

## Manifesto *De'VIA* de 1989: declaração política e desnaturalização da arte surda<sup>1</sup>

*1989 De'VIA Manifiesto: declaración política y desnaturalización del arte sordo*

*1989 De'VIA Manifest: political declaration and denaturalization of deaf art*

Gabriele Vieira Neves<sup>2</sup>

### Resumo

O presente estudo tem como objetivo analisar o Manifesto *De'VIA* (*Deaf View/Image Art*) como uma declaração política da comunidade surda no campo epistemológico das artes visuais. Para isso, utilizou-se o documento produzido em 1989 por um grupo de artistas surdos dos Estados Unidos, no qual estão descritas as características da arte *De'VIA*, bem como, o seu propósito político. Utilizou-se como referencial teórico os estudos sobre linguagem, política e subjetividade de autores como Jacques Rancière, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Após a tradução e leitura do documento, percebeu-se que o manifesto *De'VIA* explora a potência das artes visuais como dispositivo de subjetivação política dos sujeitos surdos e reconfigura a partilha do sensível, onde os surdos historicamente ocuparam o lugar de sujeitos sem voz e sem palavra. Concluiu-se que o movimento pode ser compreendido como uma batalha no campo da linguagem, uma vez que seu documento de fundação propõe a desnaturalização do termo genérico “arte surda” e sua substituição pelo termo *De'VIA*, uma palavra criada pela junção da língua americana de sinais e da língua inglesa.

Palavras-Chave: subjetivação política; cultura surda; linguagem; arte *De'VIA*; artes visuais.

### Resumen

Este estudio tiene como objetivo analizar el *De'VIA* Manifiesto (*Deaf View / Image Art*) como una declaración política de la comunidad sorda en el campo epistemológico de las artes visuales. Para eso se utilizó el documento elaborado en 1989 por un grupo de artistas sordos de Estados Unidos, que describe las características del arte *De'VIA*, así como su finalidad política. Se utilizaron como marco teórico estudios sobre lenguaje, política y subjetividad de autores como Jacques Rancière, Michel Foucault y Gilles Deleuze. Tras la traducción y lectura del documento, se constató que el manifiesto *De'VIA* explora el poder de las artes visuales como dispositivo para la subjetivación política de sujetos sordos y reconfigura la división de lo sensible, donde históricamente las personas sordas han ocupado el lugar de sujetos sin voz y sin palabra. Se concluyó que el movimiento puede entenderse como una batalla en el campo del lenguaje, ya que su documento fundacional propone la desnaturalización del término genérico “arte sordo” y su sustitución por el término *De'VIA*, palabra creada por la unión del lenguaje de señas estadounidense y la lengua inglesa.

Palabras claves: subjetividad política; cultura sorda; lenguaje; *De'VIA* art; Artes visuales.

### Abstract

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado no Latinidades – Fórum Latino-Americano de Estudos Fronteiriços, na modalidade online, 2020.

<sup>2</sup> Doutoranda em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL e professora do Instituto Federal de Santa Catarina – IFSC; Campus Palhoça Bilingue, Santa Catarina, Brasil; [gabriele.neves@ifsc.edu.br](mailto:gabriele.neves@ifsc.edu.br).

The present study aims to analyze the *De'VIA* Manifest (Deaf View / Image Art) as a political statement by the deaf community in the epistemological field of visual arts. For this, the document produced in 1989 by a group of deaf artists from the United States was used, describing the characteristics of *De'VIA* art, as well as its political purpose. Studies on language, politics and subjectivity by authors such as Jacques Rancière, Michel Foucault and Gilles Deleuze were used as a theoretical framework. After the translation and reading of the document, it was realized that the *De'VIA* manifesto explores the power of visual arts as a device for the political subjectification of deaf subjects and reconfigures the sharing of the sensitive, where deaf people historically have taken the place of subjects without a voice and no words. It was concluded that the movement can be understood as a battle in the field of language, since its founding document proposes the denaturalization of the generic term “deaf art” and its replacement by the term *De'VIA*, a word created by the junction of the language American Sign and English Language.

Key words: political subjectivity; deaf culture; language; *De'VIA* art; visual arts.

## 1. Introdução

Ao longo dos anos, as pessoas surdas ocuparam o lugar de seres sem voz e sem palavra naquilo que Jacques Rancière (2015) chama de “partilha do sensível”. Embora muitas conquistas já tenham sido efetivadas desde a segunda metade do século XX, ainda é muito difícil deslocar o surdo dos discursos que inventaram a surdez a partir do binarismo normal/anormal. Estar inscrito no campo epistemológico da deficiência, e consequentemente, ser nomeado como anormal, naturaliza o lugar do surdo de sujeito sem palavra. Nesta direção, o presente estudo tem como objetivo analisar o *Manifesto De'VIA (Deaf View/Image Art)*<sup>3</sup> como uma declaração política da comunidade surda no campo epistemológico das artes visuais. A partir da leitura do documento produzido em 1989 por um grupo de artistas surdos dos Estados Unidos, busca-se compreender o papel da arte na reconfiguração da partilha do sensível e na subjetivação política dos sujeitos surdos.

A primeira parte do texto inicia-se com o estudo das condições históricas de possibilidade de emergência da arte *De'VIA* no regime estético das artes visuais. Em seguida, busco compreender o dano político decorrente do aparecimento da experiência surda nas artes visuais e as implicações da colocação da língua inglesa e da língua americana de sinais em variação com a criação do termo *De'VIA*. Por fim, busca-se compreender o processo de desidentificação dos surdos com lugares previamente dados, ou seja, o processo de subjetivação política das comunidades surdas por meio das artes visuais.

## 2. Arte *De'VIA*: Condições históricas de possibilidade

---

<sup>3</sup> A expressão *Deaf View/Image Art*, pode ser traduzido como “Imagem e Arte na perspectiva Surda”.

Ao circular por escolas bilíngues e analisar as produções artísticas de estudantes surdos brasileiros da atualidade, é muito comum observarmos a presença de mãos, olhos, ouvidos e sinais da Libras - Língua Brasileira de Sinais - retratados nos trabalhos artísticos destes estudantes. Tendo em vista que os aparecimentos e os silêncios que ocorrem no campo epistemológico das artes não são neutros e, tampouco inocentes, poderíamos questionar qual é a origem desta prática de exposição da diferença surda na arte? Quais foram as condições de possibilidade para a exposição da diferença surda por meio das artes?

Para compreender as condições de aparecimento das iconografias surdas na arte, é preciso olhar para a história da educação destes sujeitos constantemente atravessados pelos discursos da deficiência e da anormalidade. Consequentemente, as subjetividades surdas foram produzidas por esses discursos no interior de instituições normalizadoras como escolas especiais e hospitais psiquiátricos.

Sabe-se que a instituição escolar é por si só um espaço normativo de disciplinamento, que no momento de sua invenção, nos séculos XVI e XVII, tinha como objetivo manter a ordem social e política. Por sua vez, a escola especial surge com a função de regular os indivíduos anormais, tidos como ameaçadores da ordem escolar. (LUNARDI, 2004). Ainda segundo Lunardi (2004), a criação de escolas especiais está vinculada ao processo biopolítico de controle das populações. E esse controle foi possível a partir da ligação entre a medicina social e a Educação Especial, que buscavam formas de regularizar as populações, diminuindo os riscos a partir de práticas normalizadoras de curar, com o intuito de readaptar os indivíduos que se situavam fora dos padrões de normalidade. A medicina constitui-se, então, em estratégia do poder do Estado, como forma de tentar garantir a seguridade, gerenciando os riscos a partir da normalização. Além disso, agrupar os anormais no mesmo espaço facilita a operação dos procedimentos de estatística, oportuniza saber quantos são os deficientes, onde estão e o que fazem. É uma maneira de mantê-los sob o olhar e o controle do Estado. Graças a essa união entre Educação Especial e medicina social, os deficientes passaram a ser vistos como corpos passíveis de intervenção além da medicina, da psicologia com técnicas de observação e intervenção e a instauração de uma pedagogia terapêutica de classificação, descrição e correção das anormalidades. (LUNARDI, 2004).

Uma vez que as instituições escolares de educação especial se restringiam ao esforço de normalização, de tentativa de correção e apagamento da surdez os surdos eram submetidos a

tratamentos de correção de fala, oralização e proibição do uso da gestualidade nos processos comunicativos. Isso acarretou condições precárias de aquisição da linguagem e de desenvolvimento de uma primeira língua de forma sistemática. A falta de língua e de espaços de formativos bloqueou o acesso dos surdos às produções culturais, como a literatura, a pintura, o teatro, as ciências etc. Essa carência de experiência artísticas, perdurou pelo menos até o século XVIII, inviabilizando a participação e a contribuição das pessoas surdas no campo epistemológico das artes.

A maior difusão do alfabeto manual, bem como a utilização da Língua de Sinais dentro de instituições escolares, ocorreu somente na segunda metade do século XVIII, com a criação em 1755, da primeira escola pública e gratuita para surdos. No chamado Instituto de Surdos-Mudos trabalhou o abade Charles Michel de L’Eppé, que a partir da observação e do convívio com surdos pobres de Paris, aprendeu sua Língua de Sinais e criou um sistema denominado “Sistema de Sinais Metódicos”. Esse sistema consistia na associação de sinais a palavras escritas e figuras. (SACKS, 1998, p. 28). Marchesi (1998) afirma que, por considerar a Língua de Sinais insuficiente para educar os surdos, esse sistema previa a criação de sinais que incorporavam a gramática francesa à comunicação manual. Por exemplo, utilizavam-se sinais para indicar preposições, tempos de flexão verbal e marcação de gênero, elementos normalmente inexistentes nas línguas de sinais em sua forma natural. Ou seja, utilizava-se essa língua para educar os surdos, mas essa ainda não era percebida como uma língua completa, capaz de oportunizar condições de desenvolvimento linguístico dos surdos.

Até onde se sabe, a educação de surdos na América começou a ser pensada de forma sistemática, somente a partir do século XIX. Segundo Guarinello (2007, p. 26), até o século XVIII não havia escolas para surdos nos Estados Unidos, e as famílias mais ricas enviavam seus filhos surdos para estudarem e se “reabilitarem” na Europa. Até que Thomas Hopkins Gallaudet começou a trabalhar como tutor de uma vizinha surda e, a convite da família, viajou para a Europa, a fim de conhecer métodos para educar a menina. Inicialmente, Gallaudet foi à Inglaterra onde aprenderia o método oral, entretanto, a família Braidwood recusou-se a ensinar os segredos desse método. Gallaudet foi, então, à França, onde aprendeu o método de L’Epeé com Laurent Clerc, ex-aluno e professor no Instituto dos Surdos de Paris. Clerc acabou indo para os Estados Unidos com Gallaudet e, em 1817, foi fundada a primeira escola pública para

surdos na América. Assim como no Brasil<sup>4</sup>, como, por ter um primeiro professor surdo francês, a Língua Americana de Sinais possui traços muito comuns à Língua Francesa de Sinais que foi sendo modificada e transformada pela cultura e pelas necessidades linguísticas dos surdos estadunidenses. A partir de 1821, as escolas especiais passaram a adotar a Língua de Sinais nas suas práticas educativas e, em 1894, o *National Deaf-Mute College* passou a se chamar *Gallaudet College* em homenagem à Thomas H. Gallaudet. Para autores como Sacks (1998), a educação de surdos vivenciou então um momento áureo de emancipação e cidadania, disseminando-se pelos países o uso da Língua de Sinais e a formação de uma intelectualidade surda.

Simultaneamente a este florescimento da língua de sinais, na Alemanha, desenvolveu-se o método chamado de oralismo com os estudos de Samuel Heinicke. O objetivo do oralismo é capacitar o surdo na compreensão e produção das línguas orais. Trata-se de uma atividade clínica que prevê exercícios de treinamento auditivo, preparação dos órgãos fonoarticulatórios e técnicas de compreensão de leitura labial para que o surdo possa ser locutor e interlocutor em situações de comunicação oral. (SOARES, 1999). O oralismo ganhou mais força a partir de 1802, quando o médico Jean-Marie Gaspard Itard fez os primeiros treinamentos com hipoacústicos e teve seu ápice com o Congresso de Milão em 1880, depois do qual a maior parte das instituições escolares para surdos passou a adotá-lo como método e como filosofia educacional.

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

---

<sup>4</sup> No Brasil, em 1856/1857 fundou-se o Colégio Nacional para Surdos-Mudos, atual Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), no Rio de Janeiro, por iniciativa do surdo francês E. Huet. por esse motivo, a Língua de Sinais Brasileira (Libras), pertence ao mesmo tronco linguístico da Língua de Sinais Francesa (LSF)

circulando entre os surdos e ressurgiu, no cenário educacional na década de 60 (séc. XX) e após a publicação dos estudos de Willian Stokoe.

A partir desta rápida incursão sobre a história da educação de surdos, foi possível perceber que houve uma restrição significativa para o desenvolvimento linguístico dos surdos que limitou seu desenvolvimento cognitivo, social, emocional e cultural. A autopercepção que a maioria dos surdos tinha de si mesmo era fabricada pelas práticas discursivas de normalização que o colocavam no lugar de sujeitos anormais, sem direito à voz e à palavra. A legitimação da língua de sinais pelos saberes da linguística abriu caminho para a autoafirmação da experiência surda no campo cultural e para mudanças nas instituições educacionais que passaram gradualmente a adotar propostas de educação bilíngue. A busca pela correção, pela normalização e pelo apagamento da diferença deu lugar a vontade de reconstrução das suas condições de aparição. A partir daí o discurso da deficiência perde força entre os próprios surdos que começam a buscar a exposição de sua diferença de diversas formas, dentre elas, as artes visuais.

### **3. Arte *De'VIA*: declaração política da comunidade surda**

Estar inscrito no campo epistemológico da deficiência, e conseqüentemente, ser nomeado como anormal, naturaliza o lugar do surdo de sujeito sem palavra. Como vimos, o processo de desnaturalização desse lugar foi longo e operou sob a forma de subjetivação política ao invés de assujeitamento. Essa subjetivação política, fruto de uma reconfiguração da partilha do sensível, foi uma das condições de possibilidade para que os artistas começassem a produzir obras que expunham sua experiência de ser surdo. Segundo Jacques Rancière (2015), a partilha do sensível é “o sistema de evidências sensíveis que revela ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2015, p.15). Essa partilha de tempos, espaços e atividades se organiza de forma que há o comum partilhado e partes que são exclusivas. A parte que cada um toma nesta divisão do sensível baseia-se na distribuição simbólica dos corpos, ou seja: aqueles a quem se vê e aqueles a quem não se vê; aqueles que falam, que tem direito à palavra, e aqueles que emitem apenas ruído.

A lógica dessa divisão do sensível é tanto uma disciplinarização dos corpos quanto uma regra do seu aparecer definida pelo poder de polícia. O poder de polícia pode ser entendido como o conjunto de processos de legitimação da distribuição e ordenação dos lugares e funções dos corpos. A polícia “define as divisões dos modos de fazer, de ser, de dizer, ordem do visível

e do dizível, o que faz com que uma palavra seja entendida como discurso e outra como ruído”. (RANCIÈRE, 1996, p.42). Ou seja, o sujeito sem voz e sem palavra seria aquele a que não faz parte do comum que se presta a participação, é aquele nomeado como incompetente para o comum, e por isso mesmo, invisível e sem direito de palavra.

Em contraposição ao poder de polícia existe a política, que tem a potência de deslocar um corpo de um lugar que lhe era designado ou de mudar a destinação de um lugar. A política “faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar para o barulho” (RANCIÈRE, 1996, p.42). Nesse sentido, é importante ter ciência de que a política é assunto de sujeitos, e, portanto, condição de possibilidade de subjetivação. Diferentemente do assujeitamento, no qual há uma naturalização do lugar do sujeito sem palavra e uma identificação com este lugar, a subjetivação política arranca-o desta evidência reconfigurando o campo de experiência possível. Nas palavras de Rancière (1996) “uma subjetivação política torna a recortar o campo da experiência que conferia a cada um sua identidade com sua parcela”. (RANCIÈRE, 1996, p.52).

O conceito de arte *De’VIA* foi cunhado por artistas surdos estadunidenses,<sup>5</sup> na década de 1980, que buscavam desnaturalizar aquilo que até então era chamado de arte surda. Isso porque, ao termo genérico “arte surda” subjaz a ideia de que todos os surdos teriam um “jeito surdo” de pintar. E isso abre precedente para tentativas de interpretar as marcas da surdez em todas as produções artísticas, numa espécie de busca por padrões surdos que se repitam naturalmente no fazer artístico da pessoa surda. A ideia de arte surda abre precedente para afirmações do tipo: “ela pintou isso dessa forma porque ficou surda”, ou, “o uso dessas cores é influência da surdez” etc. A arte *De’VIA*, por sua vez, permite um distanciamento dessa busca por significados ocultos na arte, ao mesmo tempo em que opera a desnaturalização da produção artística dos surdos.

Segundo o manifesto publicado em 1989 por artistas visuais surdos, a arte *De’VIA* utiliza-se de elementos formais da arte com a intenção de expressar experiências surdas de cunho físico e cultural. A opção por utilizar o termo *De’VIA* ao invés de simplesmente “arte surda” fundamenta-se na intencionalidade. Enquanto *De’VIA* intenciona expressar as experiências surdas através das artes visuais, o termo arte surda remete a uma arte produzida

---

<sup>5</sup> Os signatários foram: Dra. Betty G. Miller, pintora; Dr. Paul Johnston, escultor; Dra. Deborah M. Sonnenstrahl, historiadora de arte; Chuck Baird, pintor; Guy Wonder, escultor; Alex Wilhite, pintor; Sandi Inches Vasnick, artista em fibras; Nancy Creighton, artista em fibras; e Lai-Yok Ho, videoartista.

por surdos que utilizam os mesmos padrões e temas de artistas visuais ouvintes. Ou seja, segundo esta perspectiva, a arte surda é feita por surdos, mas não tematiza necessariamente a experiência surda, enquanto *De'VIA* pode ser produzida por pessoas ensurdecidas e até mesmo pessoas ouvintes, desde que haja a intencionalidade de expressar a experiência surda. Ainda segundo o manifesto, existem elementos formais comuns nas obras *De'VIA* tais como: cores e texturas contrastantes e intensas; uso do foco centralizado com exagero ou ênfase nas expressões faciais, especialmente olhos, mãos, boca e orelhas; escala humana e espaço em torno desses elementos, exagero, etc.

O texto do manifesto *De'VIA* é composto por quatro parágrafos. Apresento abaixo uma versão traduzida e comentada deste documento, juntamente com algumas das imagens produzidas pelos artistas signatários do manifesto e por artistas que os sucederam. A primeira parte do texto apresenta os pressupostos do movimento e define o que são consideradas “experiências surdas”, que incluem as perspectivas surdas e suas relações com o ambiente natural e cultural:

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

As experiências cotidianas citadas no primeiro parágrafo incluem as constantes visitas aos médicos, as rotinas de exames de audiometria, e o dia-a-dia nas escolas oralistas, onde as crianças eram obrigadas a fazer treinamentos auditivos e proibidas de usarem a língua de sinais. As imagens registraram as experiências de infâncias surdas marcadas pela medicalização, pelas tentativas de normalização através de aparelhos e cirurgias de implante coclear. Infâncias que foram colonizadas pelo saber médico e pela privação linguística imposta por modelos educativos que priorizavam a aquisição da fala e de habilidades de leitura labial. São registros históricos dos modos de ver de surdos que, depois de adultos, narram como sobreviveram às pedagogias corretivas do início do século XX. Pedagogias que, segundo Skliar (2005), se construíram sobre dualismos, colocando em oposição ideias de normalidade/anormalidade, saúde/patologia, surdo/ouvinte, oralidade/gestualidade etc. Ao invés de desnudarem as implicações do fracasso escolar, no trabalho e nas relações pessoais, as instituições se esforçavam para produzir surdos aceitáveis para a sociedade ouvinte. (SKLIAR,

2005). As imagens do cotidiano também retratam as experiências no ambiente familiar, onde a criança surda normalmente é excluída do restante da família. O luto da família ouvinte com a chegada de um filho surdo, também é tematizada nas imagens *De'VIA*.

Cabe ressaltar que, além da ruptura com o discurso da deficiência e a possibilidade de educação dos surdos a partir da língua de sinais, a mudança nos critérios de valoração da arte como um todo, contribuíram para que outras sensibilidades diferentes do cânone se afirmassem. Giunta (2014) ressalta que com a arte contemporânea pode-se exercer uma crítica aos critérios patriarcais e coloniais que regulavam o que é qualidade artística. Essa emergência de sensibilidades e discursos difíceis de domesticar seria, portanto, um sintoma da arte contemporânea. (GIUNTA, 2014).

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

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

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

As partes do corpo enfatizadas remetem à modalidade das línguas de sinais, que tem como meio de recepção os olhos e de emissão as mãos, e às opressões que ocorrem por meio de

obrigação da fala e da leitura labial, evidenciadas pela presença das bocas. A presença das orelhas evidencia as tentativas de normalização da audição.

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

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

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

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

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

As primeiras produções que expuseram a experiência surda por meio das artes visuais de que se tem notícia é a da pintora e desenhista estadunidense Betty Miller (1934 -2012). Conhecida entre os surdos como a “mãe” da arte *De'VIA*, Bety foi a primeira pessoa a expor

publicamente a experiência de opressão sofrida pelos surdos em decorrência da proibição do uso das línguas de sinais. No desenho abaixo, a utilização de mãos com dedos amputados e punhos acorrentados dá a ver a mutilação da subjetividade surda e seu assujeitamento ao poder normalizador ouvinte de forma impactante.

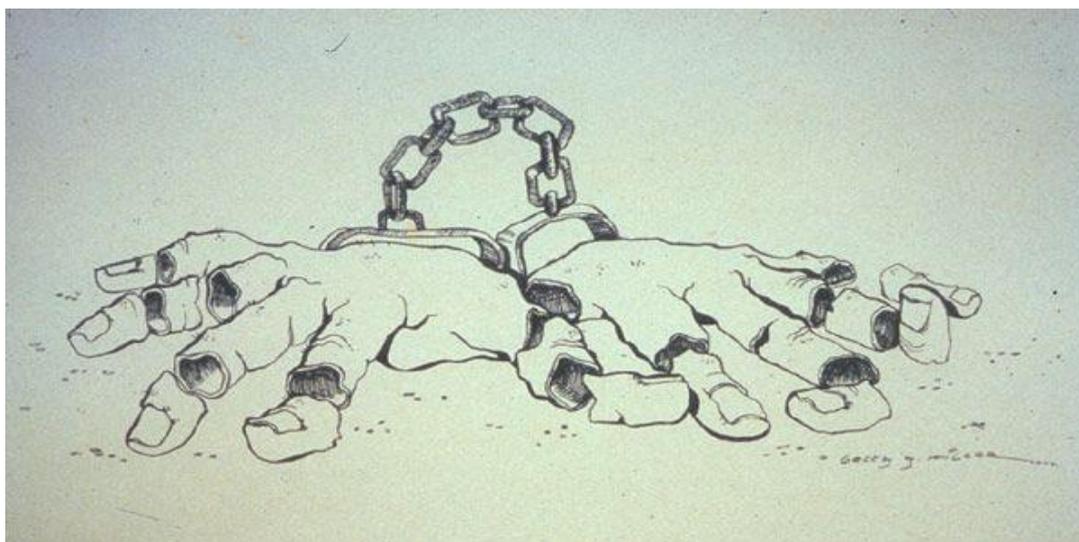


Figura 1 - Miller, Bety. *Ameslan Prohibited*, 1972.

Fonte: NTID; RIT, 2018.

Além da arte de resistência ao ouvintismo<sup>6</sup>, a artista procurou expor também o estado de existência surda que se afirma enquanto tal. Para designar esse estado de existência de “ser-surdo-no-mundo” a comunidade surda estadunidense passou a adotar o termo *Deafhood*<sup>7</sup>. Até então, o termo médico “surdez” era utilizado para enquadrar na categoria de deficiência auditiva toda a experiência de ser surdo. Nessa direção, o termo *Deafhood*, não designa um estado finito e essencial, mas um processo pelo qual os surdos concretizam suas identidades surdas em torno de vários conjuntos ordenados priorizando diferentes princípios que são afetados por diversos fatores como nação, época, classe etc. (LADD, 2003). Na pintura abaixo, Bety Miller pinta o

---

<sup>6</sup> Ouvintismo, segundo Lopes (2007), “pode ser entendido como um conjunto de práticas culturais voltadas para processos de subjetivação. Tais processos visam não somente o corpo – disciplinamento –, como também, ou principalmente, a alma, sujeitando-a a padrões de normalidade ouvinte.” (LOPES, 2007, p. 31).

<sup>7</sup> O termo *Deafhood* foi criado em 1990 por Paddy Ladd para definir o estado de existência de ser-surdo-no-mundo. (LADD, 2003)

“ser-surdo-no-mundo” a partir da ênfase nas mãos e no movimento, elementos primordiais da comunicação visual em língua de sinais:



Figura 2 - Miller, Bety. *Celebration of Hands*.

Fonte: NTID; RIT, 2018.

Depois de Bety Miller e da publicação do Manifesto De`VIA em 1989, vários artistas surdos ao redor do mundo começaram a produzir artes visuais que expunham tanto a resistência quanto a afirmação das subjetividades surdas. Chuck Baird (1947-2012), artista plástico estadunidense, pinta em suas telas iconografias que funcionam como arquivos da história surda. Na figura 3, o artista ativa a memória da experiência de normalização do corpo surdo pela medicina e pela tecnologia. Os ouvidos “consertados” são atravessados por máquinas que imprimem no corpo a marca do poder assujeitador. O surdo resiste expondo seu dano político, sua diferença que grita ainda mais quando tenta ser normalizada. Afinal, por mais que se queira intervir com tecnologias, cirurgias e aparelhos, um ouvido consertado nunca será um ouvido normal aos olhos da sociedade. Portanto, mais um sintoma da arte contemporânea que “observa

os sintomas do passado no presente, os arquivos que permanecem vigentes”. (GIUNTA, 2014, p. 32).



Figura 3: Baird, Chuck. *Opression*, 1973

Fonte: NTID; RIT, 2018.



Figura 4: Baird, Chuck. *Colors*, 1993

Fonte: NTID; RIT, 2018.

A *figura 4* mostra outra pintura de Chuck Baird, esta mais recente, de 1993, na qual a memória ativada é a da língua de sinais americana (ASL). Num jogo que une o conceito ao sinal da ASL, o pintor afirma sua diferença linguística sem dar ênfase ao passado de sofrimento e de opressão. A personagem do quadro faz o sinal de cor, com a mão pintada de cores diferentes. Na mesma direção, a artista também estadunidense Nancy Rourke pinta uma cena onde um grupo de surdos sinaliza ativamente ao redor de uma mesa. Esse hábito corriqueiro dos surdos de se reunirem em grupos para conversar é reforçado por elementos da cultura surda, como um retrato de Laurent Clerc, um livro sobre cultura surda, e um cachorro, embaixo da mesa, com dizeres na coleira afirmando que ele entende a língua de sinais. Uma exposição do sentimento de deafhood que apela a vários elementos, inclusive a língua inglesa escrita, numa tentativa de não deixar dúvidas de que este é um grupo de surdos.



Figura 5: Rourke, Nancy. *Understanding Deaf Culture*, 2010.

Fonte: ROURKE, 2018.

A mesma pintora surda elabora em 2012 uma releitura do quadro de Francisco Goya<sup>8</sup>, artista ensurdecido, que conforme citado no início do texto, não retratou intencionalmente a surdez em suas pinturas. Nesta tela, um grupo de sinalizantes derruba um grupo que parece ser

<sup>8</sup> *El Tres de Mayo*, 1814. Óleo sobre tela, 266 x 345 cm. Museo del Prado, Madrid.

de pessoas ouvintes, o que caracterizaria a arte *De'VIA* de resistência. Essa intercalação de temas, ora de resistência, ora de afirmação, mostra que não é possível estabelecer uma linha do tempo contínua e progressiva, onde os artistas surdos começaram pintando arte de resistência e passaram para a arte de afirmação.



Figura 6: Rourke, Nancy. *We Came, We Saw, We Conquered*. 2012.

Fonte: ROURKE, 2018.

#### **4. *De'VIA*: o dano político e a batalha no campo da linguagem**

Se levarmos em conta a territorialização do surdo no discurso da deficiência e da anormalidade, quando um sujeito surdo pinta e se declara surdo em uma obra de arte, reconfigura o lugar de sujeito sem voz e sem palavra que lhe é previamente dado. Desta forma, desembaralha a partilha do sensível ao expor sua diferença e sua experiência.

Muito mais do que a mera substituição do termo “arte surda” por outro termo inventado por um grupo de surdos, o Manifesto *De'VIA* realiza o que podemos chamar de uma declaração política da comunidade surda. Isso porque, segundo Rancière (1996, p. 44), para que uma coisa seja política é preciso que ela promova o encontro entre a lógica policial e a lógica igualitária. E é justamente isso que faz o Manifesto *De'VIA* ao colocar a língua inglesa em variação juntamente com a língua americana de sinais, onde uma palavra inexistente na língua maior foi originada pelo devir-menor da língua minoritária surda. O uso da palavra *De'VIA* no lugar do

termo arte surda tensiona a língua maior pois, segundo Deleuze & Guattari (2001), “a expressão atípica constitui um extremo de desterritorialização da língua, representa o papel de tensor” (DELEUZE & GUATTARRI, 2011, p. 47).

Do dano exposto pelo Manifesto emerge a comunidade política declarada, que se afirma como potência criativa no campo epistemológico das artes, até então tido como território da normalidade. Desta forma, pode-se pensar que o documento criado em 1989 foi, acima de tudo, um manifesto político. Manifesto esse que opera sua batalha também no campo da linguagem. Desnaturaliza aquilo que poderia ser chamado de arte surda, de uma forma essencialista, onde tudo o que fosse pintado por uma pessoa surda pudesse ser chamado de arte surda. Por que deveríamos chamar de arte surda toda e qualquer arte produzida por uma pessoa surda, se não chamamos de feminista toda a obra de arte produzida por uma mulher? Ou seja, chamar a declaração da experiência surda na arte de “arte surda” seria pressupor, de forma essencialista, que todos os surdos naturalmente expressassem algo de diferente na arte apenas pelo fato de serem surdos. Na falta de um termo melhor para designar essa experiência estética de declaração política por meio da arte, que poderia ser algo como arte “surdista”, o grupo criou o termo *De'VIA*.

Mas não é somente no nome *De'VIA* que se opera a batalha no campo da linguagem. Nos próprios quadros dos artistas surdos deste movimento acontece a subversão da hierarquia das línguas.

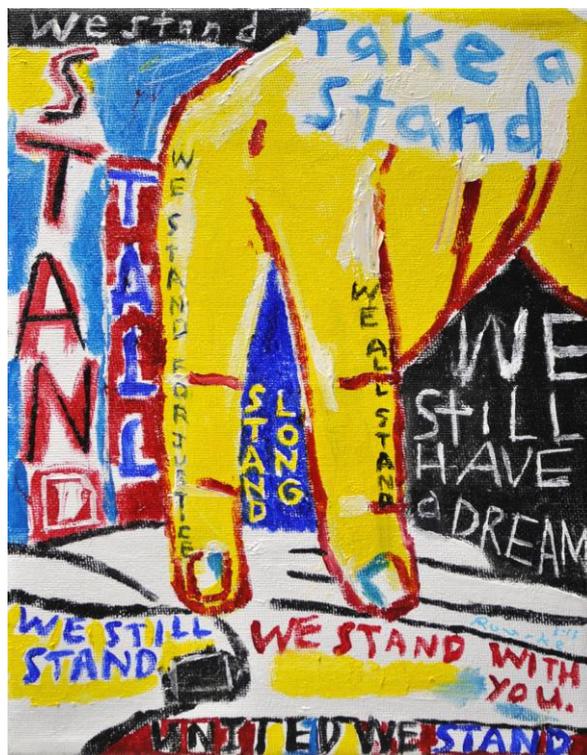


Figura 7: Rourke, Nancy. *We stand*, 2014.

Fonte: ROURKE, 2018.



Figura 8: Rourke, Nancy. *Deaf People Can*, 2012.

Fonte: ROURKE, 2018.

Na *figura 7*, por exemplo, a artista Nancy Rourke mistura duas línguas: o sinal de “pôr-se de pé”, “afirmar-se”, em língua de sinais americana, juntamente com frases e palavras na língua inglesa num exercício de “conquistar a língua maior para nela traçar línguas menores”. (DELEUZE & GUATTARRI, 2011, p. 55). Neste caso, a língua maior serve à língua menor, e ambas, em conjunto, expõem a experiência surda. Isso porque, “as línguas menores não são simplesmente sublínguas (...), mas agentes potenciais para fazer entrar na língua maior em um devir minoritário de todas as suas dimensões, de todos os seus elementos”. (DELEUZE & GUATTARRI, 2011, p. 56). A mesma artista, na *figura 8*, utiliza apenas a língua inglesa, a língua do poder ouvinte, mas a utiliza para marcar a diferença surda. A língua maior é condição de possibilidade para o devir-menor surdo.

## 5. Conclusões

A linguagem, assim como a arte, não são territórios neutros. Ambas podem ser espaços de transmissão de palavras de ordem se não forem tensionadas pelo devir-menor das línguas e povos menores. Quando o Manifesto *De'VIA* questiona a verdade totalizante do termo arte surda, abre-se espaço para a subjetivação política da comunidade surda. Ao mesmo tempo, reconfigura a partilha do sensível ao dar visibilidade a sensibilidades até então negadas pelo cânone artístico.

A subjetivação política ocorre então, pela declaração da diferença surda através da arte, que provoca a desterritorialização do surdo do lugar de sujeito sem palavra, em que historicamente esteve localizado. Uma vez que toda subjetivação política é uma desidentificação, uma abertura de um espaço de sujeito, a arte enquanto ação política pode ser condição de possibilidade para declaração política da comunidade surda.

## Referências

DELEUZE, Giles; GUATTARRI, Félix. Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo, editora 34, 2011.

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

GIUNTA, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Ciudad Autónoma de Buenos Aires: arteBA Fundación, 2014.

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

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

LUNARDI, Márcia Lise. Educação Especial: institucionalização de uma racionalidade científica. In: THOMA, Adriana da Silva; LOPES, Maura Corcini.(Org.). *A invenção da surdez: cultura, identidades e diferença no campo da educação*. Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004. p. 15-32.

MARCHESI, Álvaro. El desarrollo cognitivo y lingüístico de los niños sordos. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

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

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

QUADROS, Ronice Müller de. *Educação de surdos: a aquisição da linguagem*. Porto Alegre, Artmed, 1997.

\_\_\_\_\_. O “Bi” em bilinguismo na educação de surdos. In: FERNANDES, Eulália (Org.). *Surdez e bilinguismo*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

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

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

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

SACKS, Oliver. *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

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

SOARES, Maria Aparecida Leite. *A educação do surdo no Brasil*. São Paulo: Autores Associados, 1999.

STROBEL, Karin. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. 2ª ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

VEIGA-NETO, Alfredo; LOPES, Maura Corsini. *Marcadores culturais surdos*: quando eles se constituem no espaço escolar. *Perspectiva*, Florianópolis, v. 24, n. especial, p. 81-100, jul./dez. 2006.

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