação que temos com o mundo ao nosso redor:

Em seu ser de fato, a presença é sempre como e “o que” ela já foi. Explicitamente ou não, a pre-sença é sempre o seu passado e não apenas no sentido do passado que sempre arrasta “atrás” de si e, desse modo, possui, como propriedades simplesmente dadas, as experiências passadas que, às vezes, agem e influem sobre a pre-sença. Não. A pre-sença “é” o seu passado no modo de seu ser, o que significa, grosso modo, que ela sempre “acontece” a partir de seu futuro (HEIDEGGER, 2005, p. 48).

Com isso, Heidegger coloca o ser em uma posição ativa para que essa Presença possa acontecer, pois ela não é algo dado, mas algo que o ser precisa buscar para que a relação entre passado, presente e o devir possa acontecer. Nesse ponto, percebemos o importante papel do corpo nesta busca por Presença, um corpo que está no mundo, mas pode não compor com ele uma cosmologia. Para isso, segundo Heidegger (2005), é necessário questionar e compreender historicamente os fatos. Assim, ingressamos nos conceitos de outro filósofo que discutiu o conceito de Presença.

Merleau-Ponty (2011), argumenta que a percepção temporalmente situada é fundamental para a compreensão da Presença. Para ele, a percepção é uma forma de incorporar o mundo e as coisas, de modo que ela surge a partir da relação que temos com o mundo através da percepção. Assim, para o autor, o corpo e os sentidos são meios para isso e, assim, o mundo

⁶² Justificamos a inclusão das teorias de Heidegger em nossa tese devido à sua relevância filosófica e ao impacto que suas ideias tiveram no pensamento contemporâneo e a necessidade de traçar uma base para o surgimento dos estudos da Presença. No entanto, é essencial deixar claro que esse processo foi realizado com uma consciência crítica, considerando as implicações éticas e políticas de seu envolvimento com o nazismo (MAURER, 2000; WEIL, 1947). Ao analisar as contribuições de Heidegger, reconhecemos e questionamos suas conexões ideológicas com o regime nazista e sua adesão ao partido. Isso exigiu uma avaliação equilibrada e criteriosa do seu legado filosófico, levando em conta o contexto histórico e as circunstâncias de sua colaboração com o regime de Hitler. Estudiosos, como Maurer (2000), argumentam que Heidegger de forma indireta reconheceu os crimes do nazismo e argumentou que outros poderes antagônicos à essa política seguem uma direção criminosa semelhante. Por isso, a complexidade dessa situação não deve nos impedir de explorar suas ideias e conceitos fundamentais, mas sim nos motivar a abordá-los de forma cuidadosa e com uma atenção rigorosa às dimensões éticas e históricas envolvidas.

não é meramente um objeto inerte em nossa frente, mas algo que está ao nosso alcance. Ele afirma que

O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não "habita" apenas o "homem interior", ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 6).

O autor argumenta que a Presença é produzida por meio de uma fusão entre o sujeito e o objeto percebido, ou seja, o homem só conhecerá a si a partir de sua relação de Presença no mundo. Sem isso, o seu próprio existir estará comprometido:

Em certo sentido, esta é a própria definição da existência, a cada momento ela se faz sob nossos olhos no fenômeno de presença, simplesmente ela logo deve ser recomeçada e não suprime nossa finitude. Assumindo um presente, retomo e transformo meu passado, mudo seu sentido, libero-me dele, desembarço-me dele (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 610).

Por fim, para o filósofo, a Presença se relaciona com nossa existência e isto implica em considerar como estamos historicamente situados. Guattari (1992) também aborda a Presença como algo que envolve a nossa abertura em relação ao *outro* e às coisas do mundo. Para o autor, ela é uma forma de experiência que está além do significado e da representação, mas que pode ser vivenciada através da arte e da cultura e, neste caminho, possibilitar a transformação do sujeito.

Rancière (2012), também contribui para o entendimento de Presença ao propor uma abordagem crítica que se concentra na relação entre arte, política e emancipação. Ele argumenta que a produção de Presença é um processo que envolve a abertura para novas formas de experiência estética e de subjetividade política. Em sua obra, podemos compreender a Presença como uma forma de experiência estética, que envolve a capacidade do sujeito de se engajar com a obra de arte. Ao considerar a ação do espectador, Rancière afirma que

Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (Rancière, 2012, p. 17)

Aqui percebemos uma correlação com uma ideia que foi apresentada nesta seção: a historicidade do ser, pois, com isso, é possível participar da obra de arte. As nossas vivências permitirão sentir em nossos corpos a Presença de algo que não está materializado na produção

artística. Esse processo caminha por fora e, ao mesmo tempo, entrecruza a questão da interpretação da obra de arte. Sontag (1987) aborda este assunto, argumentando que a ênfase na interpretação pode levar a uma perda da experiência direta da obra de arte. A autora critica a ideia de que a arte deve ser minuciosamente interpretada, sugerindo que isso pode reduzir a obra a um conjunto de significados fixos, que perde sua Presença imediata e a capacidade de surpreender e desafiar o espectador.

A ideias de Sontag (1987), nos levam a compreender a Presença como uma forma de experiência que não pode ser reduzida a significados fixos ou interpretações, mas sim que é produzida através da vivência direta da obra de arte, envolvendo a percepção sensorial, a capacidade do corpo de se mover e sentir, a relação com outros seres no mundo, entre outros aspectos, algo que se aproxima bastante dos estudos do Círculo de Bakhtin, quando é proposto o jogo entre enunciador, interlocutor e objeto dos discursos (VOLÓCHINOV, 2019). Com essas breves considerações, podemos ingressar na concepção da produção de Presença adotada em nosso trabalho.

3.4.A produção de Presença como motivação para o ato responsável

Quando somos crianças, em uma segunda-feira qualquer, ao acordarmos cedo da manhã, sentimos o cheiro da fumaça quente do café e, mesmo desejando ficar deitados em nossa cama macia, nos levantamos e seguimos para a escola. Com nossas mãos, levamos a xícara do café e o pão com manteiga à boca, saboreando-os. Eles nos dão energia para a primeira aula do dia: Educação Física. Entre toques, empurrões, corrida, quedas e saltos, o professor distribui algumas bolas, um pouco amareladas, para dar prosseguimento a aula. Seguramos esses objetos com força, sentindo em nossas mãos a textura emborrachada e empoeirada. No final, cansaço, suor e grandes goles de água fria.

Todos os dias vivenciamos situações como as relatadas acima, que ativam os nossos sentidos. Cheiros, cores, sons, texturas e sabores nos lembram pessoas, lugares e situações que vivemos. Como seres sociais, todas essas experiências, sentidas em nossos corpos, se somam a um enorme repertório de acontecimentos que compõem nossas recordações e nos auxiliam a significar e ressignificar o mundo. Esse processo é mediado pela linguagem que, por ser uma estrutura imaterial, evoca da memória os acontecimentos e experiências, produzindo novos significados.

Os artistas sempre se valeram dessa evocação de experiências para criar suas obras. Através de diversas linguagens, eles contam histórias e nos fazem senti-las em nossos corpos, algumas vezes nos fazendo acreditar que estamos em outro lugar, conhecendo o lugar do *outro*,

sentindo odores, sabores e causando arrepios nos pelos de nossos braços. Essas situações são inerentes ao uso da linguagem e dão ao discurso uma função dupla. Para o emissor, essa é uma realidade, mas o interlocutor a recria sob a perspectiva de suas próprias experiências.

Nesse sentido, podemos confirmar que, conforme VOLÓCHINOV (2018), a linguagem não é uma simples ferramenta de expressão, mas o meio fundamental de constituição e organização da realidade social. Ela cria uma realidade imaginária de significados compartilhados que se tornam a base da organização social e da construção da consciência individual. Para Bakhtin (2010), a linguagem consegue expressar mais propriamente o real do que puras abstrações e, por consequência, essa representação pode conduzir ao ato responsável. Esse poder fundador também está presente nas *escritas surdas* e, com sua fruição, é possível sentir em nossos corpos outras realidades e as ressignificar a partir de nossas experiências. São essas experiências que nos aproximam do lugar do *outro*, em um caminho para a adoção de atos responsáveis motivados pelo dever de fazer o correto, pois, como afirma VOLÓCHINOV (2019), não existe o *eu* sem o *outro*.

Contudo, primeiro é necessário superar um obstáculo que é a “nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos” (GOMBRICH, 1981, p. 11). Esse descarte é basilar para a fruição de todo tipo de arte, e as *escritas surdas* não fogem dessa regra. Com isso em mente, podemos iniciar as nossas reflexões sobre como a Presença das coisas do mundo, que são evocadas pelas mãos na arte surda, podem nos levar a atos responsáveis e humanizados. Vale salientar que o objetivo aqui não é fazer uma crítica, impor uma determinada forma de interpretação da arte, nem formar críticos, mas sim, a partir da posição do expectador, evocar as suas experiências pessoais para que eles possam sentir presente em seus corpos, de forma empática, as realidades do horizonte social surdo.

Com essa colocação, cabe agora discutir o conceito de Presença segundo as concepções de Gumbrecht (2010), filósofo alemão que percebeu que a hermenêutica do sentido, ou seja, o teorismo, sozinha, não podia dar conta de alguns efeitos que as linguagens levam os humanos a sentir. Para esse autor, produção de Presença são todos os efeitos nos corpos humanos causados por atos reais (GUMBRECHT, 2010).

Segundo a concepção de Gumbrecht (2010), Presença não é algo unicamente temporal e fisicamente tangível. Ela também é o impacto, estritamente pessoal, que objetos podem ter sobre nossos corpos. Assim, sob o conceito de Presença, as coisas do mundo têm influência sobre os humanos, algo que pode ser comparado ao efeito gravitacional, pois todos os corpos têm algum grau de gravidade e essa força invisível exerce alguma influência, ainda que ínfima, sobre nós.

Vale notar que a Presença só pode ser experimentada através do sentir, e esse sentir é inerentemente pessoal, baseado nas experiências e histórias de vida de cada indivíduo. Para Gumbrecht (2010; 2013) a Presença é criada por uma relação afetiva e estética entre o indivíduo e o objeto presente, e essa relação é influenciada pelo contexto cultural e histórico em que ocorre.

Conforme Gumbrecht (2010), caso seja atribuído algum sentido a um evento, o efeito da Presença é atenuado. Isso pode soar como algo romântico, pois tomando o exemplo das flores, podemos apreciar suas belas cores, formato e aroma peculiar, que penetra em nossos sentidos, evocando lembranças e emoções. Porém, caso nos concentremos no fato de que toda esta beleza é apenas uma estratégia para manter o ciclo reprodutor da planta, isso pode reduzir ou ofuscar parte dos sentimentos em nosso íntimo, assim como a metafísica atribui sentido às coisas do mundo em grau superior à sua presença material (GUMBRECHT, 2010). Por isso, os estudos da Presença procuram lutar contra a tendência de se concentrar exclusivamente no sentido, explicações técnicas e estéticas.

Gumbrecht (2010) baseia sua teoria, em grande parte, na filosofia de Martin Heidegger. Para ele, a experiência estética, pode contribuir para os efeitos de Presença, pois, a partir desses aspectos, podemos ser levados a sentir coisas e lembrar de situações passadas, como sabores, cores, odores e desamores. Isso seria uma oscilação entre o sentido e a Presença (GUMBRECHT, 2010).

O interesse do autor por essa área surgiu após uma série de colóquios sobre as materialidades da comunicação, realizados na Iugoslávia, na década de 1980. Esses tinham o objetivo de encontrar caminhos que pudessem ser explorados para que a hermenêutica de sentido não fosse a única forma de compreender os fenômenos nas ciências humanas, arte e literatura. Por isso, eles se empenhavam em entender como as diversas materialidades afetariam o sentido.

O ensaio de Sontag (1987) “Contra a interpretação”, no qual a autora nos convida a sentir mais ao invés de apenas explicar a arte, contribuiu para motivar Gumbrecht a adentrar no assunto, até que em uma aula no Brasil, um aluno sugeriu o termo “produção de Presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 38).

Em outras palavras, falar de "produção de presença" implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, "tocará" os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados

- mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o cogito cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano (GUMBRECHT, 2010, p. 38, 39).

A Presença pode ser estudada em uma ampla gama de contextos culturais e sociais, incluindo arte, religião, esporte e outras formas de atividade humana. Com isso, compreendemos que ela é uma dimensão universal do nosso viver e que pode ser observada das formas mais diversas. Gumbrecht (2010), argumenta que a experiência de Presença pode ter um efeito transformador em nossas vidas, permitindo-nos ver o mundo de maneiras novas e surpreendentes, e nos conectando com o *outro*.

A partir da compreensão da produção de Presença, é possível identificar um diálogo com a Filosofia do ato responsável, que também entende que nem o teorismo puro nem o historicismo por si só dá conta de compreender os atos humanos (BAKHTIN, 2010; SOBRAL, 2019). Nesse caminho, a Presença descrita por Gumbrecht (2010; 2013) e o real descrito por Bakhtin (1987) têm como objetivo a abertura para outros saberes, ultrapassando os conhecimentos eruditizados, comuns nas interpretações que buscam um sentido teórico máximo. Esse sentido máximo e único, atribuído a interpretar a arte, é uma armadilha que nos priva do sentir, fazendo-nos mergulhar em uma visão enviesada que prima pela significação teórica acima dos nossos sentidos. Com isso, damos significado e interpretamos tudo, porém, deixamos de ver, tocar, cheirar, “ouvir” e saborear, assim limitando o potencial que arte têm de nos *incomodar* ao mexer com nosso âmago (SONTAG, 1987).

Bakhtin (2010) nos apresenta dois mundos, o real/vida/Presença – em que vivemos e realizamos nossos atos, e o teórico, que existe fora do ato, sendo ele o mundo teórico/cultura/sentido. Gumbrecht (2010) e Bakhtin (2010) propõem uma união entre esses mundos. Para Gumbrecht, essa união permitirá compreender os eventos de maneira mais completa através de amalgamações entre Presença e sentido, enquanto para Bakhtin esta união é o que permite a realização do que ele chama de ato responsável.

Esse processo de união entre o real/vida/Presença e o teórico/cultura/sentido não se limita à busca de um significado ou puras abstrações teóricas, mas sim adentra em uma percepção física do real, através do contato com as diversas linguagens, como literatura, cinema, artes plásticas e tantas outras (GUMBRECHT, 2010). Assim, encontramos uma confluência entre Bakhtin e Gumbrecht, pois ambos afirmam que esses aspectos não devem ser estudados separadamente. Destarte, esses dois elementos se fundem em uma amálgama, mesmo tendo particularidades que os distinguem. Através de uma responsabilidade especial é possível

unir a cultura e a vida (BAKHTIN, 1987), assim, as vivências têm muito mais poder do que as puras abstrações do teorismo, pois esse desconsidera o *outro*. Por isso, podemos afirmar que a perspectiva teórica pura é decadente ao passo que exclui o indivíduo e seu viver, não permitindo o ato responsável.

Por conseguinte, Gumbrecht (2010) descreve seis amalgamações entre linguagem e Presença, ou seja, a união entre vida e cultura. São elas: a linguagem falada como realidade física, as práticas fundamentais da filologia, qualquer tipo de linguagem capaz de causar uma experiência estética, a experiência mística e a linguagem do místico, a abertura da linguagem para o mundo dos objetos e, por fim, a literatura como lugar da epifania.

Todas essas amalgamações nos conduzem a algo quase que sobrenatural, um efeito mágico que pode nos fazer sentir, refletir e contribuir com o outro através de atos responsáveis e, mais que isso, sua Presença pode ser um meio para que possamos refletir sobre essas realidades do *outro-surdo*. Essa experiência mística pode ser entendida como o poder que a linguagem tem em estimular a nossa imaginação a ponto de ativar nossos sentidos. Justamente nesse momento adentramos em um tipo de sinestesia, ou multimodalidade, sem a qual Basbaum (2002) afirma ser impossível a fruição de qualquer tipo de arte. Como um exemplo dessa sinestesia, o autor cita o cinema e os shows de rock que, através de superproduções, levam o espectador a um afastamento de si, a uma espécie de catarse que, durante aquele momento, conduz ao êxtase.

Nesse ponto, encontramos uma forte ligação com as colocações de Bakhtin ao discutir questões do grotesco, pois o pensador russo também propõe um retorno às coisas do mundo. Segundo ele,

Coloca-se ênfase nas partes do corpo, *as mãos*, em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. (BAKHTIN, 1987, p. 23, *grifo nosso*)

Bakhtin apresenta um corpo incompleto, que está em uma busca por conexão com as coisas do mundo através de seus membros e órgãos. A mão que busca essa conexão ora é protagonista, ao ser o objeto do discurso (o herói), ora é coadjuvante por não sê-lo, embora seja a ferramenta que o enuncia. Para que possamos compreender esse estímulo às sensações corpóreas através da linguagem, devemos analisar as seis amalgamações discutidas por Gumbrecht (2010; 2013) e como elas se materializam nos signos ideológicos surdos. Essa reflexão será fundamental para que, em um capítulo posterior, possamos nos aprofundar em

como elas podem nos aproximar do mundo dos surdos e, assim, nos conduzir ao ato responsável e humanizado.

3.4.1. A Linguagem como uma realidade física

A primeira amalgamação discutida por Gumbrecht (2013) é a linguagem falada/sinalizada como realidade física. Ela afeta todo o corpo e não apenas o sentido que a recebe. Assim, ao apreciar uma poesia, o uso de palavras/sinais associado com ritmos e rimas pode estimular todo o corpo. Algo semelhante acontece ao ouvir uma música em uma língua desconhecida, pois mesmo sem entendê-la, sentimos arrepios devido a lembranças guardadas em nossa mente (GUMBRECHT, 2013).

As *escritas surdas* podem se tornar uma realidade física, mesmo que não compreendamos o significado completo de sua mensagem. Isso acontece porque o ritmo, a repetição, a velocidade e a rima no uso de sinais, de uma maneira coordenada, têm o poder de evocar sensações em nossos corpos. Um exemplo disso é o poema *Separação da Comunidade surda*⁶³, de Isabel Alvim, uma autora surda alagoana.

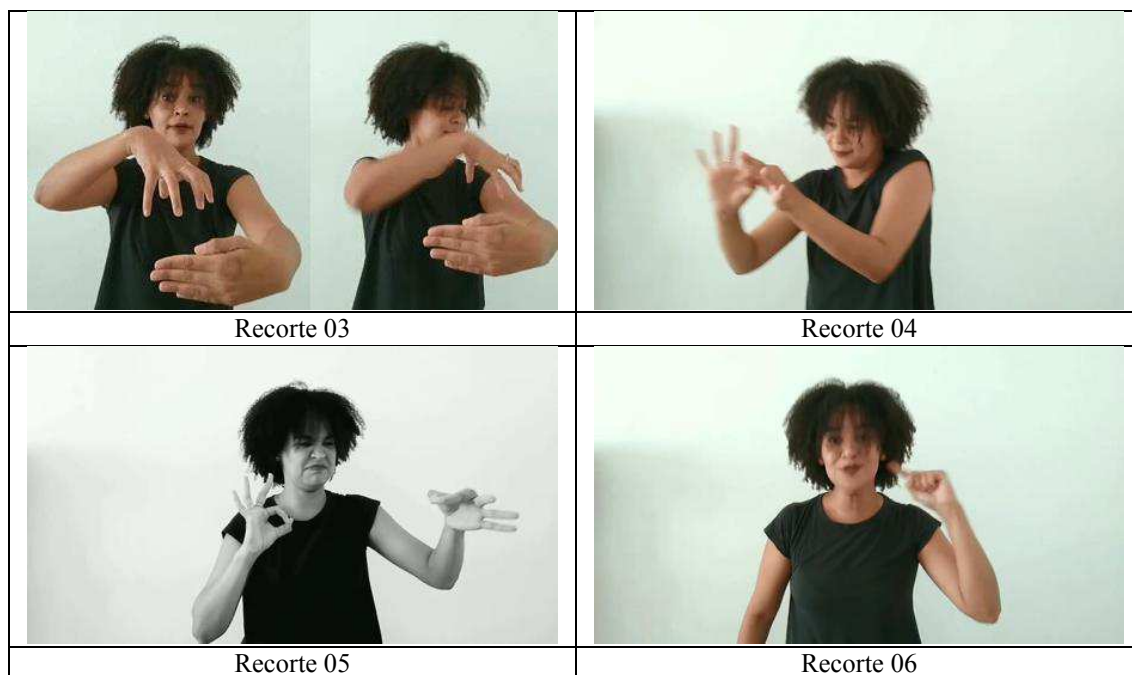
Nos últimos anos, tensões foram amplificadas como reflexo dos conflitos políticos que o Brasil tem passado desde 2016. Assim, a poesia de Alvim é um grito de socorro, que conclama a comunidade a se unir e parar com a polarização, pois, no fim de tudo, a comunidade surda continuará viva, independentemente de qual governante que esteja no poder. Através de suas mãos, a autora evoca a união, pois isso é o que dará força para que eles continuem a lutar pelos direitos que foram perdidos e pelos que ainda precisam ser conquistados.

Segundo a autora, esse poema é uma forma de estimular a comunidade surda a continuar unida na luta pela conquista de seus direitos. Para transmitir essa mensagem, Isabel usa sinais e alguns padrões de movimentos, conforme pode ser observado no Quadro 11.

Quadro 11 – Recortes da poesia “Separação da Comunidade surda” de Isabel Alvim, 2020.



⁶³ Disponível em <https://www.instagram.com/p/CITx6fWJXS9/> Acesso em 15 out. 2021.



Fonte – Recortes feitos pelo autor da pesquisa.

Primeiramente, a autora estabelece um grande espaço nos quais se encontram vários grupos (Quadro 11, Recorte 01, 02, 03), com os surdos próximos de seu corpo; ao seu lado direito os surdos oralizados; em sua frente os surdos que usam aparelho auditivo e, ao seu lado esquerdo, os surdos que têm IC (Quadro 11, Recorte 02 e 03). Dentro desse local ela realiza o sinal UNIÃO, em um movimento circular que segue os limites do espaço apresentado anteriormente (Quadro 11, recorte 04). Em vários momentos, a configuração do sinal UNIÃO é quebrada para simbolizar os conflitos internos da comunidade surda (Quadro 11, recorte 05). Por fim, Alvim afirma que todos são surdos e estão travando a mesma batalha, mesmo com as suas diferenças (Quadro 11, recorte 06).

O ritmo da poesia em língua de sinais tem o efeito de “destacar a linguagem, colocá-la no primeiro plano” (SUTTON’SPENCE, 2021, p. 185). A autora consegue dar esse destaque principalmente nos momentos em que ela usa o sinal UNIÃO de maneira irregular, denotando uma (DES)UNIÃO. Nesses instantes, a sinalização realiza repetições e ritmos fixos, que enfatizam a tensão proveniente dos conflitos entre membros da comunidade surda. Esses recursos transformam a linguagem em uma realidade física aos olhos do espectador, estimulando as nossas mentes a criar imagens ‘visuais fortes e agradáveis’ (SUTTON’SPENCE, 2021, p. 186).

A linguagem pode ter um efeito inebriante, tal qual um encanto que nos faz sentir a Presença de algo que não está fisicamente próximo. Os surdos são ainda mais sensíveis a essa realidade física por causa do canal duplo de recepção e produção das línguas de sinais nos seus

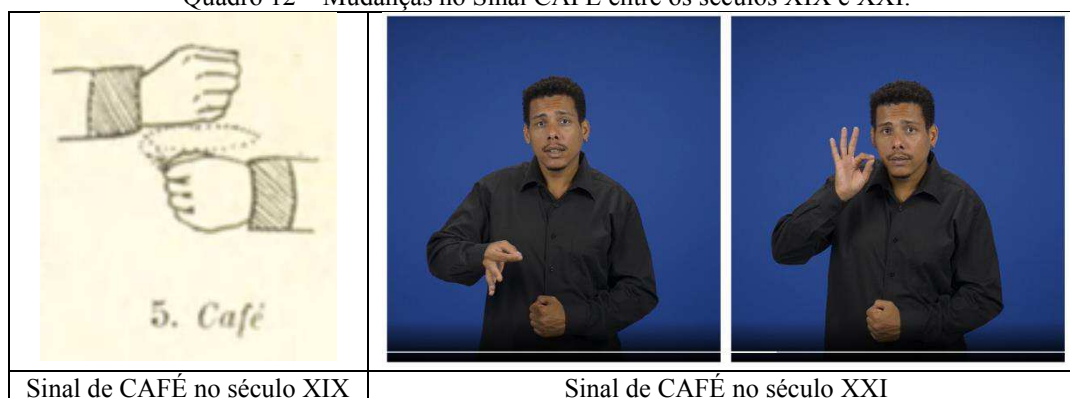
cérebros, o que causa um processamento único das imagens para os que têm as línguas de sinais como primeira língua. Entretanto, esse não é um privilégio apenas dos surdos. Os ouvintes também podem experimentar essa realidade física proporcionada pela linguagem.

3.4.2. Práticas fundamentais da filologia

Gumbrecht (2013) nos apresenta a segunda amalgamação entre linguagem e Presença. Mesmo com um alcance restrito, ela tem o poder de tornar presente o passado. As práticas fundamentais da filologia emergem no momento que um cientista dessa área realiza uma análise detalhada do desenvolvimento de uma língua. Através dela, é possível compreender as mudanças graduais que as línguas sofreram ao longo do tempo. Segundo Gumbrecht (2013, p. 67), o trabalho do filólogo é motivado por um desejo da “presença completa”. Assim, ele compara esse desejo de se alimentar de textos antigos a um ator que vivencia esse texto.

A dificuldade de registrar uma língua de modalidade visual-motora pode ter contribuído para que houvesse pouquíssimos registros documentais das línguas de sinais, pois, apenas mais recentemente, é que as câmeras fotográficas e filmadoras se popularizaram. Essa falta não permitiu uma descrição pormenorizada do desenvolvimento das línguas de sinais. Contudo, os poucos documentos que existem podem nos fazer sentir a Presença do passado e, mesmo não sendo filólogos, nos alimentarmos dele. Esse é o caso da *Iconographia dos Signaes dos surdos-Mudos*, publicado em 1875 (GAMA, 1875), que pode ser considerado o primeiro registro de um vocabulário da Libras. Dentre vários sinais, podemos sentir a Presença do passado ao observar o sinal para CAFÉ (QUADRO 12).

Quadro 12 – Mudanças no Sinal CAFÉ entre os séculos XIX e XXI.



Fonte - Gama (1875) e UFSC (2018)

No século XIX o sinal CAFÉ refletia uma realidade que hoje não é encontrada em todos os lugares. Esse sinal era uma representação icônica do processo de moagem caseira que era comum em épocas passadas, onde a maioria dos brasileiros vivia em zonas rurais e assim eles plantavam, colhiam e beneficiavam o seu café. Contudo, com o passar dos anos, a população

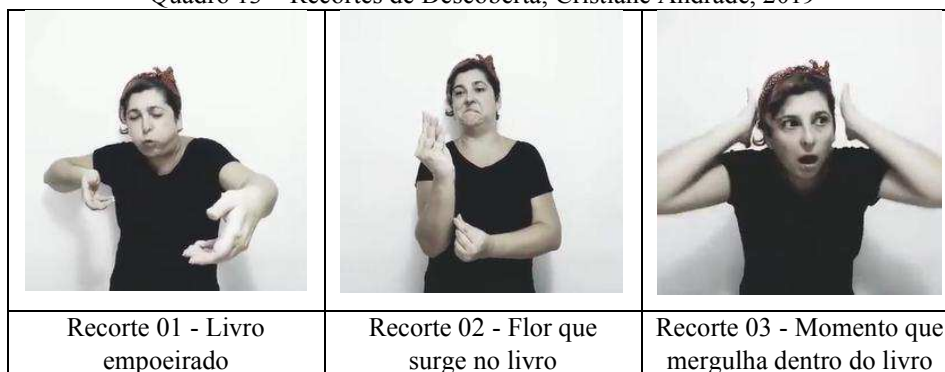
passou a abandonar as suas propriedades rurais pelos grandes centros, fazendo com que o processo de moagem deixasse de ser uma realidade nos lares. Hoje, com o processo de beneficiamento do café a cargo de grandes indústrias, restando apenas a referência do ato de beber café em uma xícara, o que é retratado no sinal atualizado. Essa mudança reflete o processo natural de como a infraestrutura influencia na forma dos signos. Observar esse desenvolvimento, pelo qual todas as línguas passam, pode nos fazer sentir a Presença do passado.

3.4.3. A linguagem capaz de gerar uma experiência estética

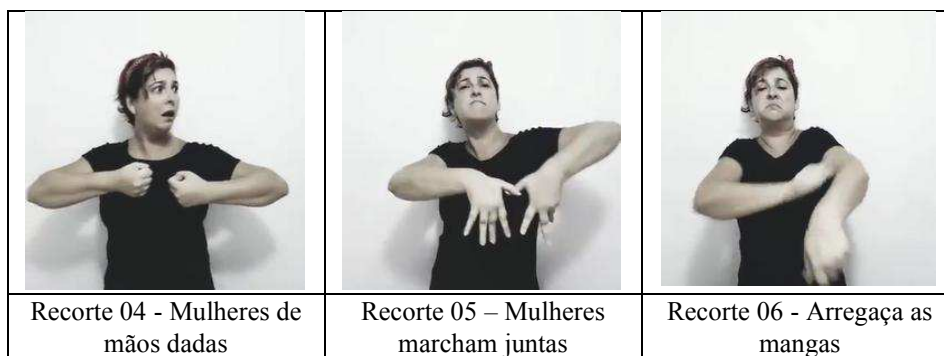
A terceira amalgamação, a linguagem capaz de gerar uma experiência estética, surge como uma sensação corpórea que funciona de maneira acessória ao significado (GUMBRECHT, 2013). Assim, tudo aquilo que não é um léxico, como gestos e descritores imagéticos, funciona como um estímulo às nossas sensações corpóreas. Volóchinov (2019) afirma que o discurso verbal não é autossuficiente. Desse modo, ele necessita de complementações para funcionar bem. A experiência estética pode, então, atuar como esse complemento e às vezes, como afirma Gumbrecht (2012), ser independente, pois o expectador não conseguiria dar atenção plena ao significado e à estética concomitantemente.

Um desses casos é o poema *Descoberta*⁶⁴, da surda paulistana Cristiane Esteves de Andrade (QUADRO 13), que nos mostra a jornada que a personagem trilha para se descobrir mulher. Nesse caminho, ao tocar em uma flor que surge de suas páginas, ela mergulha magicamente dentro de um livro. Após isso, se juntam a ela várias mulheres que, de mãos dadas, empregam uma marcha de resistência. No fim, a heroína se reconhece mulher, arregaça suas mangas e inicia a sua luta por direitos.

Quadro 13 – Recortes de *Descoberta*, Cristiane Andrade, 2019



⁶⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3pJgW1uVoOo>. Acesso em 09 set. 2021.



Fonte- Produzido pelo autor com base em <https://www.youtube.com/watch?v=3pJgW1uVoOo>

Essa marcha por direitos dialoga tanto com o poema de Alvim, citado anteriormente, quanto com uma realidade cruel enfrentada principalmente por mulheres surdas. Guimarães e Silva (2020) realizaram uma revisão sistemática de artigos e constataram que as mulheres surdas estão expostas a vários riscos. Um dos trabalhos encontrados por Guimarães e Silva (2020) concluiu que mais de 90% das mulheres surdas que participaram da pesquisa sofreram algum tipo de violência ou importunação sexual. Para além dos estudos acadêmicos, as notícias jornalísticas também corroboram essa informação. Uma busca na internet irá rapidamente apresentar dezenas de casos desse tipo.

Assim, a história contada por Andrade reflete em seus sinais uma realidade presente na maioria dos lares de pessoas surdas. A autora usa, em grande parte, expressões faciais e descritores imagéticos. Essa escolha aumenta a carga simbólica e emocional da poesia. Segundo Sutton-Spence (2021), as expressões faciais ajudam ao criar contrastes no sinal enunciado e, nos descritores imagéticos, permitem a incorporação de objetos, pessoas e animais na narrativa. No início do poema, através de um classificador, somos apresentados a um dos objetos da história: o livro, que está empoeirado provavelmente por ter sido deixado de lado por um longo tempo (QUADRO 13, recorte 01). O uso dos descritores e expressões faciais na história continua na aparição de uma flor, que faz a personagem mergulhar dentro do livro (QUADRO 13, recorte 02, 03) e quando as mulheres dão as mãos em um movimento cadenciado, que emula os passos de uma marcha (QUADRO 13, recorte 04, 05). Vale notar que não é enunciado o sinal MARCHAR. Dessa forma, essa ação fica evidente pela movimentação rítmica das mãos utilizando um classificador. No início da história, a enunciativa tem uma reação facial quase neutra, contudo, logo essa expressão transita pela desconfiança, surpresa e culmina em orgulho e determinação (QUADRO 13, recorte 06).

O efeito estético dessa obra é produzido primeiramente pelos classificadores e expressões faciais da enunciativa, e esse processo é complementado por um filtro acinzentado na filmagem, que contribui para a criação de uma atmosfera de solidão e isolamento, que é

quebrada pelo efeito mágico de mergulhar na marcha das mulheres. A estética desse poema, composta pelos recursos que foram apresentados, e a realidade na qual ele se apoia, permite vivenciar sensações corpóreas como estar ao lado de alguém e marchar na mesma direção, com um mesmo objetivo e travando a mesma luta.

3.4.4. Experiência mística e a linguagem do misticismo

A sensação de Presença do divino através da linguagem é a quarta amalgamação que Gumbrecht (2013) descreve. Vale notar que, ao usar o termo divino, o autor não está personificando um deus ou credo específico, mas sim afirmando que nas “culturas de presença os seres humanos consideram que seus corpos fazem parte de uma cosmologia” (GUMBRECH, 2010, p. 106-107), sendo uma criação divina. É justamente essa criação divina que representa as coisas do mundo. Para Gumbrecht (2013), temos uma incapacidade de significar o sobrenatural, assim, a linguagem tem o poder de estimular a nossa imaginação para que sintamos a Presença das coisas do mundo como se fosse um efeito místico.

O corpo grotesco, para Bakhtin (1987), trilha essa jornada de reencontro com o corpo universal, que não se apequena, estabelecendo uma relação universal e mística com o cosmos. Dessa maneira, ele passa pelos estágios iniciais estáticos até as fases superiores espiritualizadas, como o arrebatamento produzido por nossa psiquê. Esse processo de reencontro desenvolvido por esse corpo em constante estado de descoberta permite sentir como se fosse real a Presença do divino.

Julie Stromme, uma artista plástica surda, retrata esse corpo grotesco em seu óleo sobre tela, o qual podemos observar na Imagem 39. Nessa pintura, uma aura mágica é transmitida por uma enorme mão espiritual que está prestes a segurar a terra, como se a controlasse. Essa mão de proporções cósmicas pode ser considerada grotesca, ao nos causar uma sensação catártica, pois a mão aparentemente domina esse mundo e pouco ou nada pode ser feito para mudar isso.

Imagem 39 – Óleo sobre tela de Julie Stromme, 2011.



Isso pode nos fazer lembrar de nossa fragilidade enquanto humanidade perante o cosmos e, assim, nos permitir reconhecer a nossa incompletude. Em contraposição a um corpo idealizado pela estética do belo, essa mão espiritual, que em sua grandeza pode ser considerada grotesca, refrata a existência e a destruição. Assim, toda essa Presença transcende o puro significado, nos aproximando da vida e morte.

3.4.5. Abertura para o mundo dos objetos

O ato de apontar para objetos usando palavras ao invés de apenas nomeá-los define a quinta amalgamação de Gumbrecht (2013); a abertura da linguagem para o mundo dos objetos. Para esse processo, tudo aquilo que está ausente pode ser referenciado e tornado tangível aos nossos sentidos. Assim, uma palavra ou um sinal – no caso da Libras, uma textura, gesto, som, odor ou cor – podem evocar memórias que nos levam para sensações e lugares de nosso passado, ou, até mesmo, ataçam desejos ocultos em nossa mente. Essa sensação quase mágica de poder sentir presente aquilo que já pertence ao passado, ou aquilo que até mesmo nunca aconteceu, é uma prova física do poder que as linguagens podem exercer sobre o ser humano.

Essa amalgamação é expressa de uma maneira ímpar nas artes surdas em língua de sinais. Isso acontece através do uso de recursos dêiticos que têm o poder mágico de causar Presença, de transformar um substantivo em nomes próprios, criando uma “conexão individual”, pois ele nasce e morre no momento da enunciação, tornando-o único (GUMBRECHT, 2013, p. 69). Por meio de uma utilização exímia do espaço de enunciação, é possível estabelecer um diálogo entre diversos personagens de uma história sem haver a necessidade de repetidamente dizer os seus nomes.

Veja o caso do conto *Bolinha de Ping-Pong*, do poeta e ator surdo Rimar Segala. Ao vermos essa história, podem surgir, em nossa mente, todos os golpes que uma pessoa surda leva durante sua vida. Assim como a bolinha, talvez eles comecem a enfrentar o mundo com uma ingenuidade infantil, embora logo cedo sejam atacados. Toda uma vida de preconceito e segregação social e educacional pode ser inferida através dos golpes sofridos pelo “palhaço” da história. Até mesmo no seio familiar, onde deveria haver acolhimento e compreensão, temos ataques. Talvez não com a intensidade de um ataque preconceituoso de um estranho, mas com certeza ele sentirá essa dor. Esse conto nos diz o seguinte⁶⁵:

Vou te contar uma metáfora. O título é Bolinha de Ping-Pong. É uma metáfora muito profunda. Ela tem a ver com nossas vidas. Vou contar agora! Em uma competição de ping-pong, a arena estava lotada. Em seus lugares, estavam o árbitro e os jogadores, um à esquerda e outro à direita. O jogador da direita tinha cabelos e barba cumpridos e, com o semblante maldoso, sempre estava

⁶⁵ Tradução realizada sob nossa responsabilidade.

ofegando. O outro, à esquerda, parecia tranquilo com seu chapéu, colocava perfume, vestia suas luvas e passava batom. Enquanto isso, o jogador cabeludo continuava a pentear seu cabelo e barba longos. Quando os dois estavam em suas posições, o árbitro olhou para eles e pegou um palhacinho, que será a bolinha do jogo e que estava animado e ansioso para participar. O Árbitro diz para a bolinha que ela irá primeiro para o jogador da direita. Que, ao receber a bolinha diz: Você é minha! O árbitro o manda iniciar. Juntando todas as suas forças, o jogador golpeia a bolinha. Todos olham atentamente, mas a oponente segura a bola com a mão. O árbitro o manda seguir e jogar a bola para o adversário. Ele obedece, e seguem golpeando a bolinha. O árbitro acompanha atentamente cada movimento. A plateia faz o mesmo e não tira os olhos de cada jogada. A bolinha segue sendo golpeada para lá e para cá. Os golpes continuam, fortes de um lado e delicados de outro. A bolinha sente em seu rosto cada raquetada. Nisto, ela olha para o árbitro e, imersa no desespero, pede socorro. O árbitro mete a mão e retira a bolinha do jogo antes que ela receba o próximo golpe. Mas, e agora? O jogo precisa continuar. Para qual jogador ele deve entregar a bolinha?

Primeiramente, os personagens são apresentados através de sua localização espacial e com o uso de Expressões Não Manuais (ENM) específicas, que descrevem os seus comportamentos (QUADRO 14). A partir desse ponto, o autor usa recursos dêiticos para definir as ações ou falas de cada personagem. Essa imagética é inerente das línguas de sinais sendo materializada por uma estética própria, pois as experiências visuais fazem parte da comunicação dos surdos.

Quadro 14 – Descrição espacial do local da partida

				
Plateia	Posição do Árbitro	Posição do jogador delicado	Posição do jogador bruto	Posição inicial da bolinha

Fonte – Produzido pelos autores com a utilização de frames do vídeo no Canal no Youtube da Cia. Arte e Silêncio.

Na sequência, o autor descreve um pouco de cada personagem (QUADRO 15). Um dos jogadores é descrito com feições brutas — e até certo ponto violentas — principalmente quando golpeia a bolinha. O outro participante é delicado, e utiliza até mesmo uma luva para jogar. O modo leve como ele acerta a bola também é um reflexo de sua personalidade. A Bolinha da história é um personagem alegre, que, pelas expressões corporais e faciais do narrador, é uma figura até ingênua, pois não mostra insatisfação ao saber que será golpeada pelas raquetes dos jogadores. Em meio a esse jogo o árbitro entrega, friamente, a Bolinha para o jogador bruto. Nesse momento o autor usa um recurso denominado antropomorfismo, no qual o poeta incorpora um personagem não humano como se fosse humano (SUTTON-SPENCE, 2021).

Quadro 15 – Espaços dêiticos dos personagens do conto Bolinha de ping-pong



Fonte – Produzido pelo autor com a utilização de frames do vídeo no Canal no Youtube da Cia. Arte e Silêncio.

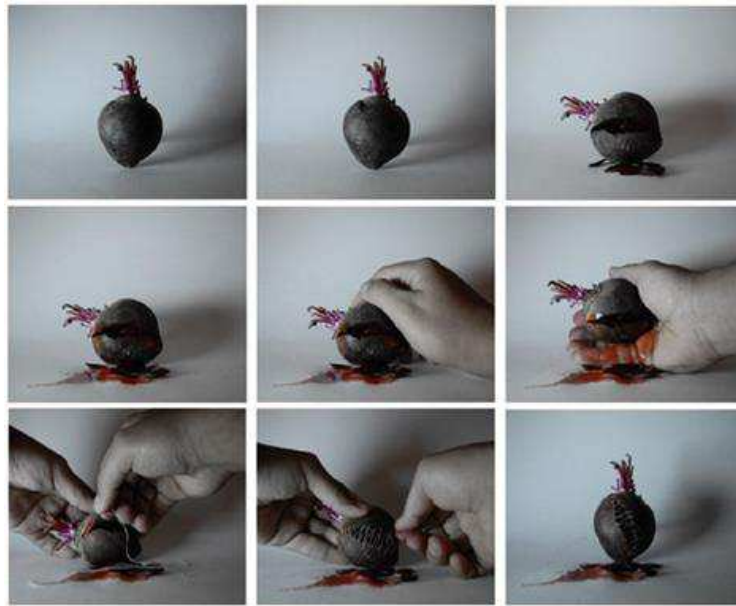
Embora tenhamos apenas um narrador, podemos perceber as suas mudanças de comportamento ao incorporar cada personagem, posicionando-se em locais específicos para cada um deles. Esse uso da dêixis associado à ENM (Expressões Não Manuais) provoca um efeito de imersão na história. Esse complexo entrelaçamento entre sinais/léxico, ENM e descrições espaciais para referenciar os personagens nos conduz à uma experiência única, a algo místico, que embora não esteja ao alcance físico de nossas mãos, pode ser sentido, e nos coloca na posição de cada um dos participantes do jogo. Através dessa amalgamação, é criada uma relação ontológica entre os elementos da história. Assim, o corpo e o objeto enunciado se tornam um, quando se abrem para e incorporam os objetos do mundo em uma simbiose entre enunciador, herói e o expectador.

3.4.6. Epifania

A linguagem tem o poder encantatório de produzir uma epifania (GUMBRECHT, 2013), ou seja, a sensação física de algo que não está ali, como uma aparição. Esse processo nos conduz a outras realidades, como o devaneio citado por Candido em *A literatura e a formação do homem*. A partir dessa amalgamação entre linguagem e Presença, podemos sentir algo ausente como um encanto. Esse tipo de sentimento é comum em experiências com a arte sacra, como aponta Gumbrecht (2010; 2013), contudo, não se limita a isso.

O artista plástico e surdo Bruno Vital apresentou a fotografia *Fragments* (IMAGEM 40), na sua exposição *Utopias fragmentadas: anomalias cotidianas* (EIJ, 2016). Vital nos expõe a um coração que foi ferido e sangra, contudo, um par de mãos o socorre, primeiramente com acalento e, em seguida, suturando sua chaga. Essa imagem pode nos remeter a várias sensações corpóreas, pois, mesmo usando uma beterraba para simbolizar o coração, a ferida é real, podemos senti-la em um devaneio que pode nos conduzir ao ato de segurar o próprio sagrado coração e ter seu sangue escorrendo pelos dedos.

Imagem 40 – Fotografia, “Fragmentos”, Bruno Vital, 2016.



Fonte - Eiji (2016)

Vale salientar que esse efeito é estritamente pessoal e imprevisível. A epifania surgirá e sumirá sempre de maneira espontânea, a partir do horizonte social do espectador. Para Gumbrecht, “a epifania na experiência estética é um evento, pois se desfaz como surge” (2010, p.142). Por conseguinte, por meio das *Escritas*, o espectador evocará de suas memórias referências físicas e simbólicas que o farão sentir uma infinidade de sensações e emoções. Esse processo físico e cognitivo o auxiliará na ressignificação da obra apreciada.

Algo que todas essas amalgamações têm em comum é o poder, que pode até ser chamado de mágico, de evocar em nossos corpos sensações sinestésicas. A Presença, nesse caso, é algo fora da linguagem, mas que a ela se une em uma amálgama para nos fazer adentrar no mundo do sensível (GUMBRECHT, 2013). Nesse caminho, surge uma cultura de Presença na qual há uma aproximação vivencial e espiritual com o mundo das coisas, na qual o próprio ser humano dialoga e se considera parte desse mundo em uma ontologia (GUMBRECHT, 2013).

Segundo Gumbrecht (2013), a nossa relação com objetos nunca é somente a atribuição de sentidos. Existe algo que vai além disso, que integra a nossa existência com as coisas do mundo. Bakhtin (1987) apresentou a busca que o realismo grotesco fez para que o corpo fosse apresentado como inacabado e ultrapassasse a si mesmo em uma relação ontológica com as coisas que o circundam. Essa incompletude, dentro da cultura de Presença, gera uma busca pela transformação do mundo (GUMBRECHT, 2013). Esse ato em prol de mudanças, pode ser motivado pelo contato com as realidades que são refratadas pela arte.

Contudo, apesar da cultura da Presença privilegiar uma percepção puramente física, ela não abandona a cultura de sentido, mas procura realizar uma suplementação de uma para a

outra. Esse processo pode ser uma forte ferramenta no estímulo à empatia, pois, como afirma Candido, se referindo à Literatura, sua “função educativa é muito mais complexa” (1999, p. 83). Essa complexidade não é exclusiva da literatura, estendendo-se para todas as *Escritas*, pois com elas é possível tentar sentir o que outro sente, ver o que o outro vê. Assim, através da presentificação do que está ausente, podemos ser conduzidos ao ato responsável.

Como foi possível constatar nos seções anteriores, as *escritas surdas* apresentam esse mundo do *outro* que não é o dos ouvintes. Nessa vereda, é possível perceber que as artes surdas, carregadas das vivências, crenças e convicções, “refletem e refratam uma outra realidade” (VOLÓCHINOV, 2019, p. 93), que a maioria de nós desconhece e que todos têm o direito de olhar. Porém, não se trata aqui apenas do ato físico de ver, mas algo que vai além, “adentrando os olhos de alguém para expressar amizade, solidariedade ou amor” (MIRZOEFF, 2016, p. 746).

Esse direito a olhar não é uma via de mão única, mas sim algo mútuo em uma relação dialógica motivado pela apreciação, apreensão e compreensão do que está presente nas *escritas surdas*. A comunidade surda está constantemente *olhando* as manifestações artísticas, culturais e sociais dos ouvintes e se esforçando para também se fazer perceber, ser olhada. Essa ação de olhar deve ser mútua, do contrário ela é falha (MIRZOEFF, 2016), pois não haverá diálogo e, conseqüentemente, alteridade.

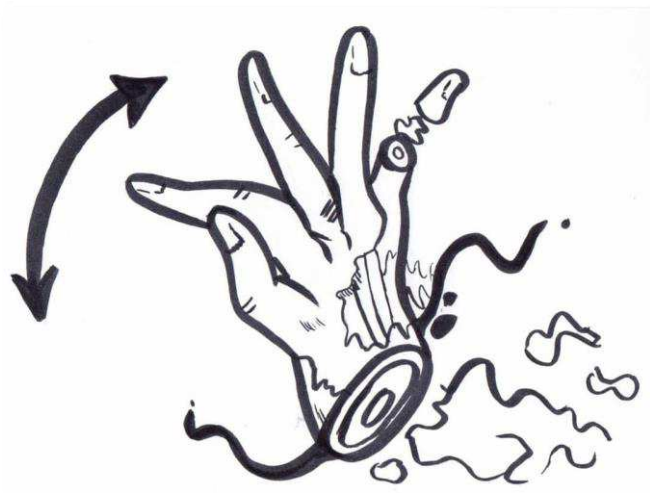
Esse diálogo permite sentir em nossos corpos a Presença de algo que não nos é comum, algo místico, como o proposto por Gumbrecht (2010). Esse lugar desconhecido para os ouvintes é repleto de significações e experiências construídas durante as vivências das comunidades surdas e resultam na sensação de um turbilhão de emoções. Alguns desses sentimentos são bem particulares e, em nossa ignorância e ocasional indiferença, não os enxergamos. O distanciamento entre surdos e ouvintes é um fator que pode perpetuar e enfatizar os casos de exclusão e segregação que essa minoria linguística enfrenta.

O diálogo possibilita a prática da alteridade e, conseqüentemente, leva à reflexão e à possível humanização das relações entre surdos e ouvintes. Contudo, não é possível colocar na conta das comunidades surdas a responsabilidade por esse afastamento. Eles têm vivido em um mundo majoritariamente de ouvintes, no qual a sua cultura é relegada ao apagamento e, quando vista, é considerada exótica. Essa invisibilidade precisa ser combatida, pois o direito a olhar também compreende as produções de pessoas surdos.

Assim, na jornada por essa conexão com o horizonte social surdo através das artes surdas, trilhamos uma busca pela compreensão de como as mãos são meios pelos quais os surdos manifestam sua vivência no mundo. Contudo, essas mãos têm um alto valor, não

somente para as pessoas surdas, por isso nos concentramos na busca da compreensão do alto valor dado às mãos na arte surda. O capítulo seguinte apresenta como elas se tornam uma importante ferramenta de luta pelo direito de ser visto e respeitado.

CAPÍTULO IV – AS MÃOS COMO UMA FERRAMENTA DE LUTA NA ARENA DA VIDA E AFIRMAÇÃO DOS VALORES SOCIAIS SURDOS



Ferido⁶⁶ – Luiza Pelliz, 2019.

A mão na arte surda surge como uma parte de um corpo imperfeito que se abre para o mundo, toca-o, penetra-o e o perturba. Essa visão grotesca é fruto de uma infraestrutura que oprimiu os surdos, assim como suas peculiaridades e, como veremos mais adiante, se alimentou deles. As mãos se integram à vivência surda para fazer com que esses sujeitos sejam vistos, respeitados, tenham sua língua e cultura reconhecidas e utilizadas em sua educação. Em outras palavras, serem tratados do mesmo modo que sujeitos ouvintes. Tendo isso em consideração, esse capítulo trará uma reflexão sobre como os ouvintes exploram os corpos surdos e apresentará a defesa e o direito que os surdos possuem em ser vistos como pessoas. Apresentaremos também o percurso metodológico que adotamos na construção desta tese.

O uso degradado da mão, dissonante daquele que lhe fora originalmente incumbido pelo ouvintismo, levou a todas as violências que já analisamos em capítulos anteriores. Contudo, essa mão grotesca resiste à domesticação, assume a sua degradação e não se apequena nem se curva à dominação. Os povos surdos, há muito séculos, conceberam a sua cultura visual tendo as mãos como fonte principal de expressão. Desse modo, “— contar, sobre as diferentes maneiras como o olhar humano, a mão e o corpo podem funcionar, têm também o poder de nos confrontar com questões não só estimulantes, mas perturbadoras” (LADD, 2013, p. 9).

As artes surdas podem ferir, incomodar, e retirar sujeitos de suas zonas de conforto, especialmente quando é observada por um público específico: os ouvintes. Podemos pensar que

⁶⁶ Esse desenho em papel retrata a sinalização do termo DOR em Libras. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4OVe8lJy3z/> Acesso em 06 de ago. 2021

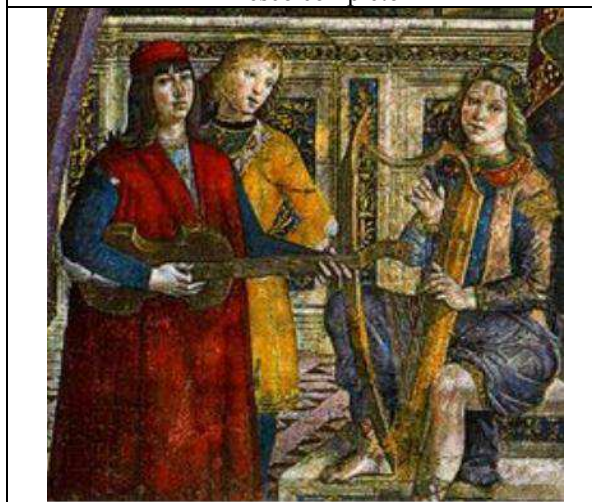
nem toda a arte surda tem caráter político, contudo, mesmo que as obras não tragam em seu escopo as realidades surdas, elas são parte da *escrita surda*, pois não é possível se desvencilhar de todos os discursos que elas refletem. Ademais, a própria constituição do autor enquanto surdo ou deficiente auditivo será uma peça desse quebra-cabeça. Outro ponto importante é que, segundo Rancière (2010), a arte é política mesmo que seu autor não tenha tal intenção. É o jogo entre enunciador herói e interlocutor que possibilita que a arte seja política, pois, a partir do momento de sua concepção, seu autor já não mais detém o controle.

Como exemplo da vida própria que a obra adquire após a sua concepção, vamos examinar a obra do pintor renascentista Di Betto Biagi, conhecido também como Pinturicchio. Em um famoso quadro do artista, temos uma imagem que apresenta membros da família Borgia em um momento musical: ao centro, sentado em um trono, um deles toca um violino; do lado esquerdo, outros dois tocam um instrumento chamando gamba; outro uma harpa e um outro membro, que traça uma túnica amarela, provavelmente está cantando (QUADRO 16).

Quadro 16 – Afresco no apartamento Borgia do Vaticano, Di Betto Biagi, 1493.



Afresco completo



Recorte do afresco

Essa imagem está hoje estampando uma parede do Vaticano. Contudo, o que não se passa pela mente de um leigo é que o autor dessa obra era surdo. O artista italiano foi responsável por dezenas de importantes pinturas que estiveram presentes nos aposentos de diversos papas (LADD, 2013). Di Betto Biagi, mesmo sem ouvir, retratou pessoas realizando algo que para ele era distante, ou até mesmo um desejo de seu coração, contudo, ele pôde eternizar esses anseios. Algo interessante sobre a imagem em questão é que vários *sites* que discutem a evolução histórica dos instrumentos a referenciam, contudo eles não mencionam, ou não sabem, que seu autor era surdo⁶⁷.

Essa pintura fugiu completamente do poder do seu produtor e, por uma eficácia do dissenso⁶⁸, conforme as discussões de Rancière (2012), ela reflete algo que o surdo não pode sentir plenamente, podendo até ser um de seus desejos, ainda que mimetize um momento íntimo de uma família da nobreza. A partir disso, fica evidente que a eficácia da arte “consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (RANCIÈRE, 2012, p. 55).

A relação entre o enunciador, a disposição dos corpos na obra e o expectador promovem aqui um ingresso no horizonte social surdo, pois foi retratada uma situação que aquele autor surdo não poderia vivenciar por completo, mas que faz parte das realidades surdas. Esse é o caso de Mariana⁶⁹, uma surda que reside em Pernambuco. Em um momento de descontração, os seus amigos ouvintes começaram a cantar e tocar violão. Ao ver o acontecido, ela se aproxima dos que cantavam, e observa atentamente as bocas felizes que se abriam e fechavam emitindo sons que ela não conseguia ouvir. Após alguns instantes, ela nos olhou e disse “que bom, todos felizes, cantando, infelizmente sou surda e não consigo sentir essa alegria”.

O comentário de Mariana nos fez perceber os seus sentimentos e compreender mais sobre o ser e estar surdo, do mesmo modo que a obra de Di Betto Biagi, pois, se o expectador mantiver uma distância dos aspectos estéticos, ele ingressará em um outro lugar, o lugar do *outro-surdo*. Essa forma diferenciada de olhar a disposição dos corpos, para além dos aspectos puramente estéticos, pode evocar sentimentos que, de outro modo, ficariam guardados em nosso íntimo.

⁶⁷ Disponível em: <https://archtopguitar.net/2018/02/28/earliest-non-gibson-archtop-guitars/> Acesso em 16 out. 2021.

⁶⁸ Para Rancière (2012) a eficácia do dissenso acontece, pois, a intenção do autor ao produzir a obra pode não ser atingida pelo expectador, já que os fatores sociais e temporais serão decisivos para a reconfiguração dos âmbitos sensíveis.

⁶⁹ Usamos um pseudônimo para preservar a identidade dos envolvidos.

Rancière (2010) afirma que a política na arte começa quando os invisíveis passam a ser vistos. Ora, é justamente esse olhar que é possibilitado pelas artes surdas. Por meio delas, podemos perceber a interação social do artista, os discursos que enviesam a obra, o expectador e suas experiências reais referenciadas, produzindo um dialogismo que é vivo e humanizante. Nesse processo dialógico e subversivo, pelo direito ao olhar e ser olhado, no caminho para a sua recuperação política, os surdos podem deixar de ser vistos como *coisas* e ter sua identidade reconhecida e respeitada por meio de sua arte.

Historicamente, houve uma ligação das pessoas surdas com a arte, e vários filósofos empreenderam uma busca para entender o que eles chamavam de linguagem universal a partir da língua de sinais dos surdos. Os surdos eram vistos, embora essa visualização de seus corpos não tenha servido para que eles fossem vistos como humanos. Desse modo, na próxima seção, iremos conhecer um pouco da relação histórica dos surdos com a arte e como isso fez com que seus corpos fossem explorados pela classe ouvinte.

4.1. Consumindo o *outro-surdo*

Nicholas Mirzoeff publicou em 1995 seu primeiro livro, intitulado *Silent Poetry: deafness, sign language and visual culture in modern France*, que trata da relação entre os surdos, a língua de sinais e a arte francesa no período da revolução. Porém, ele foi ignorado por todas as revistas especializadas em história da arte (MIRZOEFF, 2009). A partir disso, ele empreendeu seus esforços nos estudos da cultura visual. Esse é um campo que se relaciona com a forma de ver do expectador. Já os objetos observados não se limitam a objetos de arte, podendo ser quaisquer artefatos ou pessoas que se façam presentes em nossas vivências (MIRZOEFF, 2009).

Os estudos da cultura visual se fortaleceram a partir dos trabalhos de Mirzoeff (1995), e hoje estão consolidados no meio acadêmico. Entretanto, o nascimento desse conceito e a própria história da arte estão recheados de influências das comunidades surdas. Desse modo, com base no trabalho de Mirzoeff (1995), iremos fazer uma discussão de como os artistas exploraram os corpos surdos e sua expressividade inata para aprimorar as suas produções. Mirzoeff (1995) afirma que a história da arte e da língua de sinais se entrelaçam em diversos períodos. Entretanto, podemos dar uma nova visão a esse entrelaçamento e entender como a arte “comeu” o *outro-surdo* para representar o *eu-ouvinte* da melhor maneira possível.

A língua de sinais e os surdos estiveram presentes nos meios artísticos e filosóficos na Idade Moderna. A presença de surdos artistas foi uma realidade (LADD, 2013) e isso, segundo Mirzoeff (1995), pode ter levado Leonardo Da Vinci a afirmar que

As formas dos homens devem ter atitudes adequadas às atividades que realizam, para que, quando os vir, compreenda o que pensam ou dizem. Isso pode ser feito copiando os movimentos dos mudos (sic), que falam com movimentos de suas mãos e olhos e sobrancelhas e toda a sua pessoa, em seu desejo de expressar o que está em suas mentes. Não ria de mim porque eu proponho um professor sem fala a você, que deve ensinar-lhe uma arte que ele mesmo não conhece, pois ele irá te ensinar melhor pelos fatos do que todos os outros mestres por meio da palavra (Tradução sob nossa responsabilidade)⁷⁰ (Mirzoeff, 1995, p. 13).

Essa fala de Da Vinci foi possivelmente motivada por ele ser mentor do pai de um artista surdo chamado Christophoro (LADD, 2013). Esse fato nos indica que Da Vinci reconheceu a capacidade expressiva do corpo ao enunciar uma língua de sinais, considerando-a superior à língua oral para o ensino. A partir desse reconhecimento, os artistas começaram a desenvolver estudos das expressões manuais e corporais utilizando os surdos como modelos nas pinturas, pois, pela sua riqueza de detalhes, eram considerados ideais. Segundo Mirzoeff (1995), esse foi o motivo que, somado à influência de Da Vinci, levou o pintor Raphael Sanzio a produzir o óleo sobre madeira intitulado *La Muta*, em 1507 (IMAGEM 41). O quadro seria um provável resultado dos estudos anatômicos das expressões corporais surdas.

Imagem 41 - *La Muta*, Raphael, óleo sobre madeira, 1507.



Fonte – https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello,_la_muta.jpg

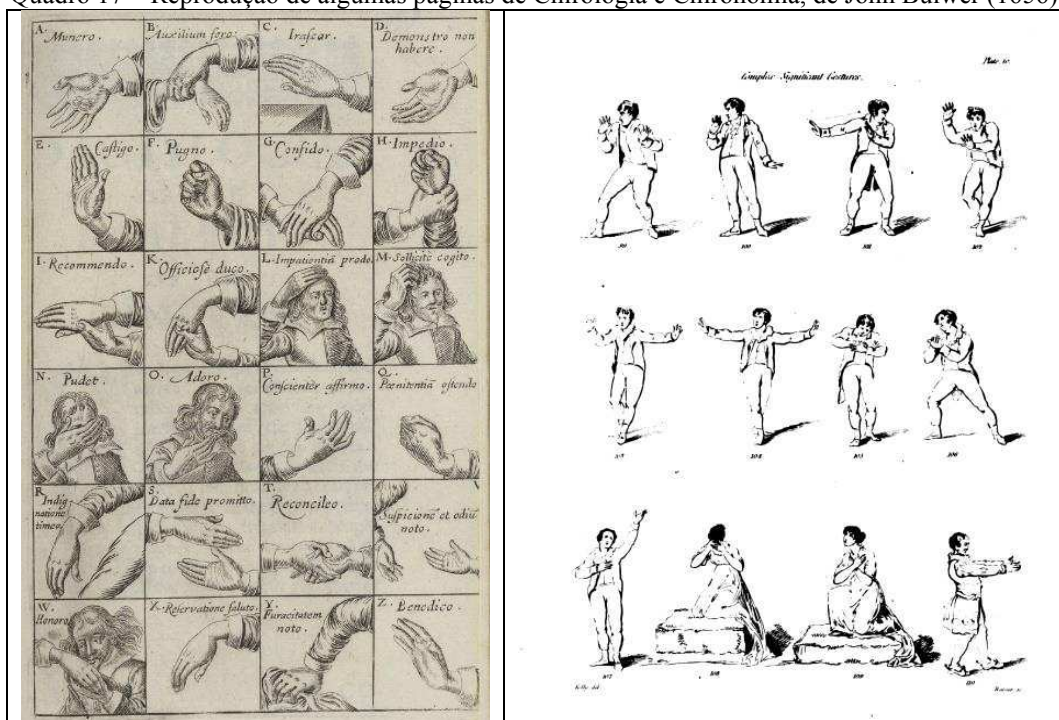
Mirzoeff (1995), descreve alguns detalhes interessantes das mãos da mulher surda representada nessa imagem. Segundo o autor, os dedos são excessivamente finos e alongados,

⁷⁰ The forms of men must have attitudes appropriate to the activities that they engage in, so that when you see them you will understand what they think or say. This can be done by copying the motions of the dumb (sic), who speak with movements of their hands and eyes and eyebrows and their whole person, in their desire to express that which is in their minds. Do not laugh at me because I propose a teacher without speech to you, who is to teach you an art which he does not know himself, for he will teach you better through facts than will all the other masters through words.

e o indicador da mão esquerda repousa sobre a moldura da obra. Esse provavelmente foi um modo que Raphael utilizou para dar destaque às mãos.

Durante vários séculos, filósofos como Descartes e Leibniz empreenderam uma busca obsessiva para encontrar uma linguagem universal (MIRZOEFF, 1995). A partir dos pensamentos de Leibniz, John Bulwer especulou que a língua de sinais dos surdos poderia sê-la e, assim, empreendeu um estudo dos gestos para que fossem utilizados na oratória pública, o que culminou na produção de *Chirologia e Chironomia* (QUADRO 17).

Quadro 17 – Reprodução de algumas páginas de *Chirologia e Chironomia*, de John Bulwer (1656).



Fonte – Produzido pelo autor da pesquisa com base em Bulwer (1806) e Gatti (2008)

Como educador de surdos, Bulwer dedicou tempo para descrever em grande profundidade a língua de sinais de sua localidade (LADD, 2013). Desse modo, provavelmente a partir da observação do uso das línguas de sinais por surdos, Bulwer desenvolveu seu trabalho, que mais tarde influenciou o Abade L'Epee a compreender que poderia educar os surdos a partir de sua língua⁷¹ (MIRZOEFF, 1995). A influência de *Chirologia e Chironomia* ultrapassou a sua época e serviu de fonte para as artes cênicas, desde a antiguidade até a atualidade, como mostra o trabalho de Gatti (2008). Os acadêmicos da época estavam convencidos de que haviam encontrado uma linguagem universal. Essa visão veio graças às novas concepções de mundo

⁷¹ A partir do contato de duas irmãs surdas L' Epee aprendeu a língua de sinais e, mais tarde, fundou a primeira escola pública para surdos do mundo. Porém, até hoje ninguém conhece os nomes dessas duas mulheres que foram a chave para o sucesso de L' Epee (MIRZOEFF, 1995).

iluministas, que buscavam uma natureza ideal e uma conseqüente regeneração do ser (MIRZOEFF, 1995).

Segundo Mirzoeff (1995), L' Epee acreditava que os surdos estavam em um estado primitivo de humanidade. Assim, em sua opinião, ao serem educados e terem sua língua de sinais aprimorada pela abordagem dos sinais metódicos, eles poderiam ter seus corpos regenerados (MIRZOEFF, 1995). Essa busca do iluminismo por uma natureza ideal concomitante ao empenho de se encontrar uma linguagem universal fez com que os surdos recebessem uma atenção diferenciada. Enquanto pessoas como L' Epee tinham o interesse em educar os surdos, outros se empenhavam em observar as suas expressões corporais e gestos a fim de mimetizá-los nas suas artes.

Os gestos se tornaram um meio de estabelecer um diálogo entre o espectador e a obra de arte. Já a língua de sinais dos surdos passou a ser encarada como uma forma sublime de retratar silenciosamente as emoções em uma tela (MIRZOEFF, 1995). Um importante pintor, Antoine Coypel⁷², até mesmo afirmou que se o artista não é capaz de dar voz às suas figuras, ele deveria copiar os gestos que os surdos utilizam para se comunicar, tanto na pintura quanto nas artes cênicas (MIRZOEFF, 1995).

Denis Diderot, contemporâneo de Coypel, afirmou que alguns gestos feitos por surdos são tão sublimes que toda uma eloqüência oratória não seria capaz de expressá-los (DIDEROT, 1751). Nesse mesmo contexto, Diderot afirmou que o artista Greuze⁷³ é considerado um exemplo dessa sublimidade no uso dos gestos (MIRZOEFF, 1995). Isso provavelmente indica que Greuze também se empenhou em mimetizar, em suas obras, as expressões corporais e gestuais dos surdos.

Além de Da Vinci, Raphael e Greuze, outros artistas se empenharam em estudar a rica gestualidade das pessoas surdas. Jacques-Louis David, além de um influente pintor, também se dedicou à docência em um esforço para ensinar suas técnicas a mais de quinhentos alunos (MIRZOEFF, 1995; CORSO, 2019). Muitos de seus pupilos se empenharam em explorar as possibilidades visuais da língua de sinais, embora as pessoas surdas tivessem suas vivências ignoradas e fossem usadas apenas como objetos enxertados nas pinturas.

Um dos pupilos de David, que ultrapassou a mera exploração do corpo surdo e o fez tema de sua obra, foi o pintor Marie Nicolas Ponce-Camus. Ele concebeu a obra *O abade L' Epee e o*

⁷²Mais informações sobre Antoine Coypel podem ser acessadas em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Antoine_Coypel.

⁷³Jean-Baptiste Greuze foi um pintor francês de retratos, cenas de gênero e pinturas históricas. Ele nasceu em Tournus, uma cidade de mercado em Borgonha, em 21 de agosto de 1725 e faleceu em Paris, em 4 de março de 1805. Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Greuze Acesso em 24 mar. 2023.

Conde de Solar (IMAGEM 42). Essa obra retrata um dos momentos nos quais L' Epee utilizava suas mãos para ensinar uma criança que havia sido abandonada por seus familiares, os quais estavam interessados em dominar a sua herança.

Imagem 42 – O abade L' Epee e o Conde de Solar, 1802.



Fonte - https://i1.wp.com/jhiblog.org/wp-content/uploads/2016/06/comte-solar_1.jpg?ssl=1

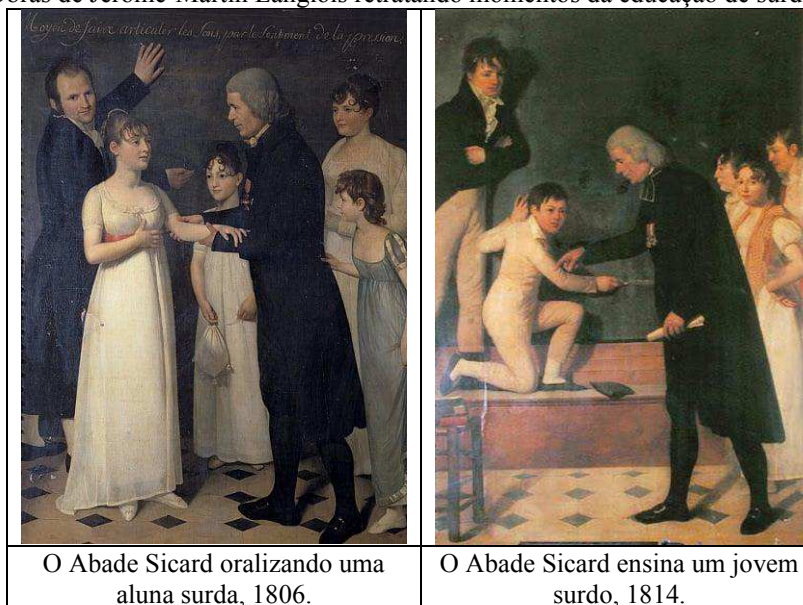
Mirzoeff (1995) afirma que os artistas do passado recorreram para a língua de sinais uma resolução para impasses artísticos. Essa busca adentrou em todas as formas de arte e foi perpetuada por famosos pintores, como David e vários de seus alunos. Com exceção de Ponce-Camus, os outros pupilos de David não retrataram os surdos como protagonistas de suas obras, mas somente enxertaram seus gestos e expressões em corpos de ouvintes. David e uma boa parte de seus pupilos se empenhavam em representar um corpo perfeito, atlético e que era uma ferramenta para cumprir o seu dever perante o Estado. Contudo, percebemos que esse corpo perfeito é uma farsa, assim como os regimes totalitários que os cultuavam, pois eles não encontravam em si mesmos o modelo para essa perfeição. Assim, a fraqueza da estética do corpo perfeito fica evidente quando esse corpo necessita de outros para atingir a perfeição. Nesse caso, o corpo grotesco serviria para reconfigurar as formas dos corpos tidos como elevados e sem defeitos.

Outros pupilos de David representaram as pessoas surdas em suas obras, como é o caso de Jerome-Martin Langlois (QUADRO 18). As duas obras de Langlois apresentadas foram extremamente criticadas. A primeira, feita em 1806, retrata o professor Sicard⁷⁴, que era ouvinte, em primeiro plano e com uma iluminação que o destaca como protagonista do processo

⁷⁴ O Abade Sicard foi o sucessor de L'Epee no Instituto de surdos-Mudos de Paris.

de ensino das alunas surdas. Ao fundo da pintura, encontramos Jean Massieu, um habilidoso professor surdo. Porém, ele é retratado em segundo plano e desconectado do processo de ensino (MIRZOEFF, 1995).

Quadro 18 – Obras de Jerome-Martin Langlois retratando momentos da educação de surdos, 1806 e 1814.



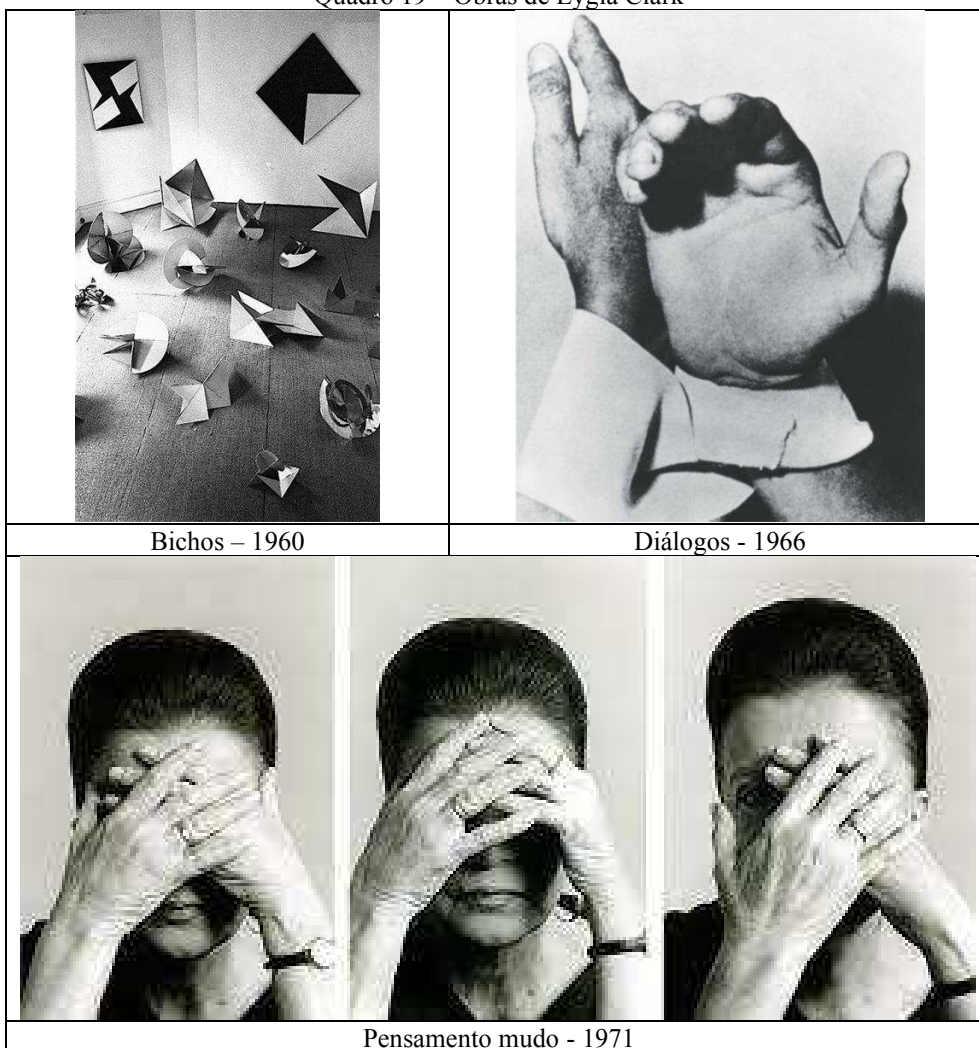
Fonte – quadro feito pelo autor com imagens extraídas de Mirzoeff (1995)

A segunda imagem, feita em 1814, novamente coloca o ouvinte, Sicard, em evidência e, ao fundo, de braços cruzados como um mero expectador, está Laurent Clerc⁷⁵. Mirzoeff (1995) salienta que as únicas mãos que têm uma atitude ativa são as de Sicard, enquanto as dos alunos estão ocultadas ou escrevendo no quadro negro na parede, indicando que o detentor do conhecimento era Sicard, o que deixa os surdos em uma posição de escuridão e ignorância. As duas obras trazem aspectos semelhantes, como os discursos ouvintistas que relegam o surdo a mero receptor do paternalismo ouvinte.

Aqui no Brasil, temos também um caso de uma artista que foi grandemente influenciada pelo contato com as pessoas surdas, e isso mudou os rumos de sua produção artística. Silva (2011) afirma que Lygia Clark, após ter atuado durante um ano como professora do INES, teve uma guinada nas suas obras – o que fez com que sua produção tomasse outros rumos. As mãos e o *manipular* passaram a ter um lugar de destaque em obras como *Bichos*, *Diálogo* e *Pensamento mudo* (QUADRO 19). Nele, é possível perceber a ligação das obras com o sensível tendo como possível provocação, para isso, as mãos surdas.

⁷⁵ Laurent Clerc foi um aluno surdo do Instituto de surdos-mudos de Paris que mais tarde foi fundamental para difundir a educação de surdos nos Estados Unidos, auxiliando na fundação do que hoje é única universidade do mundo para pessoas surdas, a *Gallaudet Universit* (SACKS, 2010).

Quadro 19 – Obras de Lygia Clark



Fonte - <https://www.wikiart.org/pt/lygia-clark> e

https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/05/140508_galeria_moma_lygia_clark_rb

Essa guinada nas obras de Lygia Clark coincidentemente ocorreu após o período que ela exerceu a docência no INES (LIMA, 2016). Isso pode indicar que o contato com os surdos e a língua de sinais foi a força motriz para a produção de obras que tiveram as mãos como protagonistas, embora não tenhamos encontrado referências que indiquem que a autora reconheceu isso.

Os surdos foram tratados como objetos de caridade, instrumentos para a retratação da expressão corporal perfeita e usuários de uma possível linguagem universal. Eles se tornaram meros moldes para retratar pessoas e situações completamente alheias às suas experiências. Não existe nenhuma obra de Da Vinci que retrate pessoas surdas, mesmo que ele tenha se alimentado de suas expressões corporais para se consolidar como um grande e influente pintor. E isso ocorreu com centenas de outros artistas da modernidade.

Do ponto de vista do ouvinte, a exploração pode não parecer prejudicial. Contudo, esse processo mantém o surdo em um subespaço no qual ele é consumido, digerido e descartado. Isso aconteceu em épocas passadas e ainda persiste, pois, sob a égide da inclusão e acessibilidade, os surdos são tratados de maneira eleitoreira, como mercadoria, e pouco se faz para efetivamente destinar recursos financeiros para promover uma educação de qualidade para eles⁷⁶. hooks (2019) afirma que, pela promessa de reconhecimento, povos historicamente invisibilizados podem ser seduzidos, embora, para a classe dominante, sejam apenas uma mercadoria de consumo ou consumidores.

A presença da diversidade no *marketing* ultrapassou os limites da propaganda comercial e adentrou na política. Os surdos são uma massa que vota e, assim sendo, hoje são explorados pela propaganda política. Ao mesmo tempo, as ações que poderiam beneficiá-los foram suprimidas. Como exemplo disso, temos a extinção dos cargos de Intérpretes de Libras da Rede Federal de educação, os cortes sucessivos de recursos da educação, a proposta de diminuir para menos de um salário-mínimo o BPC das pessoas com deficiência em situação de vulnerabilidade social e a atuação de pessoas não qualificadas como intérpretes de Libras em eventos oficiais⁷⁷.

Na atualidade, vemos ações do ponto de vista de um dominador que chega e impõe regras, come e depois excreta. Podemos achar aqui um paralelo com hooks quando a autora afirma que “dentro da cultura das commodities, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante” (2019, p. 57). Os surdos se tornaram *commodities*, pois seus corpos são objetos de politicagem. Há o viés da medicina – quando se insiste que surdos precisam ser curados e, para isso, desenvolvem caros aparelhos auditivos e IC (Implante coclear) que serão uma solução para uma pequena parcela dos surdos (TEFILI, 2013). E há, também, uma falsa inclusão, que os coloca em uma sala de aula, mas não provê um ambiente real com verdadeira acessibilidade comunicacional (SKLIAR, 2017).

Embora as obras de pintores como Da Vinci, David e seus pupilos tenham se alimentado dos corpos surdos para que pudessem existir, essa fonte logo se perdeu e pouco se falou disso com o passar do tempo. A exploração dos corpos surdos na Idade Moderna transformou a vida

⁷⁶ Em 2020, foi realizada uma consulta através da lei de acesso à informação e foi constatado que não houve designação de orçamento para a educação bilíngue de surdos de 2019 até 2020. Disponível em: < http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/_layouts/15/DetallePedido/DetallePedido.aspx?nup=2348000817620 >. Acesso em 19 out. 2021.

⁷⁷ Disponível em: <https://blog.febrapils.org.br/atuacao-de-pessoas-nao-qualificadas-em-eventos-da-caixa-economica-federal/> Acesso em 15 de fev. 2022.

e a cultura dos surdos em pano de fundo para a representação de imagens dos ouvintes. Assim, ao ver as imagens produzidas por grandes pintores do passado e observarmos os gestos empreendidos nas peças teatrais da atualidade estamos, na realidade, observando os corpos surdos que foram apagados e reconfigurados. Pois na estética do belo, não cabe o corpo surdo e, por isso, corrige-se falhas e oculta-se defeitos.

A luta de classes pelo domínio dos corpos surdos é travada há séculos, pois, enquanto os artistas ouvintes se alimentavam de sua gestualidade e os retratavam do ponto de vista do dominador, os surdos passaram a exigir que suas realizações fossem o tema das pinturas (MIRZOEFF, 1995). Os valores sociais estavam sendo confrontados: de um lado da arena os ouvintes e sua busca pelo controle dos destinos dos corpos surdos e, do outro, a comunidade surda que iniciava a sua luta pelo direito de ser visto. Desse modo, na próxima seção, discutiremos essa busca pelo direito de olhar em contraposição a visualidade que preconiza a dominação do povo colonizado.

4.2.O direito de olhar as histórias ocultadas da comunidade surda

hooks (1995, p. 47) enfatiza que “[...] é a narrativa de nossa história que permite a auto recuperação política”. Ao produzir sua arte, as pessoas surdas procuram tomar o controle e narrar sua própria história. Com isso, as obras de arte surdas são uma ponte para transcender a barreira linguística. Assim, essas imagens têm o poder de “tocar o que está ausente, tornando presente aquilo que está ausente” (ALLOA, 2015, p. 10) Dentro desse processo de auto recuperação política, a arte surda surge como forma de resistência, se contrapondo à colonialidade ouvintista, pelo direito de olhar.

Antes de adentrar no direito de olhar, devemos primeiramente compreender a que esse direito se contrapõe. Mirzoeff (2016) descreve as origens do conceito *visualidade*, que remonta à prática de vigiar toda a atividade laboral para se assegurar que os escravizados trabalhassem. Esse tipo de vigilância sobre corpos dominados não foi extinto com a abolição da escravidão e perdura até hoje, até mesmo no controle da direção do olhar. Conforme Mirzoeff (2016), a branquitude criou leis que limitam a direção dos olhares dos negros, havendo condenações caso um branco se sentisse incomodado com um desses olhares.

Hoje, a *visualidade* não se limita ao controle dos corpos negros, tendo se ampliado para outros grupos minoritários em representação social e política. Nesse sentido, tudo que não é branco, belo, cristão, heterossexual e masculino precisa ser vigiado, classificado, controlado e reordenado. Esse controle dominou o que era visível, pois a fonte das imagens eram pessoas surdas invisibilizadas. Isso gerou uma estética do esquecimento, que escondia os surdos e tornava visível os ouvintes, ou seja, como discutido por Bakhtin (1987), tornava-se visível os

corpos perfeitos, que eram polidos e lapidados de modo a esconder todos os defeitos. Nesse contexto, mutilaram os corpos surdos e exploraram as suas mãos e expressões, enxertando-as nos corpos ouvintes.

Os âmbitos dessas *visualidades* relegaram os surdos a estar a serviço de alguém, como os corpos que estavam a serviço de artistas ouvintes. Hoje, o ouvintismo ainda reproduz esse processo ao compreender o surdo como capaz apenas de executar funções especificamente braçais e servis; propagando o discurso de que, por não ouvir, eles são páreas; proibindo-os de usar a sua língua de sinais e afirmando que sua presença atrapalha os alunos sem deficiência.

A reivindicação pelo direito a olhar “[...] significa requisitar o reconhecimento do outro a fim de ter um ponto de partida para reivindicar um direito e determinar o que é certo [...]” (MIRZOEFF, 2016 p. 747). Enquanto a visualidade segrega para impedir que os colonizados se unam em prol de direitos, o direito a olhar une os oprimidos na busca para serem vistos e reconhecidos e na recusa para manter-se segregado (MIRZOEFF, 2016). Esse direito tem como princípio o direito à existência, que, para os surdos, é constantemente confrontado pelos discursos médicos que, desde o século XVII, procuraram curar a surdez. Paralelamente, surgiram os discursos educacionais, suprimindo a cultura surda em um rótulo de educação bilíngue, mas com uma base epistemológica ouvinte (SKLIAR, 2017).

Essa *visualidade* contraposta ao direito a olhar pode ser observada na obra de Langlois e na de vários artistas de séculos passados, como vimos na seção anterior. O colonizador sempre busca meios de controlar o colonizado, seja pela força ou suprimindo a cultura do outro. O controle dos corpos surdos, sob a forma de opressão de seu direito a olhar, se materializou de uma maneira violenta após o congresso de Educadores de surdos em Milão⁷⁸, no ano 1880. Nesse evento, foi decidido pelo uso de método oralista em detrimento do uso da língua de sinais. Como forma de garantir que os surdos não utilizassem a língua de sinais, foram estabelecidos procedimentos de controle e supervisão para garantir que suas mãos não fossem utilizadas para a comunicação.

Dentre essas formas de controle e reordenamento, podemos citar o uso de aparelhos de amplificação sonora de uso coletivo. Esses eram conectados aos alunos por meio de fone de ouvido enquanto o professor dava a sua aula oralmente e modulava a frequência do som para que os alunos pudessem ouvir, conforme pode ser visto no quadro 20.

⁷⁸ Compareceram a esse congresso educadores de surdos de diversos países e, dentre vários pontos, foi decidido que o método oral puro seria o mais adequado para a educação de surdos. Vale salientar que todos os professores surdos foram impedidos de votar nas decisões do congresso (SACKS, 2011)

Quadro 20 – Uso de aparelhos coletivos de amplificação sonora.



Prática oralista em São Bernardo dos Campos em 1957

Alunos surdos do Centro de Educação para surdos Rio Branco em 1977

Fonte - http://emebeneusabassetto.blogspot.com/p/historia-da-escola_3.html e <https://www.ces.org.br/site/quem-somos.aspx>

Essa prática não atende a todos os surdos, pois ela só seria eficaz se todos eles tivessem o mesmo grau de surdez, o que nunca acontece em uma sala de aula. Tais práticas muitas vezes ultrapassaram a tortura auditiva, expondo surdos a sons de alta frequência. Nesse caminho, os surdos que insistissem em sinalizar tinham suas mãos amarradas e eram, até mesmo, agredidos. Vejamos o que foi apresentado por Miranda e Bassoi (2016). As autoras realizaram uma entrevista com uma surda que sofreu agressões por sinalizar enquanto estava na escola na década de 1980 e 1990. Elas relataram que essa mulher surda e seus colegas de sala eram totalmente impedidos de sinalizar. Para isso, seus professores amarravam suas mãos ou lhes agrediam. Esse caso não é um fato isolado, e muitos surdos que estudaram em décadas passadas enfrentaram a mesma situação. Ladd (2013) apresentou relatos de agressões que chegaram ao ponto de surdos destruírem o símbolo maior do oralismo, o aparelho auditivo.

O controle da visualidade nos povos surdos aconteceu, como apresentado na infraestrutura do capítulo 2, através do controle dos discursos sobre os surdos, do ser surdo e da educação e cultura. Mirzoeff (1995, p. 755) afirma que “a civilização ocidental tendia, desde este ponto de vista, à ‘perfeição’, ela era sentida como estética, e as separações engendradas por ela estavam, portanto, simplesmente certas”. Com isso, essa civilização buscou transformar o surdo nesse ser perfeito que usa a língua do colonizador, apenas por se julgarem corretos – fato que automaticamente julga qualquer coisa diferente como incorreta.

Essa forma irreal e egocêntrica de se enxergar é o alvo do que Mirzoeff (1995) chama de contravisualidade, pois, a partir do real, se tenta combater as irrealidades da *visualidade*. Para a comunidade surda, já basta os séculos nos quais eles foram consumidos e, logo depois, esquecidos; eles lutam pelo direito de serem vistos e, com sua arte, eles reafirmam seus lugares para além de uma mera força de trabalho predeterminada pelos colonizadores ou de serem

receptáculos da compaixão a assistencialismo. Nesse caminho, os surdos ganham sua autonomia e não aceitam ser um objeto de exploração dos ouvintes.

Podemos correlacionar o direito ao olhar com o conceito de surdidade explanado por Ladd (2013), ou seja, é o processo de luta de todos os surdos para terem sua existência reconhecida como sujeitos que têm uma cultura e participam de uma comunidade. O conceito de surdidade reflete uma contravisualidade presente na arte surda e nos discursos que a enviesam. Conseqüentemente, a *mão* surge como um artefato poderoso de resistência, pois os discursos sobre as pessoas surdas foram controlados pelos ouvintes por séculos (COELHO, 2018), na tentativa de curar o que eles consideravam uma patologia da fala.

Nas artes surdas, as *mãos* representam uma resistência frente a dominação do discurso pelo ouvinte e evocam esses discursos para uma auto recuperação política de seu lugar como sujeitos. Conseqüentemente, a mão refletiria coisas maiores do que apenas um gesto, ela refletiria uma luta centenária, impregnada por uma relação intrínseca com o mundo: o referenciando. Nesse caso, a mão presentifica uma situação do mundo exterior, o que Bakhtin chama de herói⁷⁹ – que seria o terceiro elemento da natureza social do discurso –, compondo um jogo entre enunciador e interlocutores/expectadores (VOLÓCHINOV, 2019).

Nesse jogo, encontramos nas artes uma atividade política que irrompe a distribuição do sensível através da infraestrutura onde ocorrem as experiências das comunidades surdas. Para Rancière (2010), a arte e, conseqüentemente, a arte surda, é política, pois, por meio de recortes temporais e espaciais, ela apresenta uma forma de experiência específica em conformidade ou desconformidade com outras experiências. Isso acontece pois, segundo Volóchinov (2019), ela está impregnada de características subjetivas, englobando uma situação externa que não está materializada no signo, mas que está referenciada. Assim, compreendemos que o modo mais adequado de empreender a análise para a elaboração desta tese é sob um viés marxista, e isto será abordado nas seções seguintes.

4.3.Os caminhos metodológicos para uma pesquisa de base marxista

Na busca para entender como as artes surdas podem contribuir para a realização de atos humanizados dos ouvintes ante às pessoas surdas, adotamos uma abordagem qualitativa de cunho exploratório, conduzida por meio de uma pesquisa que se vale do materialismo histórico-dialético marxista. Essa escolha foi necessária, pois, assim como Volóchinov (2019), rejeitamos

⁷⁹ Segundo Bakhtin (2011), o herói é um elemento fundamental na literatura e na cultura, pois personifica os valores e ideais de uma sociedade específica. O herói não é apenas um indivíduo isolado, mas uma figura que representa os desejos, crenças e aspirações coletivas de um grupo ou comunidade ou seja o objeto de todos os discursos que entrecruzam a obra.

a concepção burguesa e elitista de fetichização da obra de arte como uma entidade completa e fechada, que só poder ser descrita do ponto de vista estético. A partir disso, entendemos a arte como um signo ideológico, que é fruto de uma complexa infraestrutura que precisa ser considerada no momento da análise da obra (VOLÓCHINOV, 2018; VOLÓCHINOV, 2019).

Adotamos uma abordagem marxista pois nosso trabalho, primeiramente, vai no caminho contrário ao mero idealismo, visto que não olharemos apenas para as partes e sim para o todo, ou seja, as bases materiais que culminam no surgimento de nosso objeto de pesquisa, as artes surdas. Além disso, compreendemos que vários sistemas econômicos que surgiram ao longo dos séculos propiciaram um ambiente hostil para pessoas surdas e com outras diferenças e deficiências, tendo assim um grande papel na infraestrutura que apresentamos ao longo desse trabalho. Como afirma Lenin (1977, n.p)

o conhecimento do homem reflecte a natureza que existe independentemente dele, isto é, a matéria em desenvolvimento, também o conhecimento social do homem (ou seja: as diversas opiniões e doutrinas filosóficas, religiosas, políticas etc.) reflecte o regime económico da sociedade.

Essa afirmação representa bem os diversos tipos de tratamento recebidos pelas pessoas surdas e pessoas com deficiências, ao longo dos séculos, em diversas regiões do planeta. Em muitos casos, eles eram mortos e abandonados, pois seus corpos não serviam para o mundo do trabalho, como os casos já apresentados nesta tese, que foram abordados por Miranda e Bassoi (2016), Mirzoeff (1995) e Ladd (2013).

A partir da ótica do marxismo, isso tudo aconteceu porque essas pessoas não tinham o corpo ideal para servir como fonte de renda. Essas consequências, de um sistema econômico que nos enxerga apenas como um instrumento para gerar riquezas, levaram o nosso país a formular leis⁸⁰ que obrigam as empresas a incorporar pessoas com deficiência em suas equipes. Caso contrário, essas pessoas encontrariam grande dificuldade no mercado de trabalho. Porém, isso não seria resultado de sua falta de capacidade ou habilidades laborais, mas sim, porque o capitalismo e a burguesia rejeitam aquilo que não está dentro do padrão do corpo perfeito.

Enquanto o capitalismo vê as pessoas com deficiência como um impedimento para a geração de lucro, a visão marxista enxerga as pessoas e suas relações com o *outro* e com toda uma infraestrutura que influencia as suas vidas (LENIN, 1977). Assim, nosso trabalho não pretende apresentar objetos inertes em um invólucro fechado, mas sim pessoas. Pessoas surdas,

⁸⁰ A Lei 8.213/91, no artigo 93, define os percentuais mínimos de contratação de pessoas com deficiência.

que produzem arte representando todo um sistema econômico que não os enxerga como produtivos o suficiente para gerar riqueza para a burguesia. A partir disso, acreditamos que

Os homens sempre foram em política vítimas ingênuas do engano dos outros e do próprio e continuarão a sê-lo enquanto não aprendem a descobrir por trás de todas as frases, declarações e promessas morais, religiosas, políticas e sociais, os interesses de uma ou de outra classe. Os partidários de reformas e melhoramentos ver-se-ão sempre enganados pelos defensores do velho, enquanto não compreenderem que toda a instituição velha, por mais bárbara e apodrecida que pareça, se mantém pela força de umas ou de outras classes dominantes. E para vencer a resistência dessas classes só há um meio: encontrar na própria sociedade que nos rodeia, educar e organizar para a luta, os elementos que possam — e, pela sua situação social, devam — formar a força capaz de varrer o velho e criar o novo (LENIN, 1977, n.p).

Como um meio de organizar uma luta contra esse sistema opressor, acreditamos que educação é algo essencial para compreender toda a infraestrutura malévola que enxerga as pessoas surdas como coisas e sair da servidão a um sistema tirânico, libertando as pessoas “dos preconceitos da sociedade burguesa” (LENIN, 1977, n.p). Desse modo, a arte surda chega como um arauto que pode nos mostrar as desigualdades que o capitalismo não quer que conheçamos.

Tal empreendimento muitas vezes é malvisto por vários setores reacionários da sociedade, fazendo com que o marxismo seja alvo de hostilidade e ódio da ciência burguesa (LENIN, 1977). Essa ciência não está interessada em compreender o fenômeno a partir das bases materiais nas quais ele foi constituído, mas sim em dissecar e dividir em partes o que será estudado, como é o caso das análises que se concentram apenas nas formas estéticas do objeto de estudo. Nesse caminho, se analisa a tonalidade da cor, a técnica e matéria prima, porém, não se olha para todos os caminhos que levaram o artista a escolher o tema de sua obra e os insumos para sua produção. Ao criar essa compartimentação estética e alienante, a ciência burguesa contribui para a geração de pessoas que olham, mas não conseguem enxergar além da pura estética.

A partir disso, concordamos com Freire (1984, p. 73), pois “seria uma atitude ingênuo esperar que as classes dominantes desenvolvessem uma forma de educação que proporcionasse às classes dominadas perceber as injustiças sociais de maneira crítica”. Assim, nosso trabalho não pretende ser imparcial e considerar apenas a forma das obras da arte surda, mas olhar além, declarando guerra contra as injustiças e violências que motivaram uma infinidade de artistas surdos. Nesse caminho, necessitaremos compreender mais sobre materialismo histórico-dialético, e isso será abordado na próxima seção.

4.3.1. O materialismo histórico-dialético

Para que possamos compreender o que é a dialética materialista, devemos considerar as ideias de Engels (1880), pois ele reiterou que os filósofos gregos da antiguidade eram dialéticos por natureza, tendo em Aristóteles o seu maior expoente. Porém, isso foi sendo perdido por influência de filósofos ingleses, com algumas poucas exceções. Desse modo, o pensamento metafísico foi tomando o lugar da dialética. Por anos, a definição de categorias fixas e seus processos isolados tomou conta dos estudos filosóficos, através de Locke e Bacon, como uma herança das pesquisas nas áreas das ciências da natureza (ENGELS, 1880). A partir desse pensamento, o foco era o estudo das formas de maneira isolada, sem a influência de contextos e realidades que alteram o objeto de estudo. Desse modo,

Para o metafísico, as coisas e suas Imagens no pensamento, os conceitos, são objetos de Investigação Isolados, fixos, rígidos, focalizados um após o outro, de per si, como algo dado e perene. Pensa só em antíteses, sem meio-termo possível; para ele, das duas uma: sim, sim; não, não; o que for além disso, sobra. Para ele, uma coisa existe ou não existe; um objeto não pode ser ao mesmo tempo o que é e outro diferente. O positivo e o negativo se excluem em absoluto (ENGELS, 1880, p. 83)

Ou seja, os objetos de estudo são fatiados e o produto desse fatiamento é estudado e analisado sem levar em conta o todo ao qual ele pertence. Entretanto, segundo Engels (1880), esse método tropeça e falha em vários sentidos, pois desconsidera a interconexão e interdependência da parte com um sistema maior. Para exemplificar isso, o autor afirmou que essa visão limitada faz com que nos preocupemos com a árvore sem considerar todo o bosque no qual ela está inserida (ENGELS, 1880). Com isso, podemos concluir que essas categorias fixas nos apartam da complexidade dos atos humanos, pois olhamos apenas uma faceta deles.

Aqui nos remetemos a uma das frases mais famosas — e criticada pelos que não saem do senso comum — de Paulo Freire (2006), “Não basta saber apenas que ‘Eva viu a uva’. É preciso compreender qual a posição que Eva ocupa no seu contexto social, quem trabalha para produzir uvas e quem lucra com esse trabalho”. Sob uma perspectiva metafísica, Eva sempre será uma só, fixada no mesmo lugar e, para o sujeito que está aprendendo a língua, basta decodificar as letras e os sons correspondentes de cada fonema, porém, a dialética estuda tanto a forma quanto o conteúdo que está por trás dela. Ademais, sobre a dialética, há de se considerar que a “Eva” que viu a uva em um supermercado de uma grande capital é diferente de uma “Eva” que viu a uva que ela acabou de colher em uma parreira de uma região agrícola. Ampliando para a produção de Presença, é preciso considerar o sabor da uva, se Eva aprecia esse gosto, a

sensação bucólica de contato com a natureza, quem a rodeia, e seus sentimentos topológicos⁸¹ sobre o ambiente em que ela viu a uva.

Os caminhos dialéticos não são algo dado e perene, mas estão inseridos em contextos históricos e sociais que se movem constantemente. Engels (1880), afirma que o darwinismo abalou a metafísica, pois tornou impossível o estudo com categorias fixas, mostrando que, ao longo dos tempos, os organismos evoluem juntamente com o ambiente, já que as espécies não surgiram prontas e acabadas, mas estão em constante evolução. Assim, apenas pelo método dialético seria possível compreender todas as interrelações, mudanças e evoluções pelas quais tanto a natureza quanto as sociedades passam. Assim a dialética

focaliza as coisas e suas Imagens conceituais substancialmente em suas conexões, em sua concatenação, em sua dinâmica, em seu processo de nascimento e caducidade, fenômenos como os expostos não são mais que outras tantas confirmações de seu modo genuíno de proceder (ENGELS, 1880, p. 85)

O marxismo herdou a dialética de Hegel, embora dê a ela um novo enfoque. Como afirma o próprio Marx:

Meu método dialético, em seus fundamentos, não é apenas diferente do método hegeliano, mas exatamente seu oposto. Para Hegel, o processo de pensamento, que ele, sob o nome de Ideia, chega mesmo a transformar num sujeito autônomo, é o demiurgo do processo efetivo, o qual constitui apenas a manifestação externa do primeiro. Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem. (MARX, 2013, p. 78, 79)

Para Hegel, a realidade se manifesta a partir dos pensamentos humanos e o pensamento é a manifestação de uma Ideia⁸² advinda de um ser divino superior. A perspectiva hegeliana preconiza que é preciso mudar o pensamento para, a partir disso, modificar a realidade. Essas ideias utópicas, que pretendiam modificar a sociedade, não passavam de ideias, pois se distanciavam do real presente nos atos humanos. Assim, o idealismo hegeliano procurava conceber ideias e tentar aplicar a realidade, ou seja, tentar chegar aos atos a partir do teórico.

Sob uma perspectiva materialista, as nossas ideias são uma abstração da realidade, assim, a partir do real, podemos chegar ao teórico. A realidade material, ou seja, as coisas do mundo, são interligadas à nossa realidade econômica e social — todas as coisas que nos circundam — o que inclui nós mesmos e nossos atos. O marxismo adota uma visão materialista, ou seja, de que os atos dos indivíduos são dependentes das condições materiais de sua produção (MARX & ENGELS, 2001), ou seja da infraestrutura na qual estão inseridos. Desse modo,

⁸¹ O termo "topológico" é frequentemente utilizado para se referir a um tipo de análise que enfatiza as relações espaciais entre objetos ou entidades, independentemente de sua posição precisa no espaço.

⁸² A palavra "Ideia" grafada com a primeira letra maiúscula enfatiza a perspectiva teológica de Hegel.

todos os nossos atos são frutos dessa base, o que inclui todas as manifestações artísticas e a atitude valorativa que damos a elas.

Nesse contexto, a infraestrutura inclui o local onde vivemos, seu sistema econômico, o clima, a relação com os que nos cercam e outros fatores basilares. Sob essa infraestrutura se constrói uma ordem social, ou seja, uma superestrutura na qual se encontram a arte, a moral, a língua, a religião, a política, os costumes de uma sociedade, os signos ideológicos, entre outros.

Assim, há uma conexão da infraestrutura com a superestrutura, e a língua está interligada a todos os atos que compõem a base de uma sociedade. Um exemplo disso é a influência da escravização no português de nosso país. No Brasil, diversos fatores moldaram o nosso idioma, fazendo com que ele tomasse um rumo diferente do português de outras regiões. Com o sequestro e escravização de povos africanos, vieram também dezenas de línguas e dialetos que até hoje fazem parte do nosso falar. A língua Banto é a que mais teve influência, trazendo palavras como “caçula, candango, jagunço, moleque, curinga, dunga, careca, bamba (e seu reforço: bambambã), banguela, borocoxô, capanga, capenga, mucama, sacana” (BAGNO, 2018, s/p).

Os povos africanos não deixaram a sua influência somente na língua, mas também em diversas manifestações culturais que hoje nos rodeiam. A própria sintaxe do português brasileiro foi moldada de tal jeito que difere de outras línguas neolatinas (BAGNO, 2018). Essas mudanças sociais, geradas pelo sistema econômico que provocou a escravidão, tiveram um grande reflexo no que falamos, comemos e fazemos. Porém, essa influência é constante. A infraestrutura não é estática e, após determinar a forma da superestrutura, continua em um movimento de transformação que, com o tempo, gerará outra base e modificará a superestrutura.

Um exemplo disto é que a superestrutura nascida da opressão e segregação sofrida pelos surdos se torna uma base na qual muitos surdos já nascem inseridos, como surdos filhos de pais surdos, e crianças surdas que, desde cedo, estão envolvidas com a comunidade. Esse processo está criando uma infraestrutura que molda a vida daqueles envolvidos nesse processo.

Desse modo, os aspectos da superestrutura (ato-ação e ato-pensar), podem influenciar a infraestrutura, surgindo assim novos fatores que a alteram. Isso é chamado de movimento dialético ou dialógico, como abordado por Volóchinov (2018). Assim, infraestrutura e superestrutura não são categorias fixas, mas que estão em constante movimento, sendo que uma irá influenciar a outra de modo constante, formando uma complexa rede de interconexões, como um rizoma.

Nesse sistema o *outro* não existe sem o *eu*. Como exemplifica Engels (1800) sem senhor não há escravo e sem escravo não há senhor; sem o operário assalariado não há o capitalista

(ENGELS, 1880). Ampliando o leque, concluímos que não existe oprimido sem um opressor, e não há surdo sem o ouvinte. Todos esses sujeitos se inserem em contextos sociais e históricos que determinam a posição de cada um nesse processo. Assim, olhar para a história é olhar para as bases materiais que determinam a superestrutura que vemos no presente. Por isso, não há como estudar um evento sem olhar para o passado com todos os fatores que levaram à sua realização. Conforme Engels (1880)

A concepção materialista da história parte da tese de que a produção, e com ela a troca dos produtos, é a base de toda a ordem social; de que em todas as sociedades que desfilam pela história, a distribuição dos produtos, e juntamente com ela a divisão social dos homens em classes ou camadas, é determinada pelo que a sociedade produz e como produz o pelo modo de trocar os seus produtos. De conformidade com isso, as causas profundas de todas as transformações sociais e de todas as revoluções políticas não devem ser procuradas nas cabeças dos homens nem na idéia que eles façam da verdade eterna ou da eterna justiça, mas nas transformações operadas no modo de produção e de troca; devem ser procuradas não na filosofia, mas na economia da época de que se trata (p. 95)

A revolução parte dos atos e não de ideias trancadas em nossas cabeças. Quando o nosso modo de produzir e reproduzir a vida se transforma, as revoluções acontecem. Por isso, através do diálogo com a realidade do outro, é possível modificar as bases materiais de um grupo e trilhar um caminho para a revolução, transformando uma sociedade opressora em inclusiva.

Deste modo, partindo da apresentação da infraestrutura que influenciou a religião, ciência e política, procuramos entender como as mãos representam o meio para a realização do trabalho, ou seja, os atos humanos, e como essa representação tem valor duplo para as comunidades surdas. A próxima seção será dedicada a explicar o caminho metodológico percorrido para que possamos compreender o papel das mãos na arte surda.

4.4. O passo a passo de nossa pesquisa

Sob uma base dialógica do discurso, esse trabalho apresenta a infraestrutura opressora que foi construída por séculos e que hoje determina toda uma superestrutura que entende as pessoas surdas como inferiores, pois, por não ter seu corpo perfeito, não são úteis ao capitalismo, como é o caso, que foi apresentado no capítulo IV, dos que exploraram os corpos surdos e ocultaram seus rostos, enxertando suas formas em pinturas artísticas de corpos de ouvintes.

A análise dialógica do discurso é uma abordagem teórico-metodológica desenvolvida a partir dos estudos de Bakhtin e seu círculo (PAULA, 2013; BRAITT e GONÇALVES, 2021), que enfatizam a natureza social, histórica e discursiva da linguagem. Esta abordagem propõe que o significado de um discurso é construído através da interação dialógica entre diferentes vozes sociais e discursos que circulam em uma dada comunidade. Para isso, a fim de conhecer

a infraestrutura e proporcionar a compreensão do nosso objeto de pesquisa, a construção dessa tese teve por base três fontes: uma pesquisa bibliográfica que pretendeu identificar trabalhos que abordem como a arte retrata a mão humana; um levantamento das pesquisas sobre as artes surdas produzidas no Brasil; a catalogação das artes produzidas por surdos brasileiros.

Assim, tendo em mente a necessidade de compreender como as mãos refletem e refratam o ato responsável dos surdos na produção de sua arte, apresentamos, no Capítulo I, como a humanidade valorizou as mãos ao logos dos séculos. Na sequência, nos capítulos II a IV, discutimos como a uma infraestrutura opressora fez com as comunidades surdas se organizassem e produzissem seus signos ideológicos. Para isso, apresentamos acontecimentos históricos que demonstram como religião, política e ciência forneceram os elementos da infraestrutura que culminaram na compreensão de que as pessoas surdas são encaradas, por parte dos ouvintes, como um objeto a ser explorado e descartado. Assim, considerando as

ações e reações gerais do devenir e do perecer, das mudanças de avanço e retrocesso, chegamos a uma concepção exata do universo do seu desenvolvimento e do desenvolvimento da humanidade, assim como da imagem projetada por esse desenvolvimento nas cabeças dos homens (ENGELS, 1880, p. 86).

Por isso, retrocedemos no tempo, procurando compreender as bases materiais que culminaram em uma superestrutura que segrega as pessoas surdas. Vale salientar que o nosso foco não é encontrar uma verdade universal, mas compreender como as mãos podem evocar a Presença de algo que nos é alheio, proporcionando diálogos com as alteridades, caminhando para a realização de atos responsáveis.

Com o objetivo de conhecer a produção acadêmica relacionada às artes surdas conduzimos uma pesquisa bibliográfica para identificar os trabalhos produzidos dentro dessa temática. Para isso, foi realizada uma busca no banco de teses e dissertações da Capes e no Google Acadêmico, utilizando os termos: literatura surda e arte surda. Selecionamos as obras que foram publicadas a partir do reconhecimento da Libras, através da lei 10.436 de 2002, pois acreditamos que isso foi um marco na história dos surdos e ocasionou num maior interesse nessa temática.

A partir dessa seleção, realizamos uma leitura no sistema *scanning* (MENEZES *et.al*, 2009), que se caracteriza por uma leitura rápida em busca de objetivos específicos. No nosso caso, o objetivo foi verificar quais trabalhos contemplam estudos sobre as diversas artes surdas. Após a exclusão dos que não abordam diretamente essa temática, realizamos uma leitura mais

detalhada e fichamento de cada obra encontrada. O resultado desta etapa será apresentado no capítulo seguinte.

Sob essa base, foi possível analisar o objeto de nossa pesquisa (as artes surdas). O processo de seleção dessas artes foi iniciado com o envio de um formulário⁸³ para grupos de professores de Libras, intérpretes e surdos nas redes sociais, solicitando o auxílio para a catalogação de artistas surdos. O formulário continha os seguintes campos: nome do autor; o que ele produz (Literatura, fotografia, teatro, pintura etc.); estado em que reside; link da internet onde encontrar informações sobre a obra ou outra forma de contato com o autor (rede social, Youtube etc.). Os dados foram filtrados para a exclusão de possíveis indicações que não correspondam às pessoas surdas, que não possibilitassem a identificação do autor ou obras que não trouxessem em seu escopo as subjetividades surdas.

Além desse processo, realizamos uma busca no site culturasurda.net, que já contém um grande acervo de artes surdas. Assim, selecionamos todas as obras que têm autores surdos brasileiros. Com essas ações, tivemos um panorama amplo das obras que já estão registradas e de outras que ainda não foram documentadas, mas que também compõem o universo surdo. A partir disto, foi possível definir uma amostra e as categorias de nossa análise.

Devido à grande quantidade de obras encontradas, a pesquisa realizada nesta tese demandou um recorte metodológico, uma vez que seria impraticável analisar todas as obras de arte surda. Assim, foi definida uma amostra com o intuito de contemplar a representatividade de cada região do Brasil e autores de variadas orientações sexuais e cores. Dentre as produções selecionadas, foram incluídos diferentes tipos de arte, como um curta-metragem da região Nordeste, uma poesia do Norte, um ensaio fotográfico do Centro-oeste, um *Slam* do Sudeste e desenhos do Sul. Essa variedade de tipos de arte foi escolhida com o objetivo de ressaltar que a comunidade surda produz uma ampla gama de obras, e não somente literatura.

As categorias de análise foram definidas de maneira a possibilitar uma investigação abrangente e representativa das obras de arte surda produzidas no Brasil. Foram estabelecidas as seguintes categorias: 1) mãos do Nordeste, 2) mãos do Norte, 3) mãos do Centro-oeste, 4) mãos do Sudeste e 5) mãos do Sul. Essa escolha se deu com base nas diferentes regiões geográficas brasileiras, a fim de contemplar a diversidade regional do país e das obras de arte surda produzidas em cada uma delas. Ao estabelecer essas categorias, foi possível realizar uma investigação mais precisa e aprofundada das particularidades das obras. Além disso, as

⁸³ Disponível em: <https://forms.gle/aegtmu3C2wzamwcYA>

categorias permitiram uma compreensão mais ampla e complexa da produção artística de nossas comunidades surdas.

Ao nos concentrar somente na produção artística brasileira, reconhecemos que nosso país é rico, também, neste tipo de arte. Além disso, procuramos valorizá-la como expressão da identidade surda nacional. Essa valorização é especialmente importante, uma vez que a comunidade surda tem enfrentado historicamente a marginalização e a invisibilização, não só em termos linguísticos, mas também culturais.

Com a definição dessas categorias, foi possível empreender a análise que buscou primeiramente descrever a forma estética das obras e, a partir da base material apresentada em toda esta tese, identificar os diferentes discursos que estão presentes nelas. Com isso, pudemos analisar as relações dialógicas que se estabeleceram entre elas, e isso envolveu a identificação das diferentes posições ideológicas, valores e perspectivas que estão presentes nos discursos. Concomitante a esse processo, foi dada atenção a dimensão do sentir, ou seja, dos efeitos de Presença advindos do contato com a obra de arte. Desta maneira, o capítulo posterior apresenta os resultados desse processo.

CAPÍTULO V — ANÁLISE DA ARTE SURDA: DIÁLOGO E ATO RESPONSÁVEL EM FOCO



Clara Vitorino⁸⁴, 2021

O processo de análise das obras de arte surda que são objeto desta tese, foi conduzido sob a perspectiva marxista e bakhtiniana, e, desse modo, em todo o texto buscamos apresentar a infraestrutura, os discursos e atos que transpassam as artes surdas. Com isso, fizemos uma descrição das ocorrências imagéticas ou verbo-visuais das mãos, dos valores hierarquizados na linguagem representados pelas mãos, da relação dialógica entre a obras e do seu contexto social de produção. Nesse caminho, estudamos os elementos determinantes da forma de um enunciado artístico — nesse caso, a mão nas artes surdas — e como o conjunto deles pode causar o efeito de Presença e nos aproximar de uma realidade que está distante.

Essa interrelação foi concebida com foco na análise dialógica do discurso que usualmente é adotada para o texto literário, porém, a utilizamos para diversos tipos de artes surdas. Isso ocorre pois entendemos que uma imagem pode valer mais que mil palavras, mas, como afirma Cosson (2006), mesmo assim são necessárias as palavras — signos verbais — para que possamos pensar, descrever e refletir sobre essa imagem.

Nesse processo de reflexão, demos atenção ao nosso sentir, ou seja, ao que essas obras evocam em nossos sentimentos e quando nos fazem experienciar o que não está presente. A arte é uma forma de expressão que tem o poder de produzir uma Presença corporal intensa, um

⁸⁴ Clara Vitorino é uma artista surda pernambucana e seu portfólio pode ser encontrando em: <https://www.instagram.com/vclara.artes/> Acesso em 11 de abr. de 2023.

momento de imersão sensorial que nos leva a sentir o mundo de uma maneira nova e única, e isso transcende a interpretação intelectual, pois essa Presença se une ao sentido e o completa.

Levando em consideração os recursos dêiticos e imagéticos utilizados pelos surdos, procuramos perceber como os discursos, junto com a aparição das mãos nas obras escolhidas, conseguem tornar Presente coisas que estão ausentes, o que Gumbrecht (2010) compara a algo místico, que gera uma experiência estética intensa e imediata. Nesse sentido, a nossa análise não está limitada apenas ao âmbito da interpretação intelectual, mas se estende a um nível mais profundo de experiência sensorial e emocional, que é capaz de transformar a percepção que temos da realidade. Contudo, antes disso, iremos conhecer o atual desenvolvimento de pesquisas sobre as artes surdas.

5.1. O estado da arte das pesquisas sobre as artes surdas

O apagamento histórico de artistas e da arte surda já foi abarcado por pesquisas acadêmicas. No processo de construção de nossa dissertação de mestrado, em 2017, realizamos um levantamento do estado da arte das investigações sobre a literatura surda e o resultado foi de apenas 16 trabalhos, divididos em duas teses e 14 dissertações (MENEZES, 2017). Esse pequeno número de pesquisas evidenciou o quanto essa área necessita de atenção. Hoje, após seis anos da defesa da dissertação, repetimos aquela mesma busca e utilizando os mesmos termos. Somado a isso, realizamos também uma nova busca, com um termo mais abrangente do que literatura surda.

O objetivo desse processo foi conhecer a produção acadêmica relacionada às *escritas surdas* e encontrar fontes confiáveis para nos fundamentarmos. Para isso, realizamos duas buscas na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)⁸⁵; a primeira utilizando o termo “literatura surda” e a segunda com o termo “arte surda”. Quanto à primeira filtragem dos resultados, essa foi feita com base no título e no programa de pós-graduação em que o trabalho foi desenvolvido. Desse modo, foram selecionados somente os textos produzidos em programas das áreas de ciências humanas, letras, literatura e artes. Isso resultou em um número maior do que o encontrado em 2017 (MENEZES, 2017), chegando a 283 trabalhos com o termo “literatura surda”⁸⁶. Após uma primeira filtragem, restaram 41 que versam sobre o tema, pois os demais não tratavam da literatura surda diretamente.

⁸⁵ A BDTD é mantida e organizado pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, vinculado ao Ministério de Estado da Ciência, Tecnologia e Inovações.

⁸⁶ Disponível em: <https://bdttd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=literatura+surda> Acesso em 02 de novembro de 2022.

Na sequência, realizamos a leitura dos resumos para identificar claramente os objetivos e o objeto de cada pesquisa. Foram excluídos trabalhos que utilizavam a literatura como insumo para o ensino da língua portuguesa para surdos, bem como os que se concentravam nos processos e técnicas de tradução literária. Desse montante, foram excluídos 15 trabalhos, restando apenas 31.

Já a segunda busca, que utilizou o termo “arte surda”, culminou em 59⁸⁷ resultados. Nessa segunda etapa, excluímos os trabalhos que já haviam sido catalogados na pesquisa anterior e os que tratavam do ensino de artes para surdos, mas que não tinham as artes surdas como objeto de pesquisa. Após essa ação, restaram apenas quatro trabalhos⁸⁸: Porto (2007), Raugust (2014), Araújo (2015) e Lima (2016). A Tabela 01 apresenta um total de trinta e cinco trabalhos, divididos entre 28 dissertações e 7 teses. Os dados foram separados por região do Brasil.

Tabela 01 – Divisão dos trabalhos por região do Brasil.

Região	Autor
Nordeste	Porto (2007), Peixoto (2016), Menezes (2017), Jesus (2019), Mourão (2019), Vieira (2021), Souza (2021), Melo (2021), Martins (2022).
Norte	Neves (2015), Pissinatti (2016), Lima (2016).
Sudeste	Silva (2015), Nichols (2016).
Centro-oeste	Araújo (2015), Ribeiro (2016).
Sul	Rosa (2011), Mourão (2011), Pimenta (2012), Muller (2012), Machado (2013), Bosse (2014), Porkorski (2014), Klamt (2014), Raugust (2014), Somacal (2014), Boldo (2015), Silveira (2015), Mourão (2016), Santos (2016), Vieira (2016), Machado (2017), Costa (2018), Bosse (2019), Neves (2021).

Fonte – Construída pelo autor da pesquisa com base nos dados gerados na busca na plataforma BDTD

Nesse levantamento, ocorreu-nos algo similar ao da investigação realizada em 2017 (MENEZES, 2017), na qual seis pesquisas estavam vinculadas a um programa de pós-graduação em estudos da tradução da Universidade Federal da Santa Catarina e mais seis na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Hoje, a região Sul ainda concentra a maioria dos trabalhos (18), seguida da região Nordeste com 9, a norte com 3 e a Sudeste e Centro-oeste com 2 cada.

Mais uma vez houve uma alta concentração de trabalhos no Sul do país. Tal acontecimento pode estar relacionado “ao fato de que nessa região foi fundado o primeiro grupo

⁸⁷ Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=arte+surda> Acesso em 02 de novembro de 2022.

⁸⁸ As referências bibliográficas desta seção estão indicadas no Apêndice A. A separação foi necessária para auxiliar os leitores a identificar rapidamente os trabalhos encontrados na busca feita na BDTD.

de estudos sobre a surdez e, também, a primeira graduação em Letras Libras” (MENEZES, 2017, p. 69). Essa questão aponta para uma necessidade de ampliar os debates sobre as artes e literatura surdas nos programas de pós-graduação das outras regiões do Brasil.

Levando em conta os objetos e objetivos de pesquisa das teses e dissertações na região Nordeste, Porto (2007) investigou o processo de recepção, por surdos, de poesias em língua portuguesa e Libras de autoria de surdos. Peixoto (2016) empreendeu uma análise do contexto de produção de 70 poesias em Libras. Já Menezes (2017) estudou os efeitos da literatura surda nas crenças de estudantes do ensino médio sobre as pessoas surdas e a Libras. Jesus (2019) desenvolveu uma investigação sobre os efeitos da performance do ator surdo Maurício Barreto, que usa o corpo e a literatura como uma ferramenta de resistência à opressão. Mourão (2019) investigou o desenvolvimento do conceito de literatura surda no curso de letras Libras da UFSC. Vieira (2021) fez um levantamento histórico de fábulas na literatura surda. Souza (2021) analisa a poesia *24 de abril Lei Libras* (sic), de Maurício Barreto. Melo (2021) faz uma análise do discurso na poesia *Lamento Oculto de um Surdo*, de Shirley Vilhalva. Por fim, Martins (2022) estudou e catalogou os elementos estéticos presentes em obras da literatura surda presentes nos Youtube.

Na região Norte, Pissinatti (2016) analisou as representações linguístico-culturais da comunidade surda presentes em histórias adaptadas à cultura surda; Neves (2015), discute o papel das poesias feitas por surdos como reafirmadoras de sua identidade; e Lima (2016) analisou as potencialidades das pessoas surdas na produção artística e a relação entre indivíduos nesse processo.

Apenas dois trabalhos foram encontrados em programas de Pós-graduação do Sudeste. O primeiro foi o de Silva (2015), que pesquisou o papel das histórias em Libras, como fortalecedoras de uma norma bilíngue e, em sequência, o de Nichols (2016), que analisou a recepção de poemas em línguas de sinais por crianças surdas. O mesmo ocorreu no Centro-Oeste, que apresenta a pesquisa de Araújo (2015), sobre as relações entre performance e identidade surda a partir da atuação do ator surdo Sérgio Vaz no espetáculo *Arte no Silêncio*, que apresenta a relação entre Chaplin e uma colombina surda, e o de Ribeiro (2016), que investigou os elementos estéticos de quatro poesias de autores surdos.

Como a região Sul concentrou a maioria dos trabalhos, preferimos apresentar os textos por estado a fim de melhor didatizar o processo. Começando por Santa Catarina, temos a dissertação de Pimenta (2012), que investiga o uso de recursos cinematográficos e imagéticos na sinalização de contos em Libras; já Machado (2013) desenvolve um estudo sobre a estética das poesias de dois autores surdos; Klamt (2014) pesquisa os elementos ritmo, simetria e

sonoridade visual em poemas de Nelson Pimenta e Fernanda Machado; Boldo (2015) estuda os efeitos da literatura surda na formação identitária de crianças surdas; Vieira (2016) pesquisa sobre o uso de recursos cinematográficos associados a técnica visual vernacular em poesias de autores surdos; Machado (2017) construiu uma antologia de poemas em Libras com o objetivo de analisar os elementos estéticos e contextuais de cada obra; Costa (2018) teve como objetivo analisar a coesão e a coerência textuais do poema em *Sign Writing*, a “Cinderela surda”; e Neves (2021) estudou como a identidade é expressa na imagem de crianças surdas na chamada De’VIA.

Nos programas de pós-graduação do Rio Grande do Sul foram desenvolvidos estudos como os de Rosa (2011), que analisa a recepção de obras da literatura surda em vídeo por professores surdos; Mourão (2011), cujo intuito foi analisar a temática e os recursos estéticos da produção literária de alunos surdos do curso de Letras /Libras; Muller (2012), que mapeou e estudou os marcadores culturais na literatura produzida em língua portuguesa por surdos; Somacal (2014), que estudou as metodologias de produção de teatro com surdos e suas possibilidades criativas; Raugust (2014), que procurou compreender a construção identitária de três artistas surdos enquanto produtores de arte e suas relações sociais; Bosse (2014), que analisou poesias em língua de sinais, seus aspectos metalinguísticos e o processo de produção de sentido nessas composições; Porkorski (2014), que investigou a produção literária de alunos surdos do curso de letras Libras durante o transcurso da disciplina literatura surda e como emergem as peculiaridades do ser e estar surdo; Silveira (2015), que analisou a circulação de piadas na comunidade surda, identificando os aspectos humorísticos e estilísticos delas; Mourão (2016), que analisou as vivências de surdos com a Literatura surda e como isso os influencia como autores; e, por fim, Bosse (2019), que estudou a presença e circulação da literatura surda em escolas bilíngues.

Já no estado do Paraná, encontramos somente um trabalho, o de Santos (2016), cujo intuito é o de analisar o processo de releitura de histórias da literatura universal para a cultura surda. Seu maior objetivo é o de analisar as obras *Cinderela surda*, *Rapunzel surda* e *O Patinho surdo*.

Com esse levantamento, podemos constatar como a área das artes/literatura surdas ainda é pouco explorada. Para além dessa carência, é notável que alguns trabalhos têm os mesmos objetos de pesquisa e obras referenciais, tais como Nelson Pimenta, Rimar Segala e Fernanda Machado, que são estudados por diversos pesquisadores, como Porto (2007), Lima (2016), Vieira (2016), Jesus (2019) e Machado (2019), restringindo ainda mais a área à temas, autores e textos específicos.

O resultado desse levantamento do estado da arte deixa evidente três fatores: o primeiro é a necessidade de ampliar os debates e estudos sobre as artes surdas, pois mesmo depois de mais de 20 anos do reconhecimento da Libras, as pesquisas ainda são poucas; em segundo, grande parte dos programas de pós-graduação no Brasil não tem pesquisadores nem linhas de pesquisas sobre as artes e literatura surda; e, em terceiro lugar, centenas de obras de artistas surdos estão ficando à margem dos estudos acadêmicos, enquanto outros são exaustivamente analisados. Essa arte surda marginal também tem tantas qualidades e possibilidades de estudos quanto as que são preferidas por grande parte dos pesquisadores.

Nos capítulos anteriores, discutimos alguns pontos importantes, como o surgimento de uma infraestrutura opressiva que culmina no nascimento dos signos ideológicos surdos, e uma alta valorização simbólica das mãos para toda a humanidade — sobretudo para as comunidades surdas. Esse processo dá às mãos o poder de evocar a Presença dos mais íntimos sentimentos e memórias. A partir disso, os artistas surdos se valeram desse recurso para produzir e enriquecer sua arte no mundo todo. O nosso país também é um caldeirão efervescente de arte surda, porém, na maioria das vezes, essa arte só consegue atingir um nicho da sociedade.

Por meio de tais reflexões, a próxima seção tem o objetivo de apresentar os resultados da busca por autores surdos brasileiros contemporâneos, cujas obras ainda não foram objeto de estudo por pesquisadores e acadêmicos. A partir de tal fato, procuraremos discutir como as mãos, nas obras de alguns desses artistas, evocam a Presença das coisas do mundo. Ao comparar os resultados apresentados nesse capítulo, com o estado da arte discutido anteriormente, será possível notar que as regiões que mais apresentam pesquisas sobre as artes surdas não são as mesmas que têm o maior número de produções artísticas.

A partir de agora, nos aprofundaremos mais sobre a arte surda brasileira e as regiões nas quais elas estão concentradas. Na sequência, analisamos como as mãos em cinco dessas obras evocam os efeitos de Presença e como elas são frutos dos atos responsáveis de seus produtores. Destarte, essas mãos surgem como peças/blocos de conexão com as coisas do mundo, o que abre a porta para um jogo infinito de construções em uma simbiose entre enunciador, mundo dos objetos (herói) e interlocutor.

Sendo assim, na próxima seção, apresentaremos e analisaremos obras de autores surdos que não foram ainda objeto de pesquisa, mas que produzem e distribuem sua arte se valendo das redes sociais.

4.5. Autores surdos brasileiros na contemporaneidade

A mão surda que trabalha, interage com o meio em que vive e o modifica é uma presença constante na vida de surdos brasileiros. Por isso, a arte surda reflete e refrata sua relação com o mundo dos objetos mediado por essas mãos. Embora não encontremos as obras surdas em espaços de circulação da arte, elas existem e resistem – provavelmente bem perto de nós. Foi possível constatar essa afirmação após a realização de uma pesquisa com surdos e ouvintes, além de uma consulta ao site *Cultura surda*⁸⁹.

A referida pesquisa foi feita com um questionário produzido no *Google forms* no intuito de identificar artistas surdos de diversas regiões do país. Com ela, foi possível catalogar o nome, tipo de arte produzida, *link* para acesso e o estado em que o artista reside⁹⁰. Após sua elaboração, ele foi enviado para vários grupos e comunidades nas redes sociais que contam com centenas de milhares de participantes, e, assim, obtivemos quarenta e seis respostas indicando artistas de todas as regiões do Brasil.

No segundo momento da busca, no site *Cultura surda*, selecionamos todas as produções brasileiras ali presentes, o que chegou ao número de setenta possíveis resultados⁹¹. Com os resultados das duas fontes de pesquisa em mãos, analisamos cada um dos *links* indicados para conferir se o autor era surdo e se os *links* correspondiam à sua produção. Assim, foram excluídos todos os trabalhos que eram traduções da literatura ouvinte para a Libras, assim como músicas e demais obras de autores ouvintes. Por fim, permaneceram as produções artísticas de autoria de pessoas surdas, totalizando 65 resultados que podem ser conferidos no Apêndice B. Vale salientar, por mais evidente que seja, que essa lista não abarca todos os artistas surdos do Brasil. Assim, ela se torna um reflexo dos possíveis artistas que hoje estão ocultados e dos quais não podemos desfrutar do reconhecimento de suas obras.

O Nordeste apresentou dezessete artistas surdos e suas obras englobam a poesia, o *slam*⁹², o teatro, as artes plásticas e produtos audiovisuais como a novela. A região Norte junto com a Centro-Oeste foi a que apresentou menos indicações de artistas – três e quatro respectivamente –, sendo eles poetas e atores. O Sudeste foi a localidade com o maior número de surdos que produzem arte - vinte e quatro ao todo. Talvez isso tenha ocorrido por ser a região

⁸⁹ O Site <https://culturasurda.net/> se dedica a divulgar as produções culturais de pessoas surdas e de ouvintes que tenham a ver com a língua de sinais e o ser e estar surdo.

⁹⁰ Disponível em: <https://forms.gle/a2d3imuGGuOoKKKm9> Acesso em 25 nov. 2021.

⁹¹ Foram selecionadas as indicações de autores surdos nas categorias arte, literatura, cinema e vídeo.

⁹² Slam é uma competição de poesia em que os participantes apresentam suas criações de forma expressiva e performática. Os poetas se enfrentam em um palco, com um tempo limite para suas performances, sendo avaliados por uma plateia e/ou por jurados. O objetivo é emocionar, cativar e transmitir mensagens impactantes através da poesia falada.

pioneira na educação de surdos no país. Eles criam poesias, teatro, artes plásticas, esculturas, *slam*, fotografia, literatura e ilustrações. Por fim, a região Sul obteve dezessete resultados divididos entre desenho, teatro, literatura, poesia, artes plásticas e história em quadrinhos.

Algo que chamou a atenção foi a discrepância entre a quantidade de pesquisas nos programas de pós-graduação e o número de artistas surdos da região. Como exemplo disso, temos a região Sudeste, onde encontramos apenas duas pesquisas, mas foi a localidade que apontou o maior número de artistas surdos. Esses dados confirmam que muitos desses autores não estão sendo enxergados pelos pesquisadores da área dos estudos surdos, enquanto alguns poucos artistas são exaustivamente analisados.

Observando os autores surdos espalhados pelo Brasil, constatamos que a maioria de suas obras são literatura, com poucas produções de outros tipos. O tipo mais escasso foi o de surdos que usam a fotografia para se expressar artisticamente. Mesmo com a popularização de smartphones com câmeras digitais, que podem ser usadas como instrumentos para a produção artística, os surdos ainda não estão enveredando por essa área. Esse processo precisa ser compreendido para que os surdos possam ser incentivados a usar essas poderosas ferramentas de captura de imagens e, assim, mais deles possam estar produzindo arte.

A arte surda dá um poder efêmero ao seu autor, o poder de *gritar* e de *falar* com aqueles que de outro modo não poderiam ouvi-lo. Isso tem um efeito restrito ao alcance de nossos olhos, porém, ao penetrar-nos, pode atingir o âmago de nossos sentidos. Essa arte, enquanto signo ideológico, se insere em uma arena onde serão confrontados os valores sociais contraditórios, pois de um lado estão os invisibilizados gritando pelo direito de ser vistos e, do outro, o opressor que, na maioria das vezes, por ignorância, não consegue ver o grito dos oprimidos. Dessa maneira, nas próximas seções iremos ter contato com uma pequena amostra das obras invisibilizadas.

Como não seria possível comportar todos os artistas surdos à margem de estudos acadêmicos, abordaremos um por cada região do Brasil. Além disso, analisaremos uma diversidade de gêneros, tanto artísticos quanto dos autores. Dessa forma, na seção seguinte, encontrar-se-á animações, poesia, fotografias, *slam* e desenhos realizados por artistas surdos de diversas cores, gêneros e orientação sexual. Ademais, procuramos enfatizar as obras daqueles que não foram exaustivamente estudados em programas de pós-graduação.

4.5.1. Mãos do Nordeste

A linguagem mística advinda do mergulho em um mundo ideal, no qual certas necessidades do indivíduo, enquanto usuário de uma língua de sinais, são atendidas, é o foco

do curta-metragem *O Mundo de Netinho*, idealizado e produzido pelo surdo paraibano João Filho. Essa obra retrata bem o mundo segregado em que os povos surdos estão inseridos e nela é possível viajar para o lugar do *outro-surdo*, no qual o seu desejo por ter aquilo que os ouvintes têm desde cedo é atendido. Por um poder efêmero e carnavalizado causado pelo curta, em poucos minutos expectadores podem sentir a Presença de um espaço de aceitação e com acessibilidade comunicacional plena para o surdo.

Para Bakhtin (1987), o Carnaval seria um momento que permite a subversão das normas e hierarquias sociais. Durante esse período, as pessoas poderiam se vestir de forma extravagante e assumir papéis diferentes daqueles que desempenham em seu dia a dia. Essa inversão de papéis permitiria que os participantes questionassem as normas estabelecidas e se libertassem das convenções sociais. E é esse o mundo que João Filho nos apresenta, um lugar que, para os seus semelhantes, pode ser considerado o paraíso, pois todas as adversidades ficam para trás ao adentrá-lo.

O contexto atual da educação de surdos no Brasil é relevante para o entendimento da superestrutura que fez surgir o signo ideológico que será abordado a seguir. Nos dias atuais, a legislação brasileira prevê a obrigação da presença de intérpretes para surdos em diversos ambientes, como escolas, hospitais e empresas⁹³. Contudo, a falta de profissionais capacitados é uma realidade, causando prejuízos no acesso à informação e comunicação dessas pessoas.

Além disso, a burocracia existente para a contratação de intérpretes faz com que muitas vezes os surdos fiquem sem esse serviço por longos períodos. Tal situação afeta diretamente o direito à educação e à inclusão desses indivíduos na sociedade. É importante ressaltar a ausência de cursos de graduação que atendam à demanda por profissionais professores ou intérpretes de Libras, o que contribui para a escassez de pessoal capacitado no mercado.

Vale destacar que a luta pelo direito à inclusão e à educação de surdos no Brasil é antiga, e passou por diversas transformações. Em 2015, o Estatuto da Pessoa com Deficiência, Lei nº 13.146, foi sancionado, garantindo-lhes diversos direitos. No entanto, no mesmo ano, a Confederação Nacional dos Estabelecimentos de Ensino entrou com uma Ação Direta de Inconstitucionalidade no Supremo Tribunal Federal (STF)⁹⁴, argumentando que o atendimento da referida Lei só deveria ser cumprido pela educação pública. Porém, a corte suprema de nosso país não aceitou essas alegações.

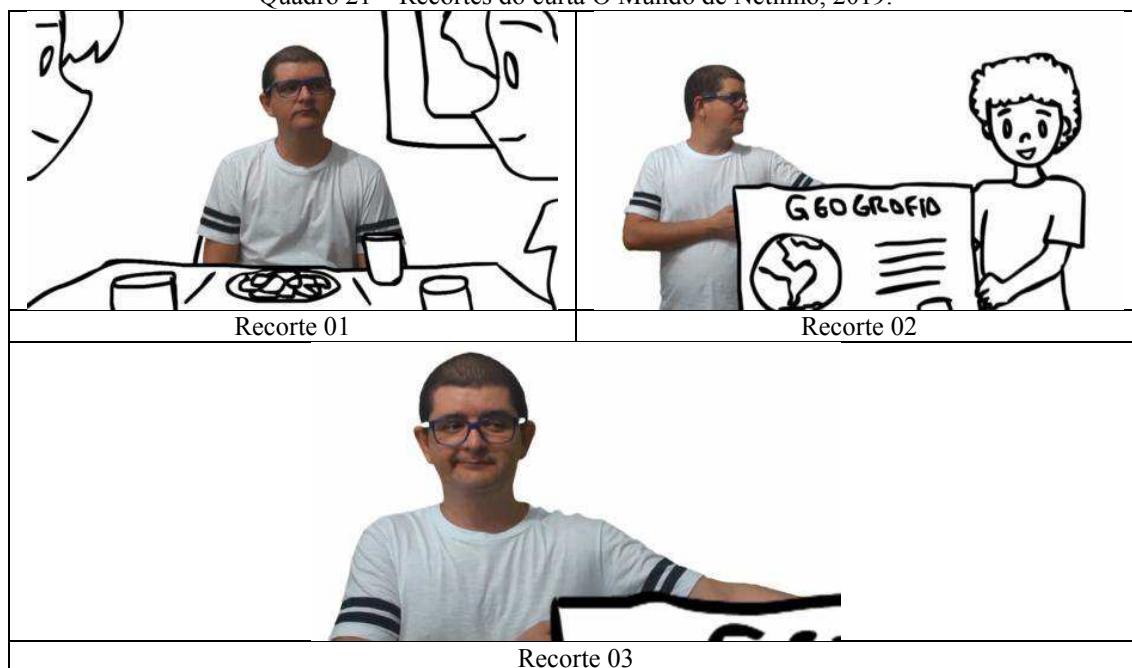
⁹³ Essa obrigatoriedade foi consolidada pela publicação do Decreto 5.626 de 2005, que regulamentou a Lei 10.436 de 2002.

⁹⁴Fonte <https://www.sinprodf.org.br/escolas-privadas-vao-ao-stf-contrario-obrigacao-de-ter-alunos-com-deficiencia/> Acesso em 11 de abr. 2023

Com isso, estamos diante de um cenário no qual existem políticas públicas para garantir o acesso e a inclusão de surdos em todos os setores da sociedade. Porém, esses serviços não têm chegado ao seu público-alvo e algumas instituições precisaram ser forçadas a garantir esse direito, pois não há neles o agir responsável perante o *outro-surdo*. Ao refletir sobre esses acontecimentos, compreendemos que a oferta de cursos de formação para intérpretes é falha, e que é necessária uma redução da burocracia para contratação e a garantia do cumprimento da legislação para assegurar a inclusão e a igualdade de oportunidades para as pessoas surdas no Brasil.

Após essa breve caminhada no contexto histórico que a obra está inserida, podemos dar prosseguimento a sua análise. No curta-metragem, Netinho é um jovem surdo que está cercado por pessoas que não falam sua língua, algo comum para grande parte dos surdos. Ao acordar, ele não consegue se comunicar com seus familiares (QUADRO 21, recorte 01), tampouco na escola onde ele é reduzido a um mero objeto, enquanto todo o protagonismo e interação é dos ouvintes (QUADRO 21, recorte 02 e 03). Ao sair da escola, Netinho cruza com pessoas que estão se comunicando oralmente enquanto ele está isolado, e isso fica ainda mais evidente quando ele vê várias TVs ligadas em uma loja, mas não consegue compreender o que está sendo dito.

Quadro 21 – Recortes do curta O Mundo de Netinho, 2019.



Fonte – feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.youtube.com/watch?v=oGc2tVkXFzA>

Aqui encontramos um reflexo da situação que vários surdos enfrentam diariamente. Segundo Sacks (2010), 95% das crianças surdas têm pais ouvintes e isso é um fator que dificulta

o desenvolvimento linguísticos desses jovens. Para eles o seu primeiro contato com a língua seria na escola, um momento no qual eles já deveriam ter adquirido a língua materna. Assim, na escola, ao invés de o professor se concentrar em outras aprendizagens, em primeiro lugar ele deve proporcionar a aprendizagem de uma primeira língua para o surdo.

O caso do protagonista da história é ainda mais complexo, pois, mesmo sendo surdo, ele estuda em uma escola que não há acessibilidade, de modo que não há intérpretes de Libras ou professores bilíngues. Esse fato pode parecer absurdo, mas isso reflete uma realidade em nosso país, mesmo que desde 2005 a presença de profissionais intérpretes de Libras seja obrigatória em todos os níveis da educação pública ou privada. Em vários momentos de minha vivência com a comunidade surda, encontrei muitos deles que iam para a escola apenas para copiar o que estava no quadro. Em outras ocasiões, os auxiliei a colocar seu direito de ter um intérprete em prática, que fora atendido por meio de denúncias no ministério público. Alguns pais, que não queriam esperar o moroso trâmite jurídico, acabam pagando os intérpretes com seus próprios recursos.

Outro ponto interessante nesse trecho da história é o discurso de que os surdos não têm a mesma capacidade intelectual dos ouvintes (GUARINELLO, 2006). Isso fica claro no momento da apresentação do trabalho na escola, no qual apenas o ouvinte se expressa, enquanto Netinho apenas segura o cartaz. Mesmo em escolas inclusivas, onde há a presença de intérpretes de Libras, essa situação é corriqueira. A partir das considerações de Guarinello (2006), e de nossa vivência profissional, podemos afirmar que em alguns casos até mesmo os professores se omitem ou participam do processo de exclusão do surdo. Isso se dá pois muitos não se preocupam em estabelecer uma comunicação com seus alunos surdos, ou não estimulam os outros estudantes a incluí-los. Em alguns casos extremos, professores chegam até a propor atividades mais fáceis para os surdos ou simplesmente dispensá-los de realizar a tarefa.

No decorrer da história, ao voltar para casa, Netinho entra em um parque no qual uma entidade mágica, que flutua sobre as águas e tem uma aparência calma e serena, o transporta para um local no qual ele se sente à vontade, pois todos sabem sua língua. Após esse acontecimento, o outro mundo de Netinho também se modifica, absorvendo tudo aquilo que há de bom naquele lugar mágico. Esse ser utiliza um chapéu semelhante aos dos cangaceiros que viveram no Brasil no início do século XX (IMAGEM 43). O cangaço foi um fenômeno social que ocorreu no Nordeste brasileiro entre os séculos XIX e XX, como uma resposta às injustiças causadas pelo coronelismo na região. Grupos de homens armados surgiram como forma de resistência contra essas desigualdades, promovendo ações de banditismo em suas jornadas (MACHADO, 1973).

Imagem 43 – Ser mágico que transporta Netinho para um outro mundo.



Fonte – <https://www.youtube.com/watch?v=oGc2tVkXFaA>

O chapéu usado pelos cangaceiros tinha um papel prático e simbólico para o movimento. No que se refere à sua função prática, ele tinha as abas viradas para cima, o que permitia aos cangaceiros ter uma visão mais ampla do ambiente onde se encontravam, enquanto coordenavam o movimento do bando (SANTOS, 2016). O chapéu também os protegia do sol escaldante e do clima seco da região. Porém, esse objeto era muito mais do que um item meramente prático. Ele carregava um simbolismo místico para os cangaceiros, com estrelas bordadas em sua superfície, o que representava uma proteção divina e mística para aqueles que o usavam (SANTOS, 2016). Por causa desses fatos, a figura do cangaceiro e seu chapéu se tornaram símbolos de resistência cultural para o povo nordestino, uma vez que o cangaço foi uma forma de luta contra a exploração e opressão social e política.

Notemos que o ser mágico, que transportou Netinho, também está agindo contra às injustiças sofridas pelos surdos. Além disso, ele proporciona uma saída para aquele mundo desigual, do mesmo modo que os cangaceiros almejavam por uma solução para os problemas que enfrentavam, porém, ao invés de usar a violência, ele se vale de seus poderes sobrenaturais.

Por esse adereço ser, aos poucos, incorporado à cultura local, a presença deste signo ideológico nordestino é um reflexo do lar do autor, localizado na região em questão. Além disso, é possível que utilização desse elemento funcione como uma forma de reafirmação da posição de resistência frente à dominação do ouvintismo nas vidas dos surdos.

Neste curta, encontramos um paradoxo na representação das mãos, pois inicialmente elas simbolizam os impedimentos e intempéries que Netinho enfrenta e, em seguida, elas são a solução para os problemas. Isso se materializa no momento que ele tenta saber o que os

familiares conversam e é barrado (QUADRO 22, recorte 01). Alguns momentos depois essas mãos o aplaudem, mas ele não teve a oportunidade de se expressar fazendo com que esse seja um aplauso vazio (QUADRO 22, recorte 02). Netinho se torna uma figura grotesca, pois mesmo dotado de todas as suas peculiaridades e valores culturais ele é ocultado e silenciado.

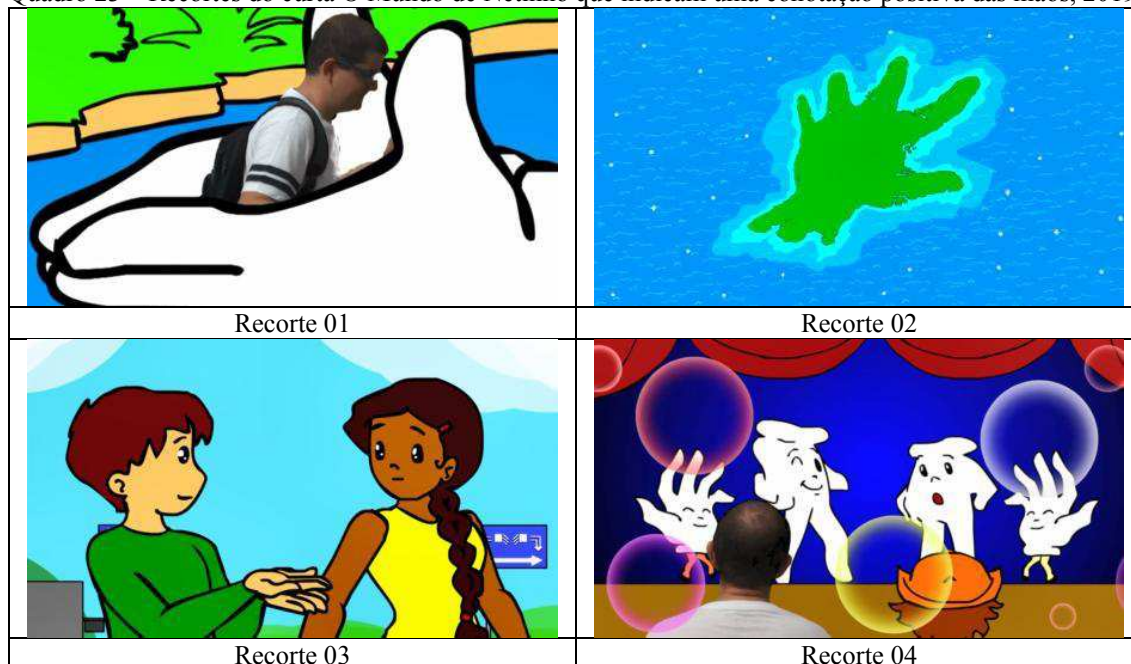
Quadro 22 – Recortes do curta O Mundo de Netinho que indicam uma conotação negativa das mãos, 2019.



Fonte – feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.youtube.com/watch?v=oGc2tVkXFaA>

Essa conotação negativa é substituída com a intervenção do ser místico, que se transforma em mãos gigantes e assume a configuração do sinal BARCO (QUADRO 23, recorte 01) e transporta Netinho para uma ilha que tem o formato de uma mão e que abriga aqueles que compartilham os mesmos valores culturais dele (QUADRO 23, recorte 02). A partir desse momento, nesse novo mundo, as mãos proporcionam ao herói da história algo que ele não tinha, por causa de toda a infraestrutura que promove a valorização apenas da língua oral e do corpo que ouve (QUADRO 23, recorte 03 e 04).

Quadro 23 – Recortes do curta O Mundo de Netinho que indicam uma conotação positiva das mãos, 2019.



Fonte – feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.youtube.com/watch?v=oGc2tVkXFaA>

Esse mundo carnavalizado, que nessa história só foi possível através de um poder mágico, é fruto do desejo de sair dessa superestrutura opressiva para um local no qual todos os seus signos ideológicos são altamente valorizados por todos, e não somente pelos surdos. As mãos, nesse curta-metragem, servem para separar e unir, agem como salvadoras, refúgio e abrigo, estimulando a nossa imaginação para que possamos sentir a Presença de um mundo místico e improvável, mas profundamente desejado (GUMBRECHT, 2013).

A experiência mística é uma das dimensões da vida humana que sempre foi difícil de ser compreendida e analisada pela ciência. Entretanto, na perspectiva Gumbrecht (2010; 2013), a linguagem mística é um modo de experienciar o mundo que está além do alcance da razão e da lógica, uma dimensão que pode oferecer novas formas de sentir e entender a realidade. Ao analisar o *Mundo de Netinho*, podemos observar como a dimensão mística está presente na solução encontrada para o problema do personagem. O ser mágico age como um salvador e leva Netinho para um mundo onde todos se comunicam em Libras. Essa experiência pode ser vista como uma forma de transcender as barreiras da comunicação, permitindo que Netinho tenha acesso a uma realidade que antes lhe era inacessível.

A solução mística encontrada para o problema do personagem pode ser um indicativo de esperança de que algo sobrenatural aconteça para que os surdos possam ter o mesmo acesso à comunicação que os ouvintes. Isso pode ser uma forma de lidar com uma realidade que muitas vezes é marcada pela exclusão social, ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade de experiências que transcendem os limites da razão e da lógica. Dessa forma, podemos observar como a dimensão mística pode ser uma forma de compreender e lidar com as dificuldades da vida, ao se calcar em soluções que vão além do racional e do lógico, pois, talvez, somente a mágica poderia proporcionar um mundo completamente acessível.

Um aspecto interessante que essa história reflete é um discurso comum dentro da comunidade surda, o mundo surdo. Dentro desse mundo, os surdos são acolhidos, usam sua língua de sinais, compartilham suas experiências com seus pares e produzem sua arte. Sacks (2010), em seu livro *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*, nos dá um vislumbre de realidades surdas a partir da ótica de um neurologista ouvinte. Entretanto, João Filho, em seu curta metragem, nos faz sentir esse mundo por dentro, pois junto com ele mergulhamos no real, que é excludente, e no ideal desejado pela comunidade surda.

Ao considerar que o autor é surdo e participa da comunidade surda, como pode ser observado em suas redes sociais⁹⁵, podemos inferir que *O Mundo de Netinho*, reflete

⁹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/@joaofilho2947/videos> Acesso em 11 abr. 2023

acontecimentos de sua vida, ou de seus colegas, o que torna essa obra um ato responsivo ao contexto no qual ele vive, e responsável, pois consegue unir a vida em produto estético. Por isso, ele tem o poder de nos aproximar de modo empático do *outro-surdo*, para que sintamos a Presença, mesmo que parcial, do que eles enfrentam diariamente e dos desejos de seus corações.

4.5.2. Mãos do Norte

Nos últimos anos, vários eventos de música incluíram intérpretes nos shows musicais, como é o caso do São João de Caruaru-PE,⁹⁶ o Rock in Rio⁹⁷ e o Lollapalooza⁹⁸. Esse fato tem possibilitado que a comunidade surda consiga acessar as mensagens que são transmitidas pelas letras das músicas. A música faz parte das realidades surdas, porém, ela não pode ser apreciada por eles do mesmo modo como é para os ouvintes; sendo assim, dois aspectos contribuem para que os surdos desfrutem deste tipo de arte. O primeiro ponto é a ausência da audição, que permite que outros sentidos emulem e sintam a Presença dos sons, assim o corpo se abre para uma realidade física distante do enunciador (GUMBRECHT, 2013). O segundo é a performance do intérprete durante a tradução, o que contribui para que os surdos possam se aproximar das sensações de ritmo presente nas canções⁹⁹. Esses elementos colaboram, então, para que os surdos sintam a música em seus corpos.

O poema “Estrelas sejam música”, do poeta surdo tocaninense Lucas Fagundes¹⁰⁰, aborda a temática de como os demais órgãos do corpo contribuem para que uma pessoa surda desfrute da música. O perfil do poeta no Instagram já nos revela muito sobre o valor que as mãos têm em sua vida e produção. Nessa rede social, ele assume o codinome @lucas.maos. A tradução do seu poema¹⁰¹ para a língua portuguesa nos diz o seguinte

Olhando para o céu vejo milhares de estrelas.
Pego duas delas, que pulsam em minhas mãos.
Esse pulsar me parece música.
Até que não aguento, e lavado de suor fico.
Retiro-as dos meus ouvidos e elas continuam seu pulsar
Tocando meu coração.
Quem se abre e enxerga a pulsação das estrelas
Meu corpo se fecha.

⁹⁶ Fonte: <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/sao-joao/2022/noticia/2022/06/28/com-interpretacao-de-shows-em-libras-inclusao-social-marca-o-sao-joao-2022-de-caruaru.ghtml> Acesso em 12 abr. 2023

⁹⁷ Fonte: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/surdos-em-shows-musicais-como-e-o-trabalho-dos-inteprtes-de-libras-para-garantir-a-acessibilidade-1.3279075> Acesso em 12 abr. 2023

⁹⁸ Fonte: <https://ensino.digital/blog/loolapalooza-tem-traducao-dos-shows-em-libras#:~:text=L%C3%ADlian%20Rocha%2C%2032%20anos%2C%20int%C3%A9rprete,uma%20novidade%20em%20festivais%20brasileiros> Acesso em 12 abr. 2023

⁹⁹ Um exemplo dessa performance pode ser observado em: <https://www.youtube.com/shorts/CBx3kuy2XqI> Acesso em 12 de abr. 2023

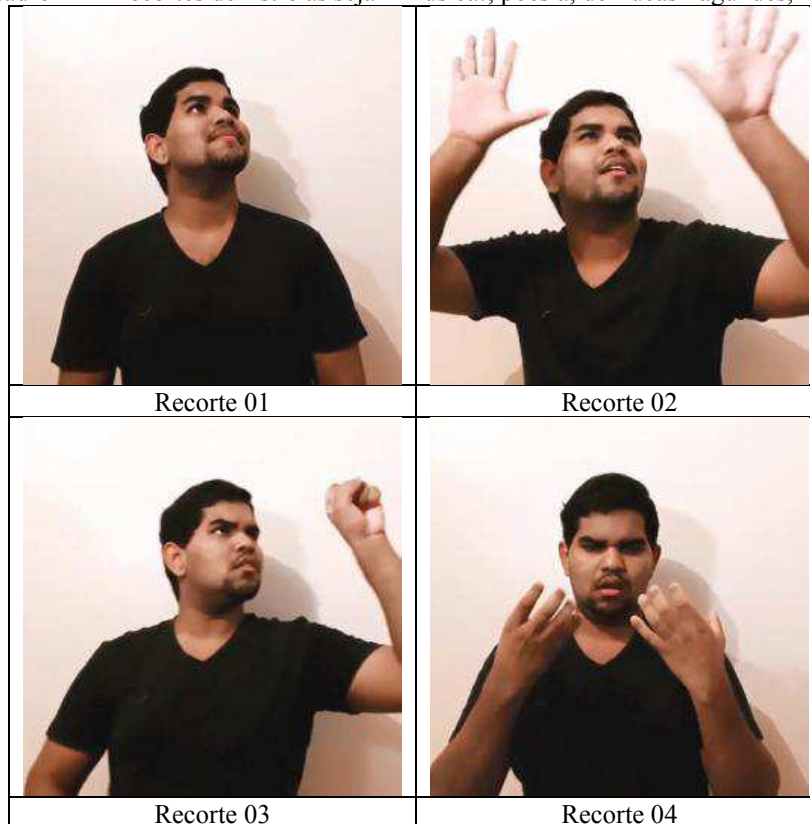
¹⁰⁰ Perfil do autor disponível em: <https://www.instagram.com/lucas.maos/> acesso em 30 nov. 2022.

¹⁰¹ Tradução do poema feita pelo autor da pesquisa

Meu coração acelera e voa para junto das estrelas.
Para longe.
É assim que o surdo sente a música.

Através de seu corpo, o poeta compara o cintilar das estrelas com as vibrações sonoras captadas pelo ouvido. As mãos funcionam como uma coadjuvante, mas que têm um papel decisivo, pois elas enunciam o conteúdo da poesia e criam um elo com o expectador ao se configurar em formas que são comuns a qualquer pessoa, como pode ser visto nas pantomimas SEGURAR, AGARRAR e OBSERVAR (QUADRO 24, recorte 03, 04; QUADRO 24). Nesse poema, encontramos uma forma grotesca de usar um de nossos sentidos, um modo incomum para a maioria de nós, pois conforme Laborit¹⁰² (2000, p. 126) “os outros ouvem, eu não. Mas tenho olhos, que forçosamente observam melhor do que os deles. Tenho as minhas mãos, que falam”. O corpo surdo sente as vibrações provocadas pelas batidas musicais, e seu coração pulsa na frequência da melodia. Os olhos do enunciatador desse poema se dirigem às estrelas observando o seu brilho (QUADRO 24, recorte 01, 02). Assim, o ritmo do cintilar se torna tangível, de modo que possa segurá-lo com a mão e sentir seu pulsar (QUADRO 24, recorte 03, 04)

Quadro 24 – Recortes de Estrelas sejam música!, poesia, de Lucas Fagundes, 2020.



Fonte – Feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.instagram.com/p/B-MID1wpwNP/>

¹⁰² Emmanuelle Laborit é surda e, ao longo de sua vida, tem se dedicado aos palcos como atriz e diretora, chegando a conquistar diversos prêmios internacionais.

Ao apreciar uma música, mesmo que a letra esteja, naquele momento, inacessível, o ritmo e a frequência podem evocar a Presença de algo místico no corpo do surdo: o som. A linguagem não é apenas um meio para comunicar ideias ou expressar pensamentos, mas pode também proporcionar uma experiência sensorial e emocionalmente rica, que não se limita apenas à audição. Gumbrecht (2010; 2013), argumenta que a Presença da linguagem como realidade física é criada através da interação entre o interlocutor e a forma estética do objeto artístico. No caso da música, além de sons audíveis, ela produz vibrações em diversas frequências que transpassam nossos corpos, transformando os ouvidos em apenas em um dos elementos que nos auxiliam a apreciar essa arte.

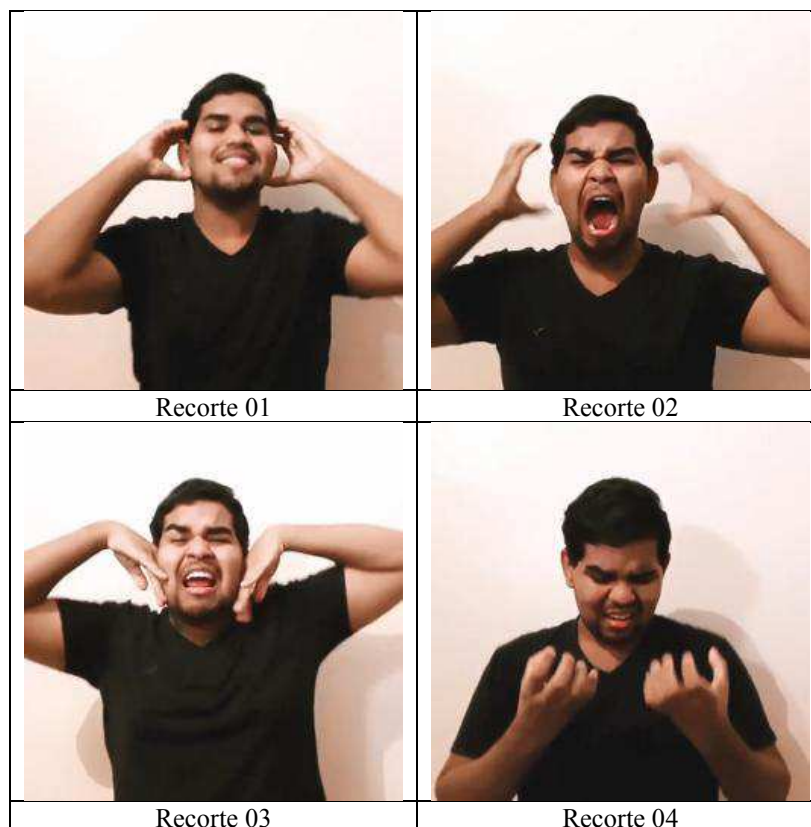
Nesse sentido, as pessoas surdas não estão de fora desse processo. Pois, conforme Hagiara-Cervellini (2003), é possível captar as vibrações das ondas sonoras em todo o corpo humano, uma vez que estas podem ser percebidas através da pele e dos ossos. Dessa maneira, a epiderme é um órgão sensorial fundamental e indispensável, uma vez que a vida é impossível sem ela, diferentemente de outras formas de sensibilidade, como audição, visão e olfato.

Um exemplo disso é como a percepção musical é explorada pelo projeto Batuqueiros do Silêncio, conduzido pelo Mestre Batman¹⁰³. O grupo é composto por jovens surdos, entre as idades de 15 e 29 anos, que vivem em diferentes bairros do Recife-PE e arredores. Essa ação pioneira ofereceu uma experiência participativa de música, permitindo-lhes, pela primeira vez, experimentar de perto as sensações proporcionadas pela prática de instrumentos de percussão.

Esse processo de sentir a música com todo o corpo é referenciado por Lucas Fagundes com sentimentos antagônicos de prazer e de dor (QUADRO 25, recorte 01, 02) – o que faz com que a Presença do som no enunciador lhe cause extrema sudorese e medo (QUADRO 25, recorte 03, 04). Para o surdo, a música se torna uma realidade física tangível aos outros sentidos, evocando arrepios, suor, dores e lembranças guardadas em sua mente. Nesse contexto, a audição é apenas um detalhe.

Quadro 25 – Recortes de Estrelas sejam música!, poesia, de Lucas Fagundes, 2020.

¹⁰³ Fonte: <https://www.porsinal.pt/index.php?ps=destaques&idt=rep&iddest=122> Acesso em 18 de abr. 2023.



Fonte – Feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.instagram.com/p/B-MID1wpwNP/>

Essas sensações são amplificadas por recursos imagéticos que produzem um efeito de Presença que estimula nossos sentidos. Na poesia, o autor nos proporciona uma conexão com sentimentos de prazer ao ouvir a música (QUADRO 25, Recorte 01); com a dor que as suas vibrações causam no ouvido surdo, evidenciado por sua expressão facial (QUADRO 25, Recorte 02); com a transpiração extrema advinda da dor (QUADRO 25, Recorte 03); e o alívio e espanto presente na face do enunciador ao contemplar o objeto que emitia os sons (QUADRO 25, Recorte 03). A partir disto, o extra verbal, materializado por expressões faciais, pantomimas e movimentos das mãos, age como um uma chave para nos tocar e promover um diálogo com nossos próprios sentimentos (IMAGEM 44).

Imagem 44 – Enunciação do sinal SENTIR na poesia de Lucas Fagundes, 2020.



Fonte – Feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.instagram.com/p/B-MID1wpwNP/>

No momento em que o enunciador emula o ato de ter o coração pulsando em suas mãos no mesmo ritmo da música, ele remete à sensação de Presença física evocada pela melodia. Além disso, ele dialoga com o interlocutor por meio do olhar, compartilhando as suas sensações com ele (IMAGEM 45). Nesse momento é usado um recurso poderoso de conexão com o interlocutor, ele nos olha e, ao mesmo tempo, aproxima um pouco suas mãos das lentes da câmera que o filma. Ao associar o efeito artesanal de *zoom* (PIMENTA, 2012) com o olhar penetrante do enunciador, é possível observar que as mãos retratadas na obra parecem se aproximar dos nossos rostos.

Imagem 45 – Destaque do ato de olhar para o interlocutor na poesia de Lucas Fagundes, 2020.

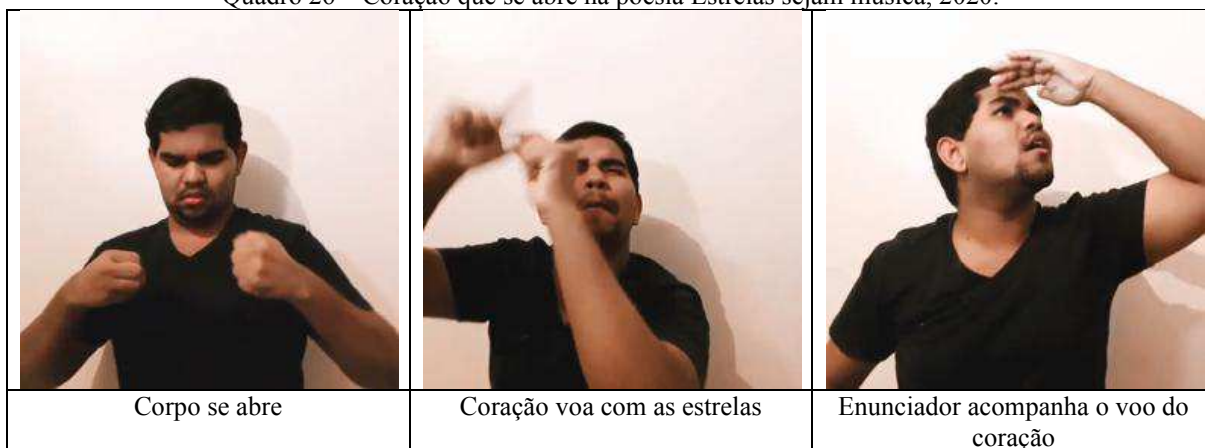


Fonte – Feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.instagram.com/p/B-MID1wpwNP/>

Esse complexo jogo que envolve as mãos, o olhar e expressões corporais, fazem com que o corpo do enunciador e o mundo dos objetos se tornem um em vários momentos do poema, em um diálogo amplo com as coisas do mundo, o que envolve, também, os interlocutores. Um exemplo disso é o pulsar do coração e como ele voa de dentro da caixa torácica para longe, seguindo as estrelas/sensações evocadas pela música (QUADRO 26).

Neste trecho, o corpo se abre e expõe o coração que pulsa na frequência da música (QUADRO 26, Recorte 01). Outro momento que possibilita essa conexão, é o instante em que o coração voa para bem longe em direção às estrelas cintilantes (QUADRO 26, Recorte 02), pois nele o enunciador deixa os olhos quase fechados, como fazemos quando tentamos visualizar algo bem pequeno. Por fim, ele não retira sua atenção do coração, que, neste momento, já está tão distante que ele o olha admirado (QUADRO 26, Recorte 03).

Quadro 26 – Coração que se abre na poesia *Estrelas sejam música*, 2020.



Fonte – Feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.instagram.com/p/B-MID1wpwNP/>

Essa poesia vai de encontro a um discurso que faz parte do senso comum, que é o de que os surdos não gostam de música. Durante todo o período no qual atuo como professor de Libras, sempre me deparei com a surpresa de alunos ao descobrir que os surdos participam de eventos musicais, tocam instrumentos e ouvem música em suas casas, pois nem todos têm surdez total. Por isso, compreendemos que a produção da poesia analisada nessa seção provavelmente é um ato responsivo às vivências do autor e, também, responsável. Isso se dá pois, a partir de suas experiências de vida, Lucas Fagundes criou um produto estético que sintetiza as sensações das pessoas surdas no contato com a música.

Conforme já dito nesta tese, o diálogo é algo inerente à nossa existência enquanto humanos, o que envolve de forma integral todas as áreas da vida e todo o corpo (BAKHTIN, 2011). Nesse caso, encontramos uma estreita relação da poesia *Estrelas sejam músicas* e esse corpo que está conectado com o mundo. Para além disso, os corpos dos interlocutores também se conectam com o mundo apresentado pelo autor, pois, através de seu olhar e mãos, ele os coloca em frente às nossas faces.

A partir do que foi apresentado nesta seção, podemos nos remeter ao caso de Mariana, apresentado no capítulo anterior. Talvez, ela não tenha tido as mesmas experiências musicais do autor da poesia e assim, através do contato com o ato responsável do autor que está materializado pela obra, ela poderia conhecer a realidade de alguém que faz parte de sua comunidade, mas que, pela unicidade do ser, teve outras vivências musicais. Por isso, o contato com essa obra pode proporcionar ao interlocutor outras significações e mundos que não conhecemos.

As amalgamações entre linguagem e Presença nesse poema nos fazem adentrar no mundo do sensível que, nesse caso, é a ausência de um sentido (a audição). Conforme Bakhtin (2010), a nossa responsabilidade em relação a um indivíduo em particular implica na

necessidade de compreendê-lo em sua singularidade existencial, considerando a minha própria participação responsável nesse processo.

Isso nos permite compreender como uma pessoa surda, inserida em uma cosmologia que envolve elementos do mundo, pode apreciar parcialmente a música, que é um símbolo ideológico dos ouvintes. Um tipo diferente de silêncio é quebrado, pois, como afirma Laborit (2000, p. 144), “O meu silêncio não é igual ao vosso. O meu silêncio seria ter os olhos fechados, as mãos paralisadas, o corpo insensível, a pele inerte. Um silêncio do corpo”. Com isso, podemos praticar a alteridade, sentir a Presença do que o outro sente, compreender como a ausência de algo se torna uma porta para outras particularidades do mundo do sensível.

4.5.3. Mãos do Centro-oeste

Um tipo de produção artística que encontramos com pouca frequência em nossa investigação foi a fotografia. Um dos projetos mais antigos que procurou incluir os surdos nessa arte foi o Fotolibras¹⁰⁴, que é uma iniciativa que busca incentivar a cultura e os direitos da comunidade surda por meio da fotografia. Nele, através de cursos e oficinas, os surdos têm a oportunidade de utilizar a imagem como ferramenta educacional e comunicativa, o que permite que eles assumam o papel de protagonistas na narrativa de suas histórias.

Algo que faz parte das vivências dos surdos são as suas complexas relações de trabalho. Pois, como visto nesta tese, há um discurso presente em parte da mídia jornalística de que eles não conseguem desempenhar as mesmas funções e profissões que os ouvintes (THOMA, 2011). E, nesse processo, culpam até mesmo os próprios surdos, afirmando que eles não estão preparados para o mundo do trabalho.

Um fato que desmonta esse discurso envolve uma mulher surda que conheci em Belo Jardim-PE. Sua família, desde a infância, a levava para tratamentos com fonoaudiólogos e isso fez com que ela conseguisse dominar a leitura labial e utilizar a fala de modo compreensível. Nesse processo, ela também aprendeu Libras e participava constantemente da comunidade surda local. Além de tudo isso, ela se formou em Pedagogia e iniciou sua busca por emprego. Contudo, após alguns anos, ela conseguiu um emprego como empacotadora em um supermercado, uma função que é frequentemente atribuída às pessoas surdas. Mesmo com um curso superior completo e dominando a leitura labial, ela não conseguiu um emprego condizente com sua formação.

¹⁰⁴ Disponível em <https://www.instagram.com/fotolibras/> Acesso em 12 abr. 2023

Outro exemplo deste descarte de um corpo surdo, foi o já citado Conde de Solar. Conforme o relato de Mirzoeff (1995), no mês de junho de 1775, o Abade L'Epée encontrou um garoto surdo no hospital de Bicetre na França. Após conversar com ele em língua de sinais, o menino afirmou ser o herdeiro abandonado de uma família nobre, e foi identificado como sendo o Conde de Solar. A investigação subsequente revelou que o menino era Joseph, filho mais velho do falecido Conde de Solar, que havia sido visto pela última vez viajando com seu tutor, um estudante de direito chamado Cazeaux.

Esse tutor afirmou que Joseph havia morrido de varíola durante a viagem e que ele havia sido um empecilho para a família, adicionando ainda que ninguém se importara com o seu falecimento, pois o consideravam um peso em suas vidas. Cazeaux fez tudo isso com a intenção de se relacionar com a mãe viúva de Joseph e, assim, dominar as suas riquezas. Com a identificação desse crime ele foi preso, levado a Paris e colocado em uma masmorra, mas, mesmo com as provas e testemunho da criança, ele foi absolvido e libertado (MIRZOEFF, 1995).

A partir desta infraestrutura de preconceito e discriminação, é que compreendemos a obra do fotógrafo surdo do Distrito Federal, Cristiano Carvalho¹⁰⁵, e como ela pode evocar a Presença do que está ausente. A obra *Matéria de Poesia*¹⁰⁶ foi a inspiração, desse autor, para a série fotográfica intitulada “Jirau”. A poesia em questão retrata coisas do mundo, como “um homem jogado fora” e algumas coisas que podem até ser consideradas supérfluas, como pentes, bules e sapatos, ou seja “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para poesia” e tem importância.

Como vimos em toda esta tese, os surdos foram consumidos e jogados fora. Infelizmente essas situações não são coisas do passado, pois, vez por outra, nos deparamos com notícias como o isolamento comunicacional e *bullying* no ambiente de trabalho dos surdos¹⁰⁷. Por isso, podemos concluir que as pessoas surdas fazem parte daquilo que a “civilização rejeita” assim como tudo que um dia foi útil e depois é desprezado.

Ao dialogar com *Matéria de Poesia*, Cristiano Carvalho retrata o que Bakhtin (1987) chama de grotesco, ou seja, aquilo que é rejeitado dentro de uma estética conservadora, mas que está profundamente ligado à nossa existência. Em vez de ser algo inferior ou desprezível, o grotesco é uma forma de arte igualmente válida, que reflete a natureza heterogênea da cultura

¹⁰⁵ A obra completa do autor pode ser encontrada em: <http://cristianocarvalho.com.br/> Acesso em 18 de abr. 2023.

¹⁰⁶ A poesia está disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-54142/poesia-e-arquitetura-materia-de-poesia-manoel-de-barros> Acesso em 02 dez 2021.

¹⁰⁷ Fonte: <https://forbusiness.vagas.com.br/blog/surdos-no-mercado-de-trabalho/> Acesso em 18 de abr. 2023.

popular e oferece uma crítica poderosa às estruturas de poder existentes. Assim, ao olhar para esses objetos, olhamos para nós mesmos, e podemos sentir a Presença de realidades diferentes da nossa, mas que têm pontos em comum. Conforme Gumbrecht (2013), a linguagem pode se tornar uma realidade que afeta nossas sensações e percepções físicas e é por esse caminho que as imagens grotescas, apresentadas pelo fotógrafo, nos conduzem.

Cristiano Carvalho usa uma escala de cinzas em sua série fotográfica, com isso o autor pode focar em aspectos visuais como luz, sombra e linhas, analisando como esses elementos influenciam a percepção do interlocutor da imagem. Assim, a coloração em preto e branco dá um aspecto melancólico e nostálgico à sua produção, algo que serve como um realce do sentimento de abandono que esses objetos refratam.

Nesse contexto, dentre luvas, rodos, garrafas de café e ferramentas, ele abre a série destacando o expoente da poesia para o surdo, sua mão (IMAGEM 46). Nessa imagem, o autor retrata uma mão que segura um pequeno crucifixo abaixo de um espelho d'água. A fotografia também conta com alguns reflexos difusos que estimulam a nossa imaginação ao tentar decifrar o que ela revela. Aqui, a mão é a poesia, pois ela empunha um objeto de fé que é manuseado muitas vezes nos momentos de maior aflição de um devoto, na prece que implora por ajuda. A cruz que essa mão segura está fora do rosário, onde ela comumente estaria. Isso poderia fazer com que ela fosse descartada, mas na fotografia de Cristiano Carvalho, ele a ergue em uma poesia silenciosa que evoca a Presença mística do divino.

Imagem 46 – Fotografia de uma mão segurando um crucifixo. Serie Jirau, impressão de pigmento mineral em papel algodão, Cristiano Carvalho, 2020.



Fonte — <https://cristianocarvalho.46graus.com/permalink/009cd65f-d2bc-4521-86f8-4cc39711f060/dscf1255.jpg>

O diálogo com as outras fotografias da série funcionam como um estímulo às nossas sensações corpóreas, evocando a Presença por meio da ausência, em um espaço que poderia ser ocupado por uma mão, mas que, naquele instante, se mantém afastada de atividades destinadas àqueles objetos. Tudo que é retratado na série “Jirau” necessita de uma mão para que funcione. Isso interconecta todas as imagens dentro de um único contexto, o trabalho. Em momentos de repouso, as ferramentas remetem ao afastamento do trabalhador de suas atividades, como é o caso dos surdos que são descartados desse mundo do trabalho. Contudo, eles não se mantêm afastados de sua devoção.

Das dezenas de fotos que compõem o ensaio Jirau, destacaremos quatro que remetem ao manusear de algo, mas que estão afastadas da mão que executaria o ato. Contudo, vale ressaltar que todas as fotos da série fotográfica compõem uma atmosfera que evoca a Presença do que é desprezado e rejeitado por muitos. Começaremos com a fotografia de um local que apresenta uma composição peculiar, na qual diversas ferramentas, como chaves de diferentes tamanhos e formatos, são dispostas em aparente desordem e, em cima delas, há uma velha luva de proteção que pertenceu provavelmente àquele que manuseava esses objetos, mas que agora está ausente (IMAGEM 47).

Imagem 47 – Fotografia de ferramentas, série Jirau. Impressão de pigmento mineral em papel algodão, Cristiano Carvalho, 2020.



Fonte — <https://cristianocarvalho.46graus.com/permalink/b4c2db85-51f2-400e-abb3-5d0ccb2949c9/dscf0883.jpg>

Em outra marcante imagem produzida por Carvalho é possível ver, em primeiro plano, uma luva suja (IMAGEM 48), deixada de lado, como se tivesse sido descartada após um longo período de uso. A imagem evoca uma sensação de abandono e desordem, do mesmo modo que a anterior, sugerindo a possibilidade de que as ferramentas tenham sido deixadas por terem cumprido sua função. A luva suja, por sua vez, reforça essa ideia, evidenciando a Presença

humana no uso delas e indicando que, assim como os objetos, o trabalhador também foi deixado de lado.

Imagem 48 – Fotografia de uma luva abandonada. Serie Jirau, impressão de pigmento mineral em papel algodão, Cristiano Carvalho, 2020.



Fonte — <https://cristianocarvalho.46graus.com/permalink/d5ac77d5-bcf8-4d33-84d0-650f1fea3b5d/dscf0890.jpg>

As mãos continuam presentes no ensaio fotográfico quando vemos um par de luvas de borracha penduradas na parede por um parafuso (IMAGEM 49). É evidente que elas foram amplamente utilizadas e estão sujas, assim como a parede por trás delas. A imagem evoca uma sensação de abandono, uma vez que as luvas, que foram projetadas para proteger as mãos, agora não têm mais utilidade ou função. Ao mesmo tempo, a presença desse simples objeto na parede sugere que, em algum momento, foram consideradas importantes o suficiente para serem mantidas em um local de fácil acesso. A sujeira, tanto das luvas quanto da parede, indica que o tempo passou e o objeto que antes era usado para proteção das mãos foi deixado de lado após cumprir sua função.

Imagem 49 – Fotografia de um par de luvas de borracha presas em uma parede. Série Jirau, impressão de pigmento mineral em papel algodão, Cristiano Carvalho, 2020.



Fonte — <https://cristianocarvalho.46graus.com/permalink/13°8ab65-bb74-4058-96°2-b7819ca54bc5/dscf0972.jpg>

O reuso de objetos que, de outro modo, seriam descartados está presente na Imagem 50, da série Jirau. A fotografia apresenta uma caixa de energia antiga feita de madeira, que aparenta ter sofrido desgaste ao longo dos anos. Em seu interior, pode-se observar alguns fios elétricos, uma lâmina de barbear usada e um rosário com uma cruz, pendurado em sua parte superior. Essa combinação de elementos aparentemente desconexos evoca uma sensação de mistério e incerteza, sugerindo que a caixa pode ter sido usada por muito tempo para a sua finalidade e, hoje, encontra uma nova função. A da lâmina de barbear cuidadosamente colocada, por exemplo, sugere a possibilidade de que a caixa esteja sendo utilizada para atividades cotidianas e práticas, enquanto o rosário pode indicar uma dimensão espiritual ou religiosa dos que atualmente a usam.

Imagem 50 – Fotografia de uma antiga caixa de energia. Série Jirau, impressão de pigmento mineral em papel algodão, Cristiano Carvalho, 2020.



Fonte — <https://cristianocarvalho.46graus.com/permalink/2ed3603a-92ec-4357-9fc6-8ce2d2de4ac1/dscf1212.jpg>

A obra *Matéria de Poesia* do autor Manoel de Barros é uma coleção de poemas que exalta a beleza e a importância das coisas simples e negligenciadas do mundo, como folhas, insetos e pequenos animais. As fotografias da série podem ser vistas como uma representação visual das ideias poéticas do referido autor, na medida em que ambos os meios exploram o valor e a beleza que existem nas coisas comumente consideradas insignificantes ou grotescas. Mesmo que esses objetos retratados tenham sido esquecidos e deixados para trás, eles ainda possuem uma história e refletem atos de seres únicos. O abandono e sua transformação em lixo são uma refração do desprezo e da falta de valorização de parte da sociedade pelo que não é considerado útil, como os corpos surdos. Contudo, embora não sejam consideradas produtivas o suficiente

para gerar riquezas para a burguesia, essas pessoas têm sua singularidade, direito de viver e de serem respeitados.

A realidade da mão que trabalha se tornou uma matéria de poesia visual pelas lentes com filtro em tons de cinza de Cristiano Carvalho. A representação dessa mão afastada momentaneamente das atividades laborais foge das idealizações da estética do belo, pois ela é considerada grotesca por estar suja, ferida e calejada. E, em muitos casos, ela não é considerada capaz de executar um determinado trabalho. Assim, o que a burguesia rejeitou, e até mesmo usou e depois descartou, tem o seu valor positivo e afirmativo, como o grotesco que foi abordado por Bakhtin (1987).

Cristiano Carvalho, em seu ser e estar surdo, utilizou essa tão importante mão enquanto matéria de poesia. Uma mão que muitas vezes é desprezada por nossos olhos, mas que nos conduz ao contato com as coisas do mundo. Destarte, o conjunto apresenta coisas desprezadas, grotescas, mas que têm seu valor – do mesmo modo como o surdo é desprezado, mas possui suas qualidades intrínsecas. O autor, assim, assumiu sua responsabilidade perante a sua comunidade ao atuar como fotógrafo artístico e valorizar o ponto de vista de uma pessoa marginalizada pela sociedade, e ao destacar a importância de coisas desprezadas e grotescas. Ao se afirmar como um surdo produtor de arte, o autor desafia as estruturas de poder existentes que excluem as pessoas de suas comunidades e reivindicam a igualdade e o respeito. Assim, Carvalho demonstra um compromisso responsável com a construção de uma sociedade na qual mesmo o mais simples é valorizado e se torna até mesmo assunto para uma poesia.

4.5.4. Mãos do Sudeste

Uma forma de arte naturalmente periférica prospera em várias partes do Brasil, proporcionando um espaço para que surdos e ouvintes pudessem expressar suas ideias de maneira bilíngue. Por meio do *slam*, surdos têm chamado a atenção de ouvintes utilizando suas mãos como forma de denunciar os percalços que sofrem.

O evento mais conhecido desta modalidade é o *Slam* do Corpo, criado em 2014 pelo coletivo Corposinalizante (SOUSA ARAÚJO et.al., 2020). Ele tem como objetivo promover encontros para declamação de poesias juntamente com performances, o que propicia uma parceria entre a língua portuguesa e a Libras, com interpretações para surdos e ouvintes. O *Slam* do Corpo busca valorizar e dar visibilidade à poesia surda, proporcionando um espaço de expressão e representação para os surdos na cena cultural brasileira.

Um dos *slamers* surdos que está envolvido nesse movimento é o paulista Edinho Santos¹⁰⁸. As suas composições refletem sua identidade enquanto surdo negro e, com esses dois aspectos, amplificam a denúncia das discriminações que sofre. Uma luta que os movimentos surdos travam há muito tempo, e que Edinho traz como mote para sua poesia, é o uso de palavras de cunho preconceituoso e estereotipadas, como mudo, surdo-mudo, mudinho e mouco.

Termos inadequados como os que foram apresentados costumam ser usados em aulas de Libras por alunos iniciantes e em conversas informais com pessoas que não conhecem profundamente as comunidades surdas. Além disso, eles também são utilizados por alguns de maneira pejorativa. Essas situações desafiadoras podem ser exemplificadas como os casos das crianças surdas em Uganda, que eram consideradas indignas de receber educação e sofriam até mesmo agressões verbais e físicas de familiares e de outras pessoas (UNREPORTED WORLD, 2014).

Outro fato que se coaduna com essa situação e que é uma constatação do tratamento desumanizado que os surdos recebem daqueles que deveriam ser o seu porto seguro é o caso de Ribamar, que já foi abordado nesta tese. Ao ir pela primeira vez em sua casa, bati à porta e, ao ser recebido por sua mãe, disse que gostaria de falar com ele. Nesse momento a mulher inclinou a cabeça para o lado, e indagou “Ribamar?”. Nesse momento respondi “Sim, Ribamar. Seu filho!”. Após alguns segundos refletindo a senhora se deu conta de quem era Ribamar e falou “Ah sim, o *mudo*, vou chamar ele”.

O relato acima evidencia a situação de desrespeito e desumanização a qual os surdos são submetidos muitas vezes, e que são fruto de uma infraestrutura que mutila as identidades dos surdos. Como já enfatizamos, a infraestrutura que foi estabelecida por anos gera situações como esse caso extremo, de familiares não tratarem seu ente pelo nome próprio, mas sim por uma palavra pejorativa e preconceituosa.

O uso dos termos apresentados reflete o discurso de que as pessoas surdas são deficientes, ou que lhes falta algo, e que todos eles não conseguem escutar e falar. Gesser (2009), aborda mitos/discursos como os de que surdo não fala por que não ouve ou de que todos os surdos podem ter seus problemas resolvidos com o uso do aparelho auditivo ou implante coclear. Para a autora, as pessoas surdas têm se movimentado para desconstruir essas ideias e afirmar sua cultura. Para além disso, lutar pelo uso correto dos termos pode influenciar a forma como os outros percebem os surdos.

¹⁰⁸ O perfil do Instagram de Edinho, e algumas de suas poesias, podem ser conferidos em: <https://www.instagram.com/p/CTsbf83JJRd/> Acesso em 04 dez 2021.

Como afirmado por VOLÓCHINOV (2018), a palavra pode assumir qualquer função ideológica e é um fenômeno ideológico por excelência. Portanto, o uso de termos inadequados para se referir aos surdos pode reforçar estereótipos e preconceitos, afetando a forma como a sociedade os percebe e trata. Por outro lado, o uso de termos adequados pode contribuir para a inclusão e o respeito à cultura e identidade das pessoas surdas. A poesia bilíngue *Mudinho* é exemplo do desejo de ser respeitado e ter sua identidade reconhecida. A versão em língua portuguesa dessa obra diz o seguinte:

Quando eu era pequeno diziam:
Mudinho, mudinho.
Eu adolescente, pulei corda
Joguei vídeo game e bafo-bafo.
Mudinho, mudinho, mudinho
Eu cresci, me encontrei.
E eles: mudinho, mudinho.
Me casei, encontrei minha metade e tive um filho.
E eles: mudinho, mudinho.
Me cansei, me curvei, envelheci.
E eles: mudinho, mudinho.
Porra, mudinho?
Eu não. Meu nome é Edinho, PORRA!

A expressão facial firme de Edinho denota o seu sentimento de revolta por ser chamado de mudinho (IMAGEM 51). A força em suas mãos ao sinalizar essa poesia reflete sua posição contra esses termos inadequados fazendo questão de que seja chamado pelo seu nome. O *bulliyng* dentro e fora da escola é uma realidade para os surdos e isso aumenta o seu desejo de estar entre os seus pares, pois nesses espaços eles são aceitos e sua comunicação é plena. A vontade de se juntar com outros surdos ficou clara durante toda a discussão apresentada nesta tese, exemplificada por casos como o de Joseph (SAKCS, 2010) e das crianças surdas de Uganda (UNREPORTED WORLD, 2014). Esse desejo de estar em espaços que o acolham é um dos fatores que têm contribuído para a participação de surdos nos *Slam*, pois essas competições contam tanto com a declamação de poesias bilíngues como a de Edinho, quanto com a tradução dos versos em português para Libras.

Imagem 51 – Edinho Santos declamando a poesia Mudinho.



Fonte — <https://www.youtube.com/watch?v=bl4-k4YqkCwet>

O caráter bilíngue da poesia *Mudinho* abre uma nova janela para a apreciação visual e auditiva dessa poesia para ouvintes, potenciando os efeitos de Presença ao tornar a linguagem algo tangível (GUMBRECHT, 2013). Nesse caso, a performance de Edinho, junto com um hábil uso de recursos expressivos como descritores imagéticos, pantomimas e dêixis, apresenta elementos em uma língua que são complementados pela outra.

O Quadro 27 destaca algumas dessas situações, nas quais a língua oral e a performance em língua de sinais trabalham juntas para um efeito de Presença que nos abre para o mundo dos objetos. A partir disso, é possível evocar memórias e sensações relacionadas ao nosso passado, despertando desejos ocultos em nossa mente (GUMBRECHT, 2010; 2013). Isso ocorre porque as palavras e os descritores imagéticos utilizados por Edinho nos transportam para diferentes momentos de nossa infância. No instante em que ele emula os atos de pular corda, jogar vídeo game e brincar de bafo-bafo (QUADRO 27, Recortes 01, 02, 03) o intérprete diz: Eu adolescente, pulei corda, Joguei vídeo game e bafo-bafo.

Quadro 27 – Uso de recursos imagéticos durante a performance da poesia “Mudinho”.



Recorte 01 – Pulando corda.

Recorte 02 - Jogando video game.

Recorte 03 - Jogando bafo bafo

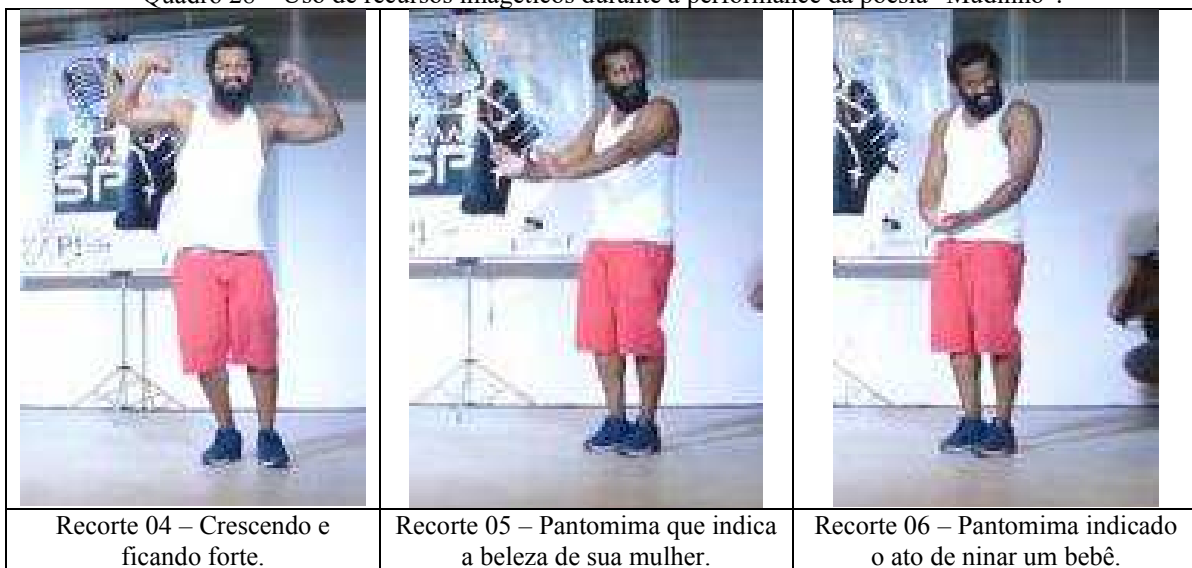
Fonte – Feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.youtube.com/watch?v=bl4-k4YqkCwet>

O intérprete que está vocalizando a versão em português da obra faz uma leitura da performance de Edinho (SOUSA ARAÚJO et al., 2020), e não apenas vocaliza friamente, em português, os sinais que ele enuncia. Há situações em que ele fala exatamente o que está sendo sinalizado, e outras em que ele omite alguns termos ditos por Edinho.

Nos recortes 01, 02 e 03 (QUADRO 28) a sinalização não equivale ao que é vocalizado. Porém, isso não é um erro, mas sim a recorrência ao recurso bilíngue que evoca a Presença de algo que a língua oral apenas faz referência. Enquanto o intérprete fala “Eu cresci, me encontrei”, Edinho usa um descritor imagético que transmite o sentido de força (QUADRO 28, Recorte 01). No momento em que é falado “Me casei, encontrei minha metade e tive um filho”

o autor da poesia usa suas mãos para enunciar um descritor imagético que evidencia a beleza física de sua mulher e simula o ato de ninar um bebê (QUADRO 28, Recorte 02, 03). Contudo, mesmo omitindo, ou acrescentando informações, a sua leitura da performance de Edinho conduz os ouvintes a participar da enunciação, pois os recursos prosódicos usados denotam o tom poético típico do *Slam*.

Quadro 28 – Uso de recursos imagéticos durante a performance da poesia “Mudinho”.



Fonte – Feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.youtube.com/watch?v=bl4-k4YqkCwet>

Outro recurso expressivo que é muito importante para evocar a Presença de algo que está ausente é o uso ampliado do espaço de enunciação. A localização do enunciador na declamação posiciona os interlocutores e herói em espaços distintos, pois, no primeiro momento, em uma posição ao centro, está o herói e para ele apontam o dedo xingando de “mudinho” (QUADRO 29, Recorte 01, 02). O mesmo ocorre nas situações seguintes, quando ele cresce, casa e envelhece (QUADRO 29, Recorte 03, 04, 05, 06). Ou seja, primeiramente o autor se posiciona ao centro – indicando o herói -, e ao ficar em volta desse centro, representa os seus algozes.

Quadro 29 — Apontando para o mudinho





Fonte – Feito pelo autor da pesquisa com base em <https://www.youtube.com/watch?v=bl4-k4YqkCwet>

O gesto de apontar o dedo para uma pessoa na rua é uma atitude constrangedora, que pode causar desconforto e humilhação. É frequente que as pessoas que são vítimas desse comportamento se sintam expostas e vulneráveis diante do olhar dos outros, o que pode resultar em sentimentos de ansiedade e baixa autoestima. Este tipo de situação pode ser ainda mais acentuado quando a pessoa achincalhada faz parte de um grupo historicamente discriminado, como as pessoas surdas, negras, LGBTQIA+, dentre outros. No caso da poesia *Mudinho*, o ato de apontar se torna uma forma de violência psicológica mais acentuada, pois é acompanhado de risos recheados de ironia na hora de proferir a ofensa.

O espaço físico que um dos participantes dessa enunciação ocupa denota o protagonismo do surdo nessa composição. Como pode ser percebido na Imagem 52, o intérprete, James Bantu, está abaixado com o microfone na mão. Ele se torna quase imperceptível, mesmo tendo um papel fundamental nessa composição bilíngue. Diferentemente, Edinho caminha, senta, levanta-se e assim transita por todo o espaço de enunciação. Desse modo, o foco dos olhares é destinado a ele enquanto os ouvidos se concentram na voz do intérprete.

A atuação do intérprete adiciona algo a essa performance, pois a linguagem produz a Presença de uma realidade física (GUMBRECHT, 2013), pois entendemos que, ao desfrutar de uma poesia, a utilização simultânea de palavras e sinais, juntamente com a cadência e as rimas, pode proporcionar uma sensação estimulante em todo o corpo. Nessa poesia, para os que são ouvintes, não apenas vemos, mas também escutamos, e nessa simbiose as palavras se transformam em imagens, quase que palpáveis, através da performance de Edinho.

Imagem 52 – Localização do intérprete e de Edinho, na performance da poesia Mudinho.



Fonte – <https://www.youtube.com/watch?v=bl4-k4YqkCwet>

As mãos nessa poesia, ao apontar para algo, ao se movimentar de maneira enérgica emulando situações cotidianas, como as brincadeiras e o ato de ninar um bebê produzem o efeito de Presença do que está ausente. Essa poesia, por se valer de duas línguas, consegue ir além ao estimular os olhos e ouvidos dos ouvintes, evocando de maneira mais potente a Presença da realidade do outro. Vale notar que essa poesia bilíngue, nessa seção, foi centrada no ouvinte, contudo, os surdos não necessitam do canal auditivo para sentir essa Presença em seus corpos, bastando a visualização da Libras e de todos os seus elementos imagéticos.

Ao observar a poesia de Edinho, percebemos que ele vivenciou diversas situações cotidianas em sua vida, momentos que uma grande parte da humanidade também experiencia. Ele brincou, namorou, casou-se, criou seu filho e envelheceu, mas todos os episódios foram acompanhados do apagamento do seu nome próprio, pois, para os ouvintes que o cercavam, ele era apenas o “mudinho”. O comportamento responsável do autor em materializar essa denúncia pode ser entendido como uma ação consciente e historicamente situada.

De acordo com Bakhtin (2010), a responsabilidade implica em uma orientação moral consciente em relação à proposição em questão. Essa consciência moral é fruto de um processo histórico e social específico, e não pode ser considerada como algo natural ou inato ao indivíduo. Assim, por ter vivenciado situações de preconceito e discriminação, por ser surdo, Edinho assumiu sua responsabilidade e não se calou, pois, com a reflexão sobre a situação apresentada por ele, os interlocutores puderam enxergar o surdo de maneira empática e assim chegar a algo novo, ou seja, uma consciência participante e inclusiva que usa o nome próprio dos surdos e não apelidos preconceituosos.

4.5.5. Mãos do Sul

Em 1880, na cidade de Milão, foi realizado um congresso de educadores surdos e ele foi um momento marcante, que determinou o que muitos surdos consideram uma prisão. Isso se deu, pois, neste evento, foi recomendada a proibição do uso da língua de sinais nas escolas e isso fortaleceu a abordagem oralista que visava reabilitar os surdos para o uso da fala, através do treino de leitura labial e aparelhos de amplificação sonora. Esse método lento e demorado foi rejeitado pelos surdos, que abandonaram a escola, resultando em uma redução drástica na quantidade de professores surdos (SACKS, 2010). Os defensores do oralismo acreditavam que poderiam reabilitar os surdos para a fala através de seus resíduos auditivos, porém, o fracasso foi evidente.

Esse fiasco provavelmente ocorreu pois os interesses no oralismo não eram motivados por atos responsáveis, mas sim por ideais decadentes. Isso fica claro com as propostas eugênicas defendidas por alguns desses oralistas, tais como Alexander Graham Bell, e como ele influenciou o Congresso de Milão. Segundo Mirzoeff (1995) e Ladd (2013), Bell era um defensor ferrenho da eugenia, acreditando que a seleção cuidadosa de traços hereditários poderia melhorar a raça humana e que a surdez e a língua de sinais eram grotescos e precisavam ser contidas. Sua visão e prestígio como inventor influenciaram as discussões em Milão ao ponto de que os surdos presentes no congresso fossem impedidos de votar.

A proibição da língua de sinais, simbolicamente, amarrou as mãos dos surdos, impedindo-os de se expressar e participar plenamente da sociedade. Essa medida foi uma demonstração de como as políticas decadentes, e contrárias à vida e ao viver do outro, podem ter impactos graves e discriminatórios sobre grupos minoritários, como os surdos. Portanto, posições que consideram o surdo como grotesco e portador de uma doença causam impactos a longo prazo, pois essas ideias estabelecem uma base que promove a exclusão e o preconceito.

O insucesso do oralismo fez com que a violência, que antes era simbólica, se tornasse física, pois muitos surdos foram agredidos ou tiveram suas mãos amarradas por sinalizar. Muitos docentes, por exemplo, que adotaram o método oralista, tinham a crença de que isso atrapalharia o desenvolvimento oral dos surdos (LADD, 2013; MIRANDA E BASSOI, 2016). Podemos compreender esse acontecimento à luz da filosofia do ato responsável de Bakhtin (2010), pois uma vez que inserimos algo em um contexto abstrato, com o discurso vazio de que todos os surdos conseguiriam desenvolver a oralidade (GESSER, 2009), estamos sujeitos às suas leis autônomas e, nesse sentido, deixamos de existir individualmente e responsabilmente dentro desse contexto. Isso se dá, pois, no campo das ideias, o oralismo funcionaria; porém, por

ser desconsiderada a singularidade do ser, essa ideologia foi adotada como lei, mesmo ficando claro que boa parte dos surdos não tinha bons resultados com ela.

A violência física e simbólica sofrida gera uma atitude responsiva da comunidade surda, que se mobiliza para resistir à dominação e se libertar da posição subalterna. Durante séculos, as pessoas surdas lutaram e continuam lutando pelo direito de usarem a língua de sinais como uma forma de expressar sua cultura. Infelizmente, ainda existem tentativas de transformar os surdos em ouvintes, buscando soluções clínicas, como o implante coclear e aparelhos auditivos. No entanto, a eficácia desses métodos não é garantida para todos os casos (GESSER, 2009) e, muitas vezes, a decisão de realizar esses procedimentos não leva em conta a opinião do sujeito surdo, que pode estar satisfeito com sua condição.

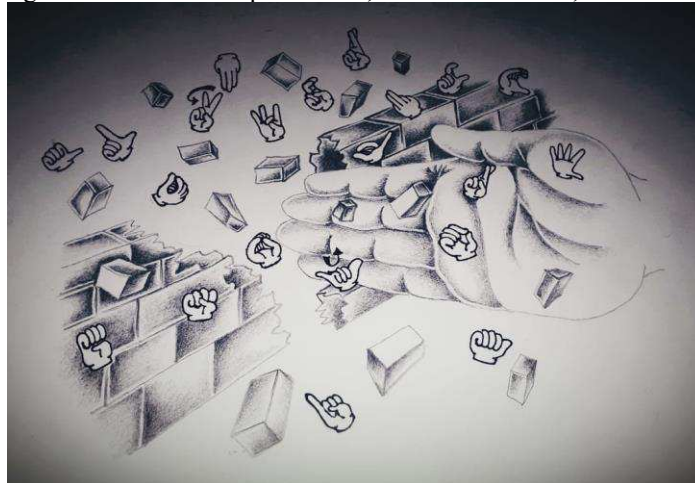
A partir desse contexto, compreendemos que os surdos podem se sentir presos às imposições de profissionais da saúde, de sua família, escola e sociedade, que não agem responsabilmente perante eles. Com isso, encontramos casos como o de Patrick, Jean Massieu e Joseph, que foram relatados no capítulo II desta tese. Eles também estavam aprisionados em muros simbólicos, dentro de seus próprios pensamentos, pois lhes faltava uma língua para interagir com o mundo.

Com essas reflexões, adentramos na região do Brasil que mais produz pesquisas sobre as artes surdas e na qual uma parte desses artistas não são objeto dessas investigações acadêmicas. Uma delas é Andressa Silva¹⁰⁹, uma surda catarinense que tem uma extensa produção e que divulga a sua arte pelo *Instagram*. A maioria dos seus trabalhos são desenhos em papel canson à lápis HB, com toques de caneta. Suas obras trazem à tona as mãos que simbolizam o sentimento dos surdos de valorização de sua língua de sinais e o desejo de definir os rumos de sua comunidade sem a imposição ouvintista.

Ao longo desta tese, apresentamos a infraestrutura opressora que exerce forte influência sobre a forma de arte produzida, limitando o desejo de liberdade e gerando a sensação de ter as mãos amarradas, como se os surdos estivessem em servidão àqueles que buscam controlar os seus corpos. Várias obras de Andressa Silva refletem esse sentimento, contudo, iremos nos concentrar em duas, que além de expressarem o desejo da comunidade surda, também dialogam entre si. A primeira obra é *Abrindo-se para a vida* (IMAGEM 53), que nos mostra uma mão gigante destroçando um muro e abrindo passagem. Nesse momento, dezenas de estilhaços, em forma de configurações de mãos em Libras, explodem juntamente com ele, como se fossem projéteis do artefato explosivo que destruiu a barreira.

¹⁰⁹ A obra dela está disponível em <https://www.instagram.com/andressa.silva9/> Acesso em 03 dez 2021.

Imagem 53 –Abrindo-se para a vida, de Andressa Silva, desenho 2019



Fonte - <https://www.instagram.com/p/B5qIdBoFMDX/>

Na postagem¹¹⁰ que divulga essa obra, a autora inseriu a seguinte legenda “Abrindo-se para a vida que prossiga a sua língua de sinais e minha também” (sic). Para que algo prossiga, é necessário que o caminho esteja livre. Assim, cabe refletir o que é esse muro que impede que a língua de sinais trilhe seu caminho. Ao levar em consideração toda a infraestrutura decadente que privou os surdos de viver, podemos entendê-lo como sendo todas as barreiras impostas pelo ouvintismo para o cerceamento da cultura surda. Em sua forma, a obra de Andressa Silva refrata diretamente o sinal de BARREIRA (IMAGEM 54), retratando de maneira carnavalizada o poder da mão em destruir um muro que impede que a língua de sinais, nas mãos dos surdos, caminhe e se desenvolva.

Imagem 54 – Sinal BARREIRA



Fonte – UFSC (2018)

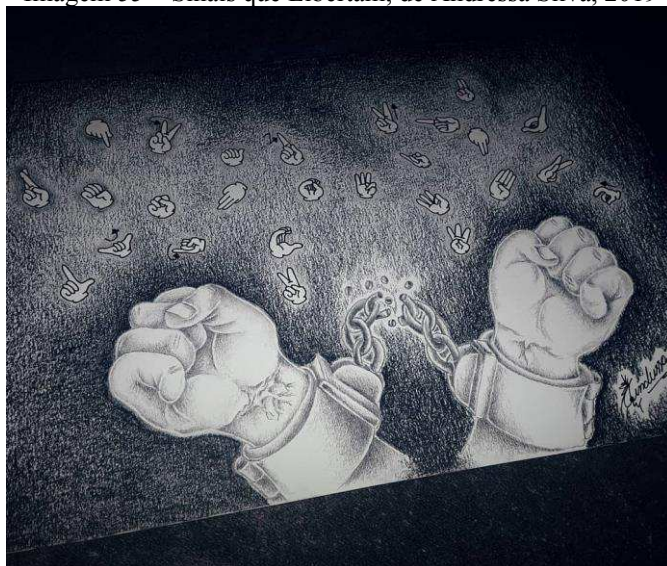
Aqui, encontramos uma convergência entre a obra de Fernanda Machado apresentada no capítulo III com a de Andressa Silva, pois as duas se complementam. Enquanto a litogravura

¹¹⁰ Disponível em <https://www.instagram.com/p/B5qIdBoFMDX/>. Acesso em 04 dez 2021

de Machado apresenta uma fraqueza no muro, a obra de Silva atinge o ponto fraco e abre uma passagem através dele. Isso denota que, para a comunidade surda, é preciso não só encontrar a fraqueza nas barreiras que a cercam, mas também é fundamental agir e derrubar o muro que os priva de liberdade.

O segundo desenho da mesma autora que dialoga diretamente com *Abrindo-se para a vida* é *Sinais que libertam* (IMAGEM 55). Novamente, a temática da liberdade e cerceamento eclodem dos tons de cinza no desenho de Andressa Silva. Agora, nos deparamos com mãos que recentemente quebraram os grilhões que as aprisionavam e, nesse instante, as configurações de mão da Libras se espalham novamente pelo ar como uma aura que sobrevoa as mãos libertadas.

Imagem 55 – Sinais que Libertam, de Andressa Silva, 2019



Fonte - <https://www.instagram.com/p/B0rQo5BFvQw/>

Novamente, temos uma correlação do desenho com um sinal, que dessa vez é o de ABOLIÇÃO (IMAGEM 56), que se refere especificamente ao fim da escravidão e que é enunciado utilizando um movimento que alude também ao quebrar de correntes. Isso pode nos remeter a uma sensação de opressão e limitação, pois as mãos acorrentadas impediam a liberdade da pessoa representada. Através do pensamento de Gumbrecht (2010; 2013), podemos compreender que a refração do sinal ABOLIÇÃO faz com que a imagem se torne uma realidade física de forma dupla. Isso acontece porque ela transmite a mensagem de liberdade de forma ainda mais intensa, pois interliga um léxico da Libras (IMAGEM 57) a um objeto, evocando a sensação de libertação e emancipação. Essa alusão à escravização em *Sinais que Libertam* demonstra como o mundo ouvinte cria um sistema que limita toda a vida do surdo a ponto de fazê-los sentirem-se escravos do ouvintismo. A arte ainda nos faz compreender que, para a autora, o único modo de se libertar disso é por meio da língua de sinais.

Imagem 57 – Sinal ABOLIÇÃO.



Fonte — <https://www.ines.gov.br/dicionario-de-libras/>

O discurso oralista ainda está em voga hoje, pois a fala do Dr. Bento, apresentada no início desta tese, infelizmente não é algo isolado. Recentemente, em 2019, houve uma tentativa de utilizar o método fônico para crianças surdas, algo que foi até incluído na Política Nacional de Alfabetização (LAGE et. al., 2020). Essa abordagem preconiza o ensino do som das palavras associado à escrita (LAGE et. al., 2020). Mais uma vez, a unicidade do ser foi desconsiderada e, novamente, foram criadas barreiras que impedirão parte dos surdos de ter o seu direito à educação garantido, pois esse método é apenas uma forma lavada e polida do velho oralismo. Esse se afasta do ato responsável, pois adota o ensino da língua portuguesa através de sons para pessoas que não ouvem, ou tem grande parte de sua capacidade auditiva comprometida.

O caso de Marília, uma criança surda que conhecemos em Belo Jardim-PE, reflete os prejuízos de desconsiderar a unicidade do ser e aplicar massivamente uma metodologia de ensino ou um procedimento médico sem levar em conta a sua individualidade. Ela recebeu o implante coclear antes dos dois anos de idade, mas foi privada do contato com surdos e Libras sob a alegação de que isso impediria seu desenvolvimento oral. No entanto, após seis anos do implante, ela não conseguiu desenvolver a fala e tampouco a Libras. A mãe da criança agora tenta correr contra o tempo, para que ela adquira a Libras, o que deveria ter acontecido desde cedo e de forma concomitante ao implante. Esse caso ilustra a necessidade de acesso à língua de sinais desde cedo para o desenvolvimento linguístico e cognitivo de crianças surdas.

O movimento surdo tem se manifestado contra o implante coclear em crianças muito novas, uma vez que a intervenção deve ser acompanhada do acesso à língua de sinais e a cultura surda para uma formação plena e equilibrada do indivíduo surdo (SILVA et. al. 2020). Essa tecnologia é importante, e não pode ser descartada, mas a sua aplicação massiva não é recomendada, pois, levando em consideração as ideias de Bakhtin (2010, p. 46), sobre atitudes baseadas em regras rígidas, o que acontecerá é que “em vez de melhorá-las; assim, com base nas suas leis internas, aperfeiçoam-se instrumentos que, como resultado, se transformam de

meio de defesa racional em uma força terrificante, letal e destrutiva”. Percebemos como foi destrutiva a fala do Dr. Bento, a imposição da oralização para milhares de surdos e a exclusão da Libras da vida de Marília.

Com essas reflexões sobre como as mãos refletiram os desejos da comunidade surda, torna-se evidente como a Libras atua para identificar as peças que prejudicam os surdos e restringem sua liberdade. Pela utilização da mão, a autora consegue produzir a Presença de uma experiência estética que evoca uma parte do corpo do interlocutor, sua mão, e isso complementa o significado de sua obra (GUMBRECHT, 2013).

Além disso, tais representações refletem todo um movimento cultural surdo e a sua capacidade emancipadora. Essa língua, enquanto meio de auto recuperação política, permite aos surdos que desfrutem das possibilidades da vida e contribui para o fortalecimento de todos os signos ideológicos de sua comunidade. Pela língua compartilhada, há o desenvolvimento pessoal através do encontro de amigos surdos, de organização em associações e de conquistas no território educacional.

Bakhtin (2010) acreditava que o ato responsável envolve uma compreensão da vida e uma atitude crítica em relação a ela, levando a ações que buscam a transformação dessa realidade opressora. Os autores surdos apresentados em nossa tese não se furtaram de realizar esse ato conforme veremos na seção a seguir.

4.6. Ato responsável através das mãos surdas invisibilizadas

As cinco obras analisadas nos auxiliaram a compreender como a aparição das mãos nas artes surdas refletem e refratam o ato responsável de seus produtores. Esses signos ideológicos nos permitiram enxergar aspectos da infraestrutura que permeia o horizonte social surdo. Por meio das mãos, nessa arte, conhecemos os sentimentos e vivências, como o abandono, exclusão, silenciamento, estereotipação, preconceito, violência, desejo, esperança, fé, revolta e união.

Foi possível perceber que os artistas surdos agem de forma responsiva aos acontecimentos que os cercam e, a partir disso, suas mãos se movimentam para denunciar e reivindicar algo que possa contribuir para que os problemas de sua comunidade sejam resolvidos. Concluímos que eles não se furtaram de sua responsabilidade, pois, com suas mãos, gritaram e nos fizeram enxergar as suas realidades.

O real presente na vida desses surdos se uniu ao seu ato-pensar e, com isso, fomos presenteados com produtos ideológicos acabados, ou seja, atos responsáveis que, no Nordeste, enfatizaram a falta de acessibilidade e o desejo de que um milagre aconteça para solucionar o problema; no Norte transmitiu a sensação mística de apreciar a música, mesmo sem ter a

audição; no Centro-oeste nos fez conhecer como aquele excluído, rejeitado e grotesco é importante, pois ele é posto como protagonista, mesmo estando ausente; no Sudeste, mergulhamos na luta do surdo para ter sua identidade reconhecida, ao ser tratado por seu nome próprio e não por apelidos pejorativos; e, por fim, no Sul conhecemos o desejo de se libertar das amarras impostas pelo ouvintismo.

Ao vivenciar todos os acontecimentos, muitas vezes traumáticos em suas vidas, os artistas surdos estudados aqui foram conduzidos a algo novo, um ato responsável que se materializou na sua produção artística. Contudo, esse ato não precisa ser limitado a eles, *o ouvinte* também pode ser tocado em seu íntimo e abrir as portas para atos, que sejam a favor da vida e do viver dos surdos.

As mãos são um elemento central nesse processo, pois é por meio delas que a língua de sinais é produzida e compreendida. Para além da língua, nas obras analisadas, as mãos são retratadas de diversas formas, como em gestos de protesto, afeto e proteção. Essas representações simbolizam a luta dos surdos por reconhecimento e respeito. Por isso, a arte surda se apresenta como uma forma de resistência e de fortalecimento da identidade surda. Através dela, os surdos podem expressar seus sentimentos e opiniões, bem como valorizar sua cultura e língua. A representação das mãos nas artes surdas é uma forma de reivindicar o direito dos surdos à sua língua e cultura, bem como de mostrar a diversidade e riqueza dessa comunidade.

No entanto, a arte surda ainda enfrenta muitos desafios, como a falta de reconhecimento e incentivo por parte da sociedade e do Estado. A ausência de políticas públicas voltadas para a promoção da cultura surda e o acesso à essa arte ainda é um obstáculo para o fortalecimento da identidade surda e para a inclusão social dessas pessoas. Por isso, é importante que ela seja divulgada e valorizada em diversos espaços, como no currículo escolar, TV, estudos acadêmicos, museus e internet. É necessário que todos tenham acesso a essa forma de expressão artística e cultural, de forma a compreenderem melhor as vivências e sentimentos dos surdos, e a se engajarem na luta pela inclusão e pelos direitos dessa comunidade.

Foi possível perceber, nas obras apresentadas nesse capítulo, por meio do ato de olhar e refletir sobre as mãos surdas, o reflexo da infraestrutura que foi construída com dor, sangue, suor, lágrimas e sorrisos. Dentro dessas produções, as mãos são produtoras de imagens que nos possibilitam o diálogo com o *outro-surdo*, um *outro* que está só – mesmo estando próximo de outras pessoas –, um *outro* que interage com o mundo sensível de forma diferenciada, alguém que deseja respeito e que almeja se libertar de tudo aquilo que o impede de usar sua língua de sinais. Em todos os casos, as mãos se tornaram um importante signo ideológico em prol do

direito à olhar para o horizonte social surdo, pois ora elas representaram um meio expressar ideias e ora simbolizaram as ferramentas ímpares que o permitiram uma verdadeira transformação na vida dos surdos.

Em todas as artes surdas, as mãos se tornam produtoras de imagens que evocam a Presença do mundo surdo, bem como todos os recursos expressivos e simbólicos atrelados a essas mãos. Somado a isso, temos a língua de sinais que contribui para esse processo. Essas imagens têm o poder de presentificar ações, pessoas, e objetos que não fazem parte do horizonte social do ouvinte. A língua de sinais, naturalmente, tem essa propriedade de produzir imagens mentais e essas imagens podem tocar não só os surdos de uma maneira particular, mas também todos aqueles que por meio dessa arte adentrem no mundo surdo.

Nesse contexto, as mãos surdas se ligam às mãos ouvintes, pois o *eu-ouvinte* também usa suas mãos para o sustento, proteção, gesticulação e carinho. Além disso, tanto surdos como parte dos ouvintes enfrentam tipos diferentes de discriminação, apagamento de suas particularidades e controle de seus corpos. Por fim, a maioria dos ouvintes não compartilha plenamente as realidades surdas, mas há pontos de intersecção entre suas vidas, e nossas mãos são protagonistas nesse processo. Desse modo, ao unir essas mãos, poderemos ver o mundo surdo e, de forma empática, praticar atos responsáveis perante o *outro-surdo*.

A presença das mãos nas artes surdas, como vimos neste trabalho, é um reflexo e uma refração do ato responsável de seus produtores. Esse ato, que é bidirecional, não deve ser atribuído apenas a um lado, pois pode resultar em mudanças significativas na vida tanto do *eu* quanto do *outro*. A comunidade surda vivenciou diversos acontecimentos, muitas vezes traumáticos, como a agressão física e psicológica sofrida por surdos em Uganda, Brasil e Estados Unidos; aqueles que foram obrigados a ser oralizados e privados do contato com a língua de sinais; e até mesmo aqueles que foram esquecidos por seus familiares. Contudo, essa comunidade também experimentou situações de trocas positivas entre surdos e ouvintes, como é o caso da corte turca otomana, de Martha's Vineyard e da etnia Ka'apor aqui no Brasil.

Todos esses fatos negativos e positivos os levaram a algo novo: um ato responsável que se materializou em suas produções artísticas. Assim, eles estão fazendo sua parte. No entanto, esse ato não deve ser limitado a eles, ele deve ser bidirecional. O *eu-ouvinte*, ao se conectar emocionalmente, também pode ser profundamente impactado, abrindo caminhos para algo diferente: a adoção de atos responsáveis e empáticos em benefício dos surdos, como será abordado na conclusão de nosso estudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS MÃOS DO *EU-OUVINTE* EM UMA MOVIMENTAÇÃO PERENE PARA O ATO RESPONSÁVEL

Este educa-se e instrui-se travando a sua luta de classe; liberta-se dos preconceitos da sociedade burguesa, adquire uma coesão cada vez maior, aprende a medir o alcance dos seus êxitos, tempera as suas forças e cresce irresistivelmente (LENIN, 1977, n.p)

Me dê a mão, vamos juntos! Essa frase tem poder. Muitos de nós a ouvimos, ou gostaríamos muito de tê-la ouvido de um pai, uma mãe, um amigo e assim receber uma força que nos ajudaria a levantar, que seguraria a nossa mão amorosamente para trilhar um caminho tenebroso. Essa mão do companheiro, que junto conosco, adquire consciência de classe e luta pelo direito do *outro* é a que pode nos libertar dos preconceitos inerentes à burguesia.

Como vimos ao longo desta tese, esses preconceitos estão arraigados nas estruturas de todas as sociedades humanas, o que resultou em séculos de dificuldades para as pessoas surdas. Por isso, ao se libertar do que é decadente, o indivíduo adquire uma coesão cada vez maior com o *outro-surdo*, o que significa que eles podem se unir em torno de objetivos comuns. Além disso, ele aprende a medir o alcance de seus atos, ou seja, a avaliar de maneira realista o impacto de suas ações na luta de classes, pois, embora tenhamos tratado em todo esse texto de ouvintes e surdos, pertencemos à classe trabalhadora, que luta diariamente para sobreviver.

E essa batalha pela vida tem sua culminância nas nossas mãos, o que nos levou a marcar a nossa existência retratando-as em todos os lugares que poderíamos, com elas, alcançar. Por isso, as mãos são um signo ideológico para toda a humanidade, e estão presentes nas artes desde a pré-história até os dias atuais. Em resumo, elas são parte fundamental da nossa existência, e são símbolo de ação, comunicação, emoção e expressão, e sua recorrência na arte reflete a importância delas na nossa vida cotidiana.

A relevância desta pequena parte do corpo é ainda maior para as pessoas surdas, que dependem delas como seu principal meio de comunicação. Para os surdos, as mãos são uma ferramenta vital de interação com o mundo, e sua habilidade de usá-las é essencial para sua independência e inclusão social. A partir disto, a arte produzida por eles tem a mão como protagonista, e a compreensão e valorização disto pode contribuir para a humanização ao aumentar a conscientização sobre a importância delas na vida das pessoas surdas, além de sua habilidade de se conectar com o mundo através da arte.

As mãos dos surdos agem e se movimentam de um modo incomum para os ouvintes, de tal forma que ela, às vezes, é enxergada com olhos preconceituosos. Por isso, ficou evidente,

no trabalho empreendido para construção desta tese, alguns pontos importantes que precisam ser considerados. Primeiramente, ficou claro que o incomum, ou seja, o grotesco, não é algo ruim como encara a burguesia, mas algo positivo. No momento em que o surdo assume sua surdidade e valoriza sua cultura ele está reconhecendo esse grotesco e diferente como algo positivo e afirmativo, pois ele é real. O real que permeia nossas vidas, e não uma idealização polida, como é pregado pela estética do belo.

Algo que também nos chama a atenção, é a concentração de pesquisas sobre artes e literatura surda no sul do Brasil, enquanto outras regiões estão com um número bem inferior. Isso levanta questões sobre a razão dessa disparidade e nos motiva a, mais tarde, empreender outros estudos que possam nos dar essa resposta. Nesse sentido, os docentes e membros de programas de pós-graduação têm a responsabilidade de assumir um papel de destaque na promoção de pesquisas e projetos relacionados às artes surdas, contribuindo para a construção de conhecimento nessa área.

Outro ponto fundamental é que os surdos assumiram a responsabilidade frente a toda a opressão sofrida. Por isso, eles se organizaram em associações, federações e escolas, criando uma comunidade de apoio mútuo, que se empenha para ter seus direitos atendidos. Além desses atos, os surdos também utilizam suas mãos para expressar seus sentimentos através da arte, a qual reflete e refrata todas as suas lutas. Eles não se calaram, e ergueram suas mãos para denunciar as injustiças que sofrem.

Essas mãos e braços surdos estão abertos, esperando por nós ouvintes. Podemos mover nossas mãos em um movimento de apoio à vida e ao viver das comunidades surdas. Isso precisa acontecer principalmente nas escolas, dentro de disciplinas como arte e literatura. A ideia não é criar um cânone para que em alguns anos ele seja um objeto de quase adoração por pesquisadores, mas sim trazer para o centro tudo que está à margem, para que, em breve, os limites entre margem e centro sejam imperceptíveis.

As *artes surdas* nos apresentam diversas facetas e nuances de uma cultura por muito tempo ignorada pelo *eu-ouvinte*, mas que está ao nosso redor. As mãos surdas surgiram e seguem sendo um signo ideológico maior para o surdo, pois seu caráter simbólico é enfatizado por ser um dos canais com os quais ele interage com o mundo – indo bem além de todo o simbolismo que elas têm para o ouvinte. As mãos, que são representadas nessa arte, concebem metaforicamente a luta dessas pessoas que se empenham pelo direito de ter a atenção do nosso olhar, e de angariar o olhar coletivo. Por sua vez, quando o *eu-ouvinte* assumir a responsabilidade perante o *outro-surdo* e se tornar um interlocutor da arte surda, ele sairá momentaneamente do seu lugar de conforto e poderá ver, junto com o surdo, aquilo que ele vê.

Desse modo, pode ser possível sentirmos em nossos corpos a experiência quase sobrenatural de mergulhar em um outro mundo. Um mundo um pouco menos desigual.

A empatia pode não ser algo natural, principalmente quando nos deparamos com situações que são incomuns. Mas, ao procurar os pontos de encontro entre a cultura ouvinte e surda, podemos tentar sentir, em nossos corpos, as aflições, medos, alegrias e desejos das pessoas surdas. Contudo, no processo de olhar para as artes surdas e perceber toda a infraestrutura opressora que a entrecorta, não realizamos um mero direcionamento de olhos. Devemos antes olhar para os surdos, com os surdos e por meio deles. Esse movimento nos conduz a um novo lugar, um *locus* que não é indiferente, que pensa sobre o outro e pratica o ato responsável e humanizado.

Até o presente momento, todo esse trabalho nos indicou como os surdos praticaram atos responsáveis ao produzir sua arte. Além disso, discutimos caminhos para que o *eu-ouvinte* possa realizar atos responsáveis perante o *outro-surdo*. É preciso, de forma urgente, adotar tais medidas, a fim de que elas permitam que uma nova infraestrutura seja iniciada. Assim, no futuro, os surdos poderão ser reconhecidos como pessoas e não como mercadorias. Sozinhos, esses surdos terão um caminho mais longo a percorrer, mas juntos, de mãos dadas, essa jornada poderá ser encurtada. As reivindicações da comunidade surda na educação, saúde, acesso a serviços públicos e outras áreas precisam ser ouvidas e atendidas. O nosso ato responsável é assumir nosso dever de ingressar nessa batalha.

Desse modo, conhecer o horizonte social do *outro-surdo* pode ser o meio para que possamos refletir sobre suas realidades e praticarmos o ato responsável humanizado. A partir disso, um dia, a arte surda pode deixar de ser marginal e estar presente nos mais diversos espaços de encontro e divulgação de cultura (bibliotecas, escolas, programas de estudo, livrarias). Esse é um caminho longo, mas que pode ser conquistado, se mais pessoas tiverem contato com as artes surdas.

Com tais perspectivas em mente, e em prol do direito de olhar e ser olhado, é fundamental conhecer obras e artistas que estão marginalizados. Estando à margem, a arte surda precisa ser trazida para o centro, conhecida e reconhecida. Necessita ser estudada nas escolas, nos cursos de licenciatura, nas aulas de artes e Literatura, urge ser analisada por críticos, fazer parte dos estudos e dos programas de pós-graduações. Até o momento, ela tem sido uma arte de nicho, pois somente os surdos e os profissionais da área tem contato e desenvolvem estudos sobre elas.

Através do ato responsável e humanizado, a movimentação para o centro não será apenas da arte, mas sim de toda a comunidade surda. Esse centro já está ocupado por todas as

nossas necessidades egoístas, mas há espaço para o *outro*. Por fim esperamos que essa discussão possibilite aos leitores, de mãos dadas, conhecer um pouco do mundo e da arte surda para que, no futuro, tornem-se também multiplicadores desses conhecimentos, tornando-se uma voz a mais na luta pelo direito que os surdos têm de ser vistos e respeitados como o que realmente são: humanos.

REFERÊNCIAS

ACESSO À INFORMAÇÃO. **Informações sobre ensino de Libras à distância em cursos presenciais.** Governo Federal, 2020^a. Disponível em: http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/_layouts/15/DetailPedido/DetailPedido.aspx?nu p=23480008025202053 Acesso em 20 de ago. 2021.

ACESSO À INFORMAÇÃO. **Solicito mais informações sobre o ensino da Libras em Cursos de licenciatura.** Governo Federal, 2020^b. Disponível em: http://www.consultaesic.cgu.gov.br/busca/_layouts/15/DetailPedido/DetailPedido.aspx?nu p=23480009654202009 Acesso em 20 de ago. 2021.

ALLOA, E. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In _____ (org.). **Pensar a Imagem.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, pp. 7-19.

BAGNO, M. **Vamos estudar Banto? Blog da Parábola Editorial,** 2018. Disponível em: <https://www.parabolablog.com.br/index.php/blogs/vamos-estudar-banto?fbclid=IwAR36EYyZP0NFxmiPqvIOxMdXFXNySfVGQ3TfVhitZKclqjpmJlqXmLc8wco> Acesso em: 05 de mai. de 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável.** São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BASBAUM, S. R. **Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossonia.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

BENTO-DeMELLO, F. H. **Design Matrízico: Design de Artefatos e Ambientes de Conversação como parte do Design dos Domínios do Hominizar Hospedeiros.** 2006. 370f. Tese (Doutorado em Engenharia da Produção) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia da Produção, UFSC, Florianópolis.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento.** Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição ver. E atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BLUMENFELD, R. **How A 15,000-Year-Old Human Bone Could Help You Through The Coronacrisis.** Revista Forbes, 2020. Disponível em <https://www.forbes.com/sites/remyblumenfeld/2020/03/21/how-a-15000-year-old-human-bone-could-help-you-through-the—coronavirus/?sh=6e3b0be737e9> Acesso em 16 nov. de 2022.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo, Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

BOTTON, F. F. **Michelangelo: Capela Sistina, ut pictura poesis e a condição social do pintor na renascença.** DARANDINA Revista eletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – v. 2 – n. 3, 2010. Disponível em: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo25.pdf> Acesso em 27 de dez. de 2022.

BORTULLUCCE, V. **A arte dos regimes totalitários do séc. XX: Rússia e Alemanha.** Fapesp, São Paulo, 2008.

BRAIT, B.; GONÇALVES, J. C. **Corpos espelhados nas dobras da arte e da vida: A desumanização.** In: _____. Org. Bakhtin e as artes do corpo. São Paulo: Hucitec, 2021.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil.** Brasília: Supremo Tribunal Federal, Secretaria de Documentação, 2019. Disponível em: <https://www.stf.jus.br/arquivo/cms/legislacaoConstituicao/anexo/CF.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2022.

BULWER, J. **Chironomia: or a treatise on rhetorical delivery.** Printed for T. Cadell and W. Davies, in The Strand, 1806.

CAMPELO, A. R. **Aspectos da visualidade na educação de surdos.** 2008. 245 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

CAMARGO M. I. S. **O Corpo e seus significados na dança flamenca.** In: VOLPI, José Henrique; VOLPI, Sandra Mara (Org.). Anais. 19º Congresso Brasileiro e 3ª Conveção brasil-Latinoamérica de psicoterapias corporais. Curitiba/PR. Centro Reichiano, 2014. [ISBN – 978-85-87691-24-8]. Acesso em: 15 de mai. 2023.

CANDIDO, Antônio. **A literatura e a formação do homem. Remate** de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária, São Paulo, n. esp., p. 81-89, 1999.

CANDIDO, A. **Vários Escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História dos nossos gestos**. Belo Horizonte: Itatiaia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, Imagens, cores, números**. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

COELHO, L. A. B. **Conhecendo a surdidade**. INES. Revista Espaço, Rio de Janeiro. n° 50, Jul-dez, 2018.

CORSO, S. **Trauma e revolução: uma análise das obras de Jacques-Louis David (1784 a 1799)**. 2019. 124 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

COURI, A. *et al.* **A representação das mãos nas artes visuais**. HA EBA UFRJ. 2016.

Disponível em: <https://hav120151.wordpress.com/2016/02/28/a-representacao-das-maos-nas-artes-visuais/> Acesso em: 13 de dez. de 2022.

CLARK, L. **Breviário sobre o corpo**. Concinnitas. Ano 16, vol. 01, n° 26, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/concinnitas/article/view/20119/14421> Acesso em 11 nov. 2022.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia)** Vol. 1 Editora 34, 1995.

DIDEROT, D. **La Lettre sur les sourds et muets**. Bauche, Paris, 1751. Disponível em: <https://books.google.be/books?id=ncg3A0pMNecCehl=frepg=PR1#v=onepageeqef=false> Acesso em 18 out. 2022.

EFRON, D. **Gesture and Environment**. Pp. x, 184. New York: King's Crown Press, 1941
DOI: <https://doi.org/10.1177/000271624222000197>

EIJI, H. **A arte surda de bruno vital e as anomalias cotidianas**. INES, Revista Espaço, Rio de Janeiro, nº 46, Jul-dez, 2016. Disponível em <https://www.ines.gov.br/seer/index.php/revista-espaco/article/view/340/370>_Acesso em 10 set. 2022

ENGELS, F. **Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico**. 1880. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/marx/1880/socialismo/index.htm> Acesso em 28 ago. 2022.

ENGELS, F. **O papel do trabalho na transformação do macaco em homem (1876)**. Revista Trabalho Necessário, v. 4, n. 4, 12 dez. 2006.

FANON, F. **Os Condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FARTHING, S. **Tudo sobre Arte**. Editora Sextante, Rio de Janeiro, 2010.

FARGETTI, C. M.; SOARES, P. A. S. **Sinais Terena e grafocentrismo em línguas de sinais contribuições teóricas**. Ideação, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 105–125, 2017. DOI: 10.48075/ri.v18i1.17306. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/ideacao/article/view/17306>. Acesso em: 30 abr. 2022.

FRANCA, P. **Sentimentos topológicos: a mão nas artes plásticas**. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 5, n. 10, p. 98-107, 2007. Available from <<https://www.scielo.br/j/ars/a/BfypTsP5pcjPCNhmZQj3vc/?lang=pt>>. access on 14 Mar. 2021.

FRANÇA, M. C. P. **Dançaterapia e os Elementos de Dança Cigana**. Epitaya E-books, [S. l.], v. 1, n. 31, p. 95-109, 2023. DOI: 10.47879/ed.ep.2023717p95. Disponível em: <https://portal.epitaya.com.br/index.php/ebooks/article/view/678>. Acesso em: 5 abr. 2023.

FRANCO, G. **O significado no gesto: Representatividade das Mãos na Arte**. Médiun. 2016. Disponível em: <https://medium.com/@guiff/o-significado-no-gesto-896f2731a3e9>. Acesso em 14 de março de 2022.

FREIRE, P. **Extensão ou comunicação?** 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980.

FREIRE, P. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

FREIRE, P. **A educação na cidade**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

- FREIRE, P. **Pedagogia do Oprimido**. 66ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- GAGLIARDINI, L. **Mudra arte e técnica del gesto**. Parampara Editora, Espanha, 2016.
- GAMA, F. J. **Iconographia dos Signaes dos surdos-mudos**. Typographia Universal de E. e H. Laemmert, Rio de Janeiro, 1875.
- GATTI, D. **Bulwer e a Dança das Mãos**. Revista Digital Arte, Ano VI – N° 09, São Paulo, 2008.
- GESSER, A. **LIBRAS? Que língua é essa?: crenças e preconceitos em torno da língua de sinais e da realidade surda**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- GODOY, G. **Os Ka'apor, os gestos e os sinais**. 2020. 385 f. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- GUARINELLO, A. C. et al.. **A inserção do aluno surdo no ensino regular: visão de um grupo de professores do Estado do Paraná**. Revista Brasileira de Educação Especial, v. 12, n. Rev. bras. educ. espec., 2006 12(3), p. 317–330, set. 2006.
- GUIMARÃES, V. M. A.; SILVA, J. P. **Sexualidade e Surdez: uma Revisão Sistemática**. Psicologia: Ciência e Profissão [online]. 2020, v. 40 [Acessado 19 Junho 2022], e201645. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-3703003201645>>. Epub 20 Nov. 2020. ISSN 1982-3703. <https://doi.org/10.1590/1982-3703003201645>.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir**. Ed. PUC- Rio, Rio de Janeiro, 2010.
- GUMBRECHT, H. U. **Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos**. Ed. PUC- Rio, Rio de Janeiro, 2013.
- GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 1992.
- HAGUIARA-CERVellini, N. **A musicalidade do surdo: representação e estigma**. São Paulo: Plexus Editora, 2003.
- HOOKS, B. **Killing rage: Ending racism**. New York: Henry Holt and CompanyInc 1995.
- HOOKS, B. **Comendo o outro: desejo e resistência**. In: _____. Olhares negros: raça e representação. São Paulo: Elefante Editora, 2019, cap. 2, pp. 51-74.
- HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

ILANI, M.C. **Estado Livre do Congo: imperialismo, a roedura geopolítica (1885-1908)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.8.2011.tde-26042013-095008. Acesso em: 2021-02-21.

KARNOPP, L. B. **Produções culturais de surdos: análise da literatura surda**. Cadernos de Educação. Pelotas, RS: FaE/PPGE/UFPel. 2010. Disponível em:<<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/download/1605/1488>>. Acesso em: 17 jun. 2022.

KRIEZIS, E. **Como mito de estátuas gregas brancas alimentou falsa ideia de superioridade europeia**. BBC News Brasil, Londres, 2021. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56723825>. Acesso em 08 de fev. 2022.

LABORIT, E. **O Grito da Gaivota**. Editora Caminho, Lisboa, 2000.

LADD, P. **Em busca da surdidade: Colonização dos surdos**. Clevedon: Multilingual Matters, 2013.

LANDER, E. **Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos**. In: **Edgardo Lander (comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas**. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2000.

LAGE, A. L. DA S.; BEGROW, D. D. V.; OLIVEIRA, E. C. DE. **Método fônico e medicalização: pela heterogeneidade dos surdos e da educação**. Movimento-revista de educação, v. 7, n. 15, 23 dez. 2020.

LEMOS, S; ANDE, E. **Arte Bizantina: arte na idade média**. 1º ed. São Paulo, Instituto Calis, 2013.

LENIN, V. I. **As Três Fontes e as Três partes Constitutivas do Marxismo**. Obras Escolhidas em seis tomos, Edições "Avante!", 1977, t.1, pp 35-39. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1913/03/tresfont.htm> Acesso em: 29 de ago. 2022.

LIMA, Cesar Pacheco de. **Ecosistemas comunicacionais expandidos: um estudo sobre potencialidades da pessoa surda na experiência artística**. 141 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.

LUDMER, J. **Literaturas pós-autônomas**. Sopro, Desterro, v.20, p.1-4. 2010.

MACHADO, M. C. R. da M. **Aspectos do fenômeno do cangaço no Nordeste brasileiro**. Revista de História, [S. l.], v. 46, n. 93, p. 139-175, 1973. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.1973.131939. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/131939>. Acesso em: 17 abr. 2023.

MAGANO, O. **Estudo qualitativo sobre a integração social de indivíduos de origem cigana na sociedade portuguesa**. Tese (Doutorado em Sociologia) - UNIVERSIDADE ABERTA de Lisboa. Lisboa, 2010. Disponível em https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1750/1/TESE%20Doutoramento_OlgaMagano.pdf Acesso em 25 de março de 2021.

MAURER, R. **O que existe de propriamente escandaloso na filosofia da técnica de Heidegger**. Nat. hum., São Paulo, v. 2, n. 2, p. 403-419, dez. 2000. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302000000200006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 17 maio 2023.

MCLUHAN, M. **Understanding Media: The Extensions of Man**. New York: McGraw-Hill, 1964.

MATURANA, H.; VARELA, F. (2001). **A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Editora Palas Athena, 2001.

MARX, K. **O Capital: Crítica da Economia política**. Livro I. São Paulo, Boitempo, 2013.

MARX, K; ENGELS, F. **A Ideologia Alemã**. São Paulo, Boitempo, 2001.

MATLIN, M. **I'll Scream Later**. Simon Spotlight Entertainment, New York, 2010.

MEDEIROS, L. **Partitura que fez Villa-Lobos ser acusado de plágio é descoberta**. Folha de São Paulo, 2019. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/partitura-que-fez-villa-lobos-ser-acusado-de-plagio-e-descoberta.shtml> Acesso em 07 de fev. 2022.

MENEZES, V.; SILVA, M. M.; GOMES, I. F. **Sessenta anos de Linguística Aplicada: de onde viemos e para onde vamos.** In: PEREIRA, R.C.; ROCA, P. (Orgs.) *Linguística Aplicada: um caminho com diferentes acessos.* São Paulo: Contexto, 2009

MENEZES, R. D; SOUZA, F. M. **Escritas surdas na Escola: Novos horizontes literários.** Mentis Abertas, São Paulo, 2019.

MENEZES, R. D. **As escritas surdas como artefatos culturais mediadores de reflexões a respeito das crenças sobre a surdez.** 2017. 155 f. Dissertação (Mestrado em Formação de Professores). Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2017.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MIRANDA, S. M C.; BASSOI, T. S. **As repercussões do oralismo na aprendizagem matemática de surdos.** Educação Matemática na Contemporaneidade: desafios e possibilidades. São Paulo – SP, 2016.

MIRZOEFF, N. **Silent poetry: deafness, sign, and visual culture in modern France.** Princeton University Press, Chichester, West Sussex, 1995.

MIRZOEFF, N. **Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogia para este tempo.** Propuesta Educativa, n. 31, 2009, pp. 69-79

MIRZOEFF, N. **O direito a olhar.** Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472> acesso em 04 de agosto de 2021.

MONDZAIN, M. **Homo spectator.** Lisboa: Orfeu Negro, 2015, pp. 29-41.

MYRNA, M; S. **História dos movimentos dos surdos e o reconhecimento da libras no Brasil.** Educação Temática Digital, Campinas, v.7, n.2, p.292-302, jun. 2006.

NIETZSCHE, F. W. **O Anticristo.** Tradução de Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2012.

OVIEDO, A. **Eduard Huet (1822? -1882). Fundador de la educación pública para sordos en Brasil y México.** Cultura Sorda, Berlin, 2007. Disponível em: <https://cultura-sorda.org/eduard-huet/> Acesso em: 15 de fev. 2022.

PACHECO, D. M. **O conceito de décadence na filosofia tardia de Nietzsche**. 2018. 61 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual Paulista, Marília, 2018.

PAULA, L. **Círculo de Bakhtin: uma Análise Dialógica de Discurso**. Revista Estudos da Linguagem. Vol. 21, No 1, 2013.

PERLIN, G. **Identidades surdas**. In: SKYLAR, C. (org.). A Surdez: um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre: Mediação, 2011.

PIMENTA, N. **A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais**. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

QUADROS, R. M.; KARNOPP, L. B. **Língua de sinais Brasileira estudos linguísticos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

QUADROS, R. M.; KLAMT, M. M.; MACHADO, F. A.; **Simetria e ritmo na poesia em língua de sinais**. In: Ronice Müller de Quadros, Markus Weininger. (Org.). Estudos da língua brasileira de sinais III. 3ed. Florianópolis: Editora Insular, 2014, v. 1, p. 211-226.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina**. In: Anuário Mariateguiano. Lima: Amatua, v. 9, n. 9, 1997.

RAMOS, R. C. **Histórico da FENEIS até o ano de 1988**. Petrópolis – RJ. Editora Arara Azul, 2004. Disponível em: < <http://www.editora-arara-azul.com.br/pdf/artigo6.pdf> >. Acesso em: 02 agosto. 2022.

RAMM-BONWITT, I. **Mudras as mãos como símbolo do cosmos**. Editora Pensamento, São Paulo, 1991

RANCIÈRE, J. **Política da arte**. In: Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, [S. l.], v. 2, n. 15, pp. 45-59, 2010. Disponível em: shorturl.at/lpGI8 Acesso em 26 de julho de 2021

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, D. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SACKS, O. W. **Vendo vozes. Uma viagem ao mundo dos surdos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SANTOS, A. L. S. **O irredentismo no nordeste demonstrado no chapéu do cangaceiro.** Anais do V Congresso Sergipano de História. ANPUH, Sergipe, 2016. Disponível em: http://www.encontro2016.se.anpuh.org/resources/anais/53/1486558951_ARQUIVO_OIRRE_DENTISMONONORDESTEDEMONSTRADONOCCHAPEUDOCANGACEIRO.pdf Acesso em 17 de abr. 2023.

SARDENBERG, T. et al. **Evolution of representation of the hands in plastic arts.** Acta ortop. bras., São Paulo, v. 10, n. 3, p. 15-24, Sept. 2002. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-78522002000300003&lng=en&enrm=iso>. access on 14 Mar. 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-78522002000300003>.

SASSAKI, R. K. **Inclusão construindo uma sociedade para todos.** Rio de Janeiro: WVA, 2006.

SONTAG, S. **Contra interpretação.** L e PM, Porto Alegre, 1987

SKLIAR, C. **Estudos surdos em Educação: problematizando a normalidade.** In: SKYLAR, C. (org.). A Surdez: um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre: Mediação, 2011.

SKLIAR, C. **A localização política da educação bilíngue para surdos.** In: SKLIAR, C. (org.). Atualidade da educação bilíngue vol.2: interfaces entre pedagogia e linguística. Porto Alegre: Mediação, 2017.

SILVA, I. E. **“Estudos para uma bailadora andaluza” e os elementos do flamenco.** Nau Literária, [S. l.], v. 3, n. 2, 2007. DOI: 10.22456/1981-4526.5078. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/5078>. Acesso em: 5 abr. 2023.

SILVA, L. L. **Heil Hitler; análise semiológica de pôsteres nazistas do período 1933-1945.** 2008. 65 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Publicidade e Propaganda) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, G. M. D. **Lygia Clark no Instituto Nacional de Educação de surdos: arte e histórias de cumplicidade,** 2011. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Ciências Humanas) - Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”. Rio de Janeiro: UGR, 2011.

SILVA, A. D. P. **O ensino de literatura hoje: da crise do conceito à noção de escritas**. Campina Grande: EdUEPB, 2016.

SILVA, R. R. **A mão como símbolo político nas artes gráficas e visuais**. Revista Ícone, Recife, v. 18, n. 1, p. 41-65, jan/abr, 2020. DOI: 10.34176/icone. v18i1.238038

SILVA, R. M; SOUZA, M. D. P. **A formação de uma variedade surda da raça humana: o olhar eugênico de Alexander Graham Bell sobre a pessoa surda**. Revista Digital de Políticas Linguísticas. Vol. 8, N. 8, Córdoba, 2016.

SILVA, J. C. G. S.; PAULINO, V. C.; COSTA, M. da P. R. da. **Impactos sociais na vida da pessoa com implante coclear: uma revisão sistemática**. Revista Educação Especial, [S. l.], v. 33, p. e5/ 1–24, 2020. DOI: 10.5902/1984686X38002. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/educacaoespecial/article/view/38002>. Acesso em: 19 abr. 2023.

SOBRAL, A. **Filosofia primeira de Bakhtin: roteiros de leitura comentada**. Mercado de Letras, Campinas, 2019.

SOBRAL, A. **Ato/atividade evento**. In: BRAIT, B. org. Bakhtin conceitos chaves. São Paulo: Contexto, 2020.

SOUZA, A. G. **BAKHTIN, M. Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 2.ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2012, 160 p. Revista Polyphonia, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 365–377, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sv/article/view/38188>. Acesso em: 8 fev. 2022.

SOUZA ARAÚJO, W. M.; DE SOUZA JÚNIOR, F. V.; PEREIRA, V. C. **Slam Surdo: análise das dimensões política e poética na performance “O mudinho”, de Edinho Santos**. Texto Poético, [S. l.], v. 16, n. 31, p. 6–25, 2020. DOI: 10.25094/rtp.2020n31a706. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/706>. Acesso em: 12 abr. 2023.

SPELLING, G. W; SILVA, D. **Práticas e discursos aplicados pelo regime nazista sobre surdos na Segunda Guerra Mundial**. RE_UNIR: v. 5, n. 2, pp. 157-168, 2018.

UFSC. **Libras Signbank**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em < <https://signbank.libras.ufsc.br/> > Acesso em 08 set. 2021.

STOKOE, W. C. **Syntatic dimensaionality: language in four dimensions**. A presentado a New York Academy of Science em novembro de 1979.

SUTTON-SPENCE, R. **Literatura em Libras**. [tradução Gustavo Gusmão]. 1. ed. Petrópolis, RJ: Editora Arara Azul, 2021.

TEFILI, D. *et al.* **Implantes cocleares: aspectos tecnológicos e papel socioeconômico**. Revista Brasileira de Engenharia Biomédica [online]. 2013, v. 29, n. 4 [Acessado 10 Fevereiro 2022], pp. 414-433. Disponível em: <<https://doi.org/10.4322/rbeb.2013.039>>. Epub 07 Jan 2014. ISSN 1517-3151. <https://doi.org/10.4322/rbeb.2013.039>.

TEIXEIRA, M. **Considerações sobre o corpo em Mikhail Bakhtin**. Voluntas: Revista Internacional de Filosofia, 10(1), 46-52, 2019.

THOMA, A. S. **Surdos: “Esse outro” que a mídia fala**. In: SKYLAR, C. (org.). A Surdez: um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre: Mediação, 2011.

TV BRASIL. **Ministro da Educação, Milton Ribeiro, é o convidado do Sem Censura**. Youtube, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6JyH4faRwpY> Acesso em 20 de ago. 2021

UNREPORTED WORLD. **Speaking for the first time: deaf children in Uganda**. Youtube, 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=zNc8V7uqP3g> > Acesso em 27 ago. 2021

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 1. ed. Trad. Grillo, S; Américo, E. V. São Paulo: Editora 34, 2018.

VOLÓCHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia**. 1. ed. Trad. Grillo, S; Américo, E. V. São Paulo: Editora 34, 2019.

WEIL, E. **Le cas Heidegger**. *Les Temps Modernes*, v. 2, n. 22, p. 128-138, 1947. Tradução de Judikael Castelo Branco. Disponível em: < <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/51489>>. Acesso em: 17 de mai. 2023.

YAKOTA, K. **Mitos do Shotokan: as respostas proibidas para os mistérios do karatê Shotokan**. Azami Press, Frankfort, 2017.

APÊNDICE A – TABELA COM AS TESES E DISSERTAÇÕES BRASILEIRAS QUE ABORDAM AS ARTES SURDAS.

Nordeste

	Referência bibliográfica
1	PORTO, S. B. N. De poesia, muitas vozes, alguns sinais: vivências e descobertas na apreciação e leitura de poemas por surdos. 2007. 140f. (Dissertação de Mestrado em Linguagem e Ensino), Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande - Paraíba - Brasil, 2007.
2	PEIXOTO, J. A. I. O registro da beleza nas mãos: a tradição de produções poéticas em língua de sinais no Brasil. 2016. 175 f. Tese de Doutorado em Letras: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.
3	MENEZES, R. D. As escritas surdas como artefatos culturais mediadores de reflexões a respeito das crenças sobre a surdez. 2017. 154f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação Profissional em Formação de Professores - PPGFP) - Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB.
4	JESUS, J. R. B. Literatura Em Língua De Sinais: A Performance Do Escritor surdo Maurício Barreto. 120 F. Dissertação (Programa De Pós-Graduação Em Literatura E Cultura). Universidade Federal Da Bahia, Salvador 2019
5	MOURÃO, C. A. F. LITERATURA SURDA: Um conceito em fabricação. 251 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.
6	Vieira, M. R. O passarinho diferente: uma análise semiótica na literatura surda. Dissertação de mestrado em Letras: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.
7	Sousa, L. J. G. Vida e obra do poeta popular surdo Maurício Barreto: um estudo de abordagem semiótica. Dissertação de mestrado em Letras: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.
8	Melo, R. P. A. M. Uma análise de sentido do poema lamento oculto de Um surdo, de Shirley Vilhalva. Dissertação de mestrado em Letras: Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2021.
9	Martins, J. M. F. Narrativas da literatura surda brasileira: estudo e análise de Gêneros literários sinalizados disponibilizados no Youtube entre os anos de 2007 e 2019. (Dissertação de Mestrado em Linguagem e Ensino), Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande - Paraíba - Brasil, 2022.

Norte

	Referência bibliográfica
--	---------------------------------

1	NEVES, C. M. Literatura surda: Uma Literatura Descolonizadora? . 2015. 65 f. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários: Universidade Federal da Rondônia, Porto Velho, 2015.
2	PISSINATTI, L. G. Representações linguístico-culturais do povo surdo na literatura surda . 2016. 136 f. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários: Universidade Federal da Rondônia, Porto Velho, 2016.
3	LIMA, C. P. Ecosistemas comunicacionais expandidos . 2016. 141 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.

Sudeste

	Referência bibliográfica
1	SILVA, A. B. Literatura em Libras e Educação Literária de surdos: um Estudo da Coleção "educação de surdos" e de Vídeos Literários em Libras Compartilhados na Internet . 2015. 196 f. Tese de Doutorado em Letras: UFES, Vitória, 2015
2	NICHOLS, G. Literatura surda: além da língua de sinais . 2016. 184 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP, 2016.

Centro-oeste

	Referência bibliográfica
1	ARAÚJO, K. A teatralidade do surdo na performance . 2015. 124 f. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
2	RIBEIRO, N. P. Poemas em Língua Brasileira de Sinais: uma proposta de análise formal . 2016. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2016.

Sul

	Referência bibliográfica
1	ROSA, F. S. Literatura surda: o que sinalizam professores surdos sobre livros digitais em língua brasileira de sinais . 2011. 160 f. Dissertação Mestrado Acadêmico em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2011.
2	MOURÃO, C. H. N. Literatura surda: Produções culturais de surdos em Língua de sinais . 2011. 132 f. Dissertação de Mestrado Acadêmico em Educação: Instituição de Ensino: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

3	PIMENTA, N. A tradução de fábulas seguindo aspectos imagéticos da linguagem cinematográfica e da língua de sinais. 2012. 165 f. Dissertação (Mestrado em estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
4	MULLER, J. I. Marcadores Culturais na literatura surda: Constituição de significados em produções editoriais surdas. 2012. 175 f. Dissertação de Mestrado acadêmico em Educação: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.
5	MACHADO, F. A. Simetria na poética visual na língua de sinais brasileira. 2013. 149 f. Dissertação (Mestrado em estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.
6	BOSSE, R. O. H. Pedagogia cultural em poemas da língua brasileira de sinais. 121 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
7	Pokorski, J. O. Representações na literatura surda: produção da diferença surda no curso de letras-libras. 149 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
8	KLAMT, M. O ritmo na poesia em língua de sinais. 2014. 170 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.
9	RAUGUST, M. B.. Ver-se e narrar-se: os processos de subjetivação de três artistas surdos. 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.
10	SOMACAL, A. M. Memória na ponta dos dedos: sistematização de práticas de teatro com surdos. 2014. 1728 f. Dissertação de Mestrado acadêmico em Artes: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
11	BOLDO, J. Intercorrências na cultura e na identidade surda com o uso da literatura infantil. 2015. 134 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
12	Silveira, C. H. Literatura surda: Análise Da Circulação De Piadas Clássicas Em Línguas De Sinais. 2015. 195 F. Tese (Doutorado Em Educação). Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2015.
13	VIEIRA, S. Z. Língua brasileira de sinais e da sua tradução intersemiótica a partir da linguagem cinematográfica. 2016. 165 f. Dissertação (Mestrado em

	estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
14	MOURÃO, C. H. N. LITERATURA SURDA: experiência das mãos literárias . 2015. 283 F. Tese (Doutorado Em Educação). Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2016.
15	SANTOS, C. C. G. A tradução de contos populares clássicos com escopos definidos: um passeio pelas versões impressas de Cinderela surda (2003), Rapunzel surda (2003) e Patinho surdo . 2016. 109 f. Dissertação de Mestrado Acadêmico em Letras: Universidade Estadual do Maringá, Maringá, 2016.
16	Machado, F. A. Antologia da Poética em Língua de Sinais Brasileira . 2017. 241 F. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
17	Costa, G. S. S. Cinderela surda: um estudo sobre a coesão textual em escrita de sinais - SignWriting . Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Florianópolis, 2018.
18	Neves, G. V. Corpos surdos na arte De'VIA: resistências políticas das imagens . Tese (doutorado) – Universidade do sul de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Palhoça, 2021.
19	BOSSE, R. O. H. Literatura surda no currículo das escolas de surdos . 121 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

APÊNDICE B – TABELA COM ARTISTAS E GRUPOS ARTISTICOS SURDOS CONTEMPORÂNEOS.

Nordeste

	Nome	Tipo de produção	Link
1	Isabel Alvim Souza Ferreira	Poesia e <i>slam</i>	@isabelalvim8
2	Palhaco Surddy	Teatro	https://youtu.be/TOz-aAh_fsg
3	Ivanildo Medeiros	Pintura	Instagram Ivanildo_medeiross
4	João Batista Alves de Oliveira Filho	Desenho em animação	https://youtu.be/oGc2tVkXFaA https://youtu.be/UXAC9GTPS6o https://youtu.be/OuGB9yHXyQ0 https://youtu.be/Z5QFP1UWbEE
5	Mario Augusto	Novela	https://www.youtube.com/watch?v=Qinu2Y-1x9wet=1s
6	Ana Clara Vitorino	Artes plásticas	https://www.behance.net/claravitorino https://www.instagram.com/vclara.artes/
7	Joana Dafne Macêdo Feitosa	Pintura animação	https://www.youtube.com/watch?v=Oshy4xyUHuoefeature=youtu.be
8	Michel Marques	Teatro e poeta	@michelibras_poesia
9	Thiago Ferreira Santos	Poeta	@th44g
10	Cia. Teatral Mãos Em Cena (Brasil)	Teatro	https://culturasurda.net/2013/03/17/cia-teatral-maos-emcena/
11	Renata Freitas	Poesia	https://culturasurda.net/2019/12/05/estranhos-do-mar/ https://www.youtube.com/channel/UC3jJfCUy4LfMmuIavIsn-PA/videos
12	Maurício Barreto	Poesia	https://www.youtube.com/user/deafmauricio/videos
13	Gleiciane Lino	Atriz	https://www.youtube.com/watch?v=FA3nfRdoMg
14	Cristiano Monteiro	Ator Visual	https://www.instagram.com/cm_maos/

		Vernacular	
15	Rafael Emil	Curta-metragem	https://www.facebook.com/rafaelemil/videos_by
16	Fotolibras	Fotografia	https://www.instagram.com/fotolibras/
17	Animalibras	Audiovisual	https://www.instagram.com/fotolibras/

Norte

	Nome	Tipo de produção	Link
1	LUCAS FAGUNDES	Poesia	https://www.instagram.com/p/B-MID1wpwNP/?igshid=yiej008afnm3
2	Paulo César Ferreira Guimarães	Poesia	https://www.instagram.com/tv/B-e IMijjwY/?igshid=3gb47hpkzez
3	Alexandre Melendes	Poesia	https://culturasurda.net/2013/10/11/inclusao/

Sudeste

	Nome	Tipo de produção	Link
1	Lucas Ramon Alves de Lima Maciel	Ilustração,	@Ramonlucas028
2	Jessé Barbosa	Artes plásticas	@srk4ns
3	Nuccia de Cicco	Literatura	www.nucciadecicco.com.br
4	Ricardo Baretto	<i>slam</i>	https://www.youtube.com/channel/UCpISA2xv28B5PDPkunJg/
5	Nayara Rodrigues	Poetisa e <i>slam</i>	@nayudapoesia - https://instagram.com/nayudapoesia?igshid=1yxjduaz2whc
6	Sandro Santos Pereira	Teatro	https://www.facebook.com/sandro.pereira.56
7	José Natal Torsani	Esculturas	https://www.facebook.com/esculturaszenatalsurdo/
8	Cristiane Esteves de Andrade	Poesia	https://www.instagram.com/tv/CAhJTQQJo2p/?igshid=9gy5azuavsZ https://www.youtube.com/channel/UCsJrB0drqkAjuD8QE LwVjw/

9	Fernando Emerson de Araújo Costa	Literatura Poesia e Teatro	https://youtu.be/wngf4eodj2Q https://youtu.be/w5_o4FrFCig
10	Cleber Couto	Teatro	https://www.youtube.com/user/ermitao100/videos https://www.facebook.com/cleber.couto1
11	Edinho Carmo	<i>slam</i>	https://www.youtube.com/watch?v=_iPayPxxh-h8 https://www.youtube.com/watch?v=20dovmD3Y1A
12	Bruno Vital (Brasil)	Artes plásticas	https://culturasurda.net/2020/08/19/bruno-vital/ https://www.instagram.com/brunovital_arte/
13	Julie Stromme (Brasil/EUA)	Artes plásticas	https://culturasurda.net/2014/12/11/julie-stromme/ https://jsartstudio.carbonmade.com/projects/3229382#7
14	Cia. Arte e Silêncio (Brasil)	Teatro	https://culturasurda.wordpress.com/2011/12/12/cia-arte-e-silencio/
15	Teatro brasileiro de surdos	Teatro	https://www.youtube.com/watch?v=dcQWhYBJhwI
16	Nelson Pimenta	Poesia	https://www.youtube.com/user/Nelsonpls/videos
17	Tuender Lima	Poesia	https://www.youtube.com/channel/UCHtGRgeoJnD-5N37F5_ezmQ
18	Catharine Moreira	<i>slam</i>	https://culturasurda.net/2019/11/22/empatia/ https://www.youtube.com/results?search_query=Catharine+Moreira+
19	Fábio de Sá	Poesia	https://www.youtube.com/channel/UCi-b0BsuLZ47jPAVXBDkka
20	Ananda Elias	Poesia	https://www.youtube.com/watch?v=QKl6Kz0JLmY
21	Áulio Nóbrega	Poesia	https://culturasurda.net/2013/01/05/mao-liberdade/
22	Wilson Santos Silva	Poesia	https://www.youtube.com/user/literaturasurda/videos
23	Ronise Oliveira	Poesia	https://culturasurda.net/2013/02/13/o-arco-iris/
24	Rimar Segala	Poesia	https://www.youtube.com/channel/UCcSrK2pK7X7DURi_oavadrA

Centro-oeste

	Nome	Tipo de produção	Link
1	Lucas Sacramen	Teatro surdo	https://www.youtube.com/watch?v=4m1t5F7_Yzwefeature=youtu.be

	to Resende		
2			
3	Renata resende	Teatro surdo	https://www.facebook.com/100001937282829/posts/6014422368632280/
4	Sérgio Vaz	Poesia	https://www.youtube.com/watch?v=yjTws34N_oQ

Sul

	Nome	Tipo de produção	Link
1	Luiza Pelliz	Desenhista	@lilica_art - https://instagram.com/lilica_art?igshid=7uedcc02zhq8
2	Itacir do Carmo	Teatro, humor	https://www.instagram.com/itacir_piada/
3	Grupo de teatro mãos em cena.	Teatro	https://www.instagram.com/maosemcena/
4	Fernanda de Araujo Machado	Literatura	https://www.youtube.com/user/FernandaMDeaf
5	Andressa Silva	Pintura e desenho	@andressa.silva9, página Facebook ArteseLibras Andressa Silva
6	Darley Goulart Nunes	Audiovisual e Teatro	http://mapacultural.sc.gov.br/agente/10466/ Audiovisual: https://www.behance.net/darleygoulart ou https://www.youtube.com/channel/UCoiKmEvhM07O2oFbCI30H8A
7	Fernanda Machado (Brasil)	Artes plásticas	https://culturasurda.wordpress.com/2011/12/12/fernanda-machado/ https://www.youtube.com/watch?v=dJd4-7g-Nug http://antologia.libras.ufsc.br/avea-letraslibras/
8	Alan Henry	Poesia	https://www.youtube.com/user/alahenry/videos
9	Celso Badin	Poesia	https://culturasurda.net/2014/07/16/excluiu-minha-vida/
10	Cláudio Mourão	Poesia	https://www.youtube.com/user/clauidiomourao/featured
11	Carolina Hessel Silveira	Contos	https://culturasurda.net/2014/07/04/cinderela-surda/

12	Leandro Rodrigues	Ator	https://www.youtube.com/watch?v=WVsjfFfGwls
13	Raquel Amaral	Atriz	https://www.youtube.com/watch?v=P1hTeZheKWE
14	Tainá da Silva Borges	Atriz	https://www.youtube.com/watch?v=MCv1-7lw3Ao
15	Andrei da Silva Borges	Ator	https://www.youtube.com/watch?v=MCv1-7lw3Ao
16	Germano Weniger Spelling –	HQ	https://www.letraria.net/a-mulher-surda/

Festivais, grupos e projetos

Nome	Tipo de produção	Link
Slam do Corpo	Slam	https://www.instagram.com/slamdocorpo/
Festival de cultura surda de Campina Grande	Arte surda	https://www.youtube.com/watch?v=11oap2ibolM
Despertacular	Arte surda	https://despertacular.wixsite.com
Festival de Folclore surdo	Arte surda	https://www.instagram.com/ffsurdos/?hl=pt
Signatores	Artes cênicas	http://www.signatores.com.br/
Projeto Palavras Visíveis (Brasil)	Teatro	https://culturasurda.wordpress.com/2012/05/29/projeto-palavras-visiveis/
som da pele	Música	https://www.youtube.com/watch?v=bGVX02BLy3k
Porta dos surdos	Artes cênicas	https://www.youtube.com/c/Portadossurdos/videos
Filme Feito Por surdos	Curtas	https://www.youtube.com/user/filmesurdos/videos
Corposinalizante	Arte Surda	https://www.youtube.com/user/corposinalizante/videos
Vozes da Alma	Fotografia	https://www.instagram.com/vozes.da.alma/
Festival Cultural e Literário em Libras	Festival literário	https://www.youtube.com/channel/UCQbDUoxOTa6D98uH45a5Z3g
Slam das mãos	<i>slam</i>	https://www.instagram.com/slamdasmaos/
Arte de Sinalizar	Repositório artístico	https://www.ufrgs.br/artedesinalizar/

Cultura Surda	Repositório artístico	https://culturasurda.net/
---------------	-----------------------	---