



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E
INTERATIVIDADE - Stricto Sensu**

EDNA LAIZE MATOS DA SILVA

**LINGUAGEM VISUAL E CULTURA SURDA:
DESENHO E DISCURSO NA OBRA DE NANCY ROURKE**

FEIRA DE SANTANA

2026

EDNA LAIZE MATOS DA SILVA

LINGUAGEM VISUAL E CULTURA SURDA:
DESENHO E DISCURSO NA OBRA DE NANCY ROURKE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Desenho, Cultura e Interatividade. Área de Concentração: Desenho e Cultura. Linha de Pesquisa: Linguagens Visuais: Memória e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Selma Soares de Oliveira

Coorientadora: Profa. Dra. Carla Luzia Carneiro Borges

FEIRA DE SANTANA

2026

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

S579

Silva, Edna Laize Matos da

Linguagem visual e cultura surda: desenho e discurso na obra de Nancy Rourke / Edna Laize Matos da Silva. – 2026.
82 f.: il.

Orientadora: Selma Soares de Oliveira

Coorientadora: Carla Luzia Carneiro Borges

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, Feira de Santana, 2026.

1.Linguagem visual - Desenho. 2.Cultura surda. 3.Arte Surda. 4.Rourke, Nancy (1957-). 5.Arqueogenealogia do discurso. I. Oliveira, Selma Soares de, orient. II. Borges, Carla Luzia Carneiro, coorient. III. Universidade Estadual de Feira de Santana. IV. Título.

CDU 741:376.33:80

EDNA LAIZE MATOS DA SILVA

LINGUAGEM VISUAL E CULTURA SURDA:
DESENHO E DISCURSO NA OBRA DE NANCY ROURKE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual Feira de Santana (UEFS), como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Desenho, Cultura e Interatividade.

Aprovada em 18 de março de 2026.

BANCA EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente
 **SELMA SOARES DE OLIVEIRA**
Data: 06/04/2026 23:03:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Selma Soares de Oliveira (Orientadora) - PPGDCI/UEFS

Documento assinado digitalmente
 **CARLA LUZIA CARNEIRO BORGES**
Data: 27/03/2026 18:13:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Carla Luzia Carneiro Borges (coorientadora) - PPGDCI/UEFS

Documento assinado digitalmente
 **GLAUCIA MARIA COSTA TRINCHAO PAULO**
Data: 30/03/2026 11:50:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Gláucia Maria Costa Trinchão Paulo- PPGDCI/UEFS

Documento assinado digitalmente
 **REBECA BARBOSA NASCIMENTO**
Data: 30/03/2026 06:54:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Rebeca Barbosa Nascimento - UNEB

FEIRA DE SANTANA

2026

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Deus, aos meus pais, minha irmã e todos os meus amigos que acreditaram em mim durante o percurso deste mestrado. Ao Programa de pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (*Stricto Sensu*) - PPGDCI/UEFS pela oportunidade de desenvolver este trabalho, desde a iniciativa da criação desta pós pelo professor Dr. Edson Ferreira e pela professora Dra. Gláucia Trinchão, que aceitou o convite para fazer parte da banca de qualificação e defesa desta pesquisa, e a qual tenho muita honra em ter sido aluna desde a Especialização em Desenho. Vocês e todo o corpo docente deste curso me incentivaram a buscar o mais profundo conhecimento sobre as linguagens visuais que nos cercam. Por todas as aulas compartilhadas com os veteranos da turma de 2023 e com a minha turma de 2024, agradeço por me lembrarem que nenhum trabalho se constrói sozinho.

Ao Programa de pós-graduação em Desenho (*Latu Sensu*), ou simplesmente, Especialização em Desenho da UEFS na pessoa do professor especialista Robérico Celso Gomes dos Santos, que me guiou durante o primeiro contato com a pós-graduação junto com a professora Dra. Selma Soares de Oliveira que me acompanha desde a Especialização em 2019 até o momento, enquanto orientadora desta dissertação e que acreditou em mim desde o primeiro dia que cheguei com o pré-projeto para estudar a Arte Surda. A Especialização em Desenho foi o pontapé inicial para que eu acreditasse no meu potencial em me tornar mestre em Desenho, Cultura e Interatividade e ampliar os caminhos desta pesquisa.

Agradeço a acolhida do grupo de pesquisa em Linguagem, Sociedade e Produção de Discursos - LINSP, através da professora Dra. Carla Luzia Carneiro Borges, coordenadora do grupo e que aceitou o convite para coorientar este trabalho, com muita dedicação e afeto. Agradeço à professora Dra. Rebeca Nascimento, que é parte do LINSP e aceitou o convite para compor minha banca avaliadora como professora externa da UNEB, sempre com comentários preciosos sobre a análise discursiva de Foucault aplicada ao nosso cotidiano. Além disso, não posso deixar de mencionar outros dois membros de suma importância ao grupo: o professor mestre Gustavo Leão e a professora Dra. Edna Marques que me incentivaram, tanto pela valorização da Língua brasileira de sinais através do trabalho excepcional que o professor Gustavo faz no ensino da Libras dentro da UEFS, quanto pela valorização do discurso como ferramenta de mudança e de sensibilidade poética que a professora Edna Marques demonstra para com cada colega estudante, professor e demais pessoas que ela convida e acolhe dentro do LINSP.

Ao CAS - Centro de Capacitação de Profissionais da Educação e de Atendimento às Pessoas com Surdez em Salvador - BA, que possibilitou meu primeiro contato com a comunidade surda da Bahia em 2011 a 2012, na pessoa da professora surda e ativista Priscilla Leonnor, que me alfabetizou e me batizou com um sinal próprio dentro da comunidade surda. E, por fim, agradeço a artista-ativista Nancy Rourke que segue como uma força incansável pela afirmação e resistência da cultura surda através da arte. Sem vocês esse trabalho jamais teria ganhado a luz do dia.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, pela bolsa de Demanda Social.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo a cultura surda manifestada na Arte Surda, enquanto linguagem visual que se apresenta como desenho e discurso nas releituras de obras de arte feitas por Nancy Rourke, artista expoente do movimento *De'VIA - Deaf View/Image Art*, do inglês, imagem e arte pela perspectiva da surdez. Fundado em 1989, o movimento *De'VIA* segue até os dias atuais produzindo e circulando narrativas que confrontam os discursos de viés clínico que visam a normalização dos corpos surdos e a medicalização da surdez, tendo a oralização como modelo. Embora a língua de sinais e a educação bilíngue sejam direitos garantidos por lei, o sujeito surdo segue atravessado por um ideal ouvinte ao longo de sua história. Em resposta, produz os artefatos culturais do povo surdo (Strobel, 2008), com os quais pode existir e resistir. Dentre estes artefatos, estão as artes visuais cujo tema central é a surdez, denominados de Arte Surda. Ao escolher analisar as releituras de obras de arte feitas por Nancy Rourke, o critério central de escolha são as pinturas que redesenham composições famosas e largamente utilizadas pela História da Arte, a fim de aproveitar a familiaridade dessas imagens com o público geral. Como não será possível, pela limitação de tempo do mestrado, e nem é o objetivo desta pesquisa esgotar a análise de todas as releituras produzidas por Rourke no recorte temporal de 2010 a 2025, foram escolhidas releituras que retratam etapas de ruptura na vida de uma pessoa surda, através de narrativas identificadas em cinco obras: as primeiras experiências de controle pelo processo de oralização de surdos em *Hearing Test Room* (2010) e em *Paternalism* (2012); os modos de subjetivação do sujeito surdo e oralizado em *Two Sides* (2014); e por fim as práticas de resistência, afirmação e liberdade da cultura surda em *Deaf Girl with an Eye Earring* (2024) e em *Our Deaf Lady of Language Rights* (2024). A perspectiva teórico-metodológica que combina a descrição dos elementos iconográficos, pelas cores, figuras e símbolos das obras com base em Panofsky (1986) e Moreira (2018), junto a análise destes elementos pela arqueologia do saber e a genealogia do poder e da ética de Foucault (2004c; 2008) que constituem a arqueogenealogia dos Estudos Discursivos Foucaultianos (Navarro e Sargentini, 2022), propõe uma metodologia de leitura discursiva das imagens (Borges, 2023) e dialoga com a noção de intericonicidade (Courtine, 2013; Milanez, 2013) aplicadas às releituras de obras de arte. Como resultado, buscamos contribuir aos Estudos Surdos (Skliar, 2016) através das artes e da arqueogenealogia do discurso, investigando a mediação simbólica das imagens e dando vazão às narrativas dos surdos desenhadas pelos próprios surdos.

Palavras-chave: Nancy Rourke; Arte Surda; Cultura surda; Arqueogenealogia do discurso.

ABSTRACT

This study focuses on Deaf culture as manifested in Deaf Art, a visual language presented through drawing and discourse in the reinterpretations of artworks by Nancy Rourke, the leading artist of the De'VIA movement (Deaf View/Image Art). Founded in 1989, the De'VIA movement continues to produce and circulate narratives that confront clinically biased discourses aimed at normalizing Deaf bodies and medicalizing deafness, using oralism as a model. Although sign language and bilingual education are rights guaranteed by law, Deaf people continue to be influenced by a "hearing ideal" throughout their history. In response, they produce cultural artifacts within the Deaf community (Strobel, 2008) through which they can exist and resist. Among these artifacts is Deaf Art, visual arts whose central theme is deafness. In choosing to analyze Nancy Rourke's reinterpretations, the central criterion for selection was paintings that redesign famous compositions widely used in Art History to leverage the general public's familiarity with these images. While it is not the objective of this research to exhaustively analyze all reinterpretations produced by Rourke between 2010 and 2025—due to the time constraints of the master's program—specific works were chosen that portray stages of rupture in the life of a Deaf person. These narratives are identified in five works: the first experiences of control through the oralization process in *Hearing Test Room* (2010) and *Paternalism* (2012); the modes of subjectivation of the deaf and the oralized subject in *Two Sides* (2014); and finally, the practices of resistance, affirmation, and freedom of Deaf culture in *Deaf Girl with an Eye Earring* (2024) and *Our Deaf Lady of Language Rights* (2024). The theoretical-methodological perspective combines the description of iconographic elements in the artworks, through colors, figures, and symbols based on Panofsky (1986) and Moreira (2018), along with the analysis of these elements through archaeology of knowledge and genealogy of power and ethics of Foucault (2004c; 2008), which constitute the archaeo-genealogy of Foucaultian Discourse Studies (Navarro and Sargentini, 2022). This approach proposes a methodology for the discursive reading of images (Borges, 2023) and engages with the notion of intericonicity (Courtine, 2013; Milanez, 2013) applied to artworks reinterpretations. As a result, this study aims to contribute to Deaf Studies (Skliar, 2016) through the arts and the archaeo-genealogy of discourse, investigating the symbolic mediation of images and giving voice to narratives of Deaf people drawn by Deaf people themselves.

Keywords: Nancy Rourke; Deaf Art; Deaf culture; Archaeo-genealogy of discourse.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ASL – *American Sign Language* (Língua de Sinais dos Estados Unidos da América)

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CAS – Centro de Capacitação de Profissionais da Educação e de Atendimento às Pessoas com Surdez

De'VIA – *Deaf View/Image Art* (imagem e arte pela perspectiva da surdez)

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INES – Instituto Nacional de Educação de Surdos

Libras – Língua Brasileira de Sinais

PPGDCI – Programa de pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade

TILS – Tradutor e Intérprete de Língua de sinais

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UEFS – Universidade Estadual de Feira de Santana

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	CULTURA SURDA: QUE CULTURA É ESSA?	17
2.1	A HISTÓRIA CULTURAL DA SURDEZ	20
2.2	A CULTURA SURDA COMO PRÁTICA DISCURSIVA	21
2.3	OS ARTEFATOS CULTURAIS DO POVO SURDO COMO NARRATIVAS DE SI	26
3	MOVIMENTO <i>DE'VIA</i> (<i>DEAF VIEW/IMAGE ART</i>) E NANCY ROURKE: A CULTURA SURDA PRODUZIDA PELA ARTE	33
3.1	MOVIMENTO <i>DE'VIA</i> : UM MANIFESTO ARTÍSTICO DA CULTURA SURDA	34
3.2	NANCY ROURKE: DA SEGUNDA ONDA DO MOVIMENTO <i>DE'VIA</i> AO ESTILO <i>ROURKEISM</i>	36
4	RELEITURAS DE NANCY ROURKE: RESISTÊNCIA, AFIRMAÇÃO E PRÁTICA DE LIBERDADE DA CULTURA SURDA	41
4.1	O DESENHO E O DISCURSO NAS OBRAS-FONTE E NAS RELEITURAS DE NANCY ROURKE: PERCURSO ANALÍTICO.....	44
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
	REFERÊNCIAS	80

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo a Arte Surda enquanto linguagem visual, que se apresenta como desenho e discurso nas releituras de obras de arte feitas por Nancy Rourke, artista expoente do movimento *De'VIA – Deaf View/Image Art*, do inglês, imagem e arte pela perspectiva da surdez (Silva e Oliveira, 2024). Ao retratar as narrativas das lutas e conquistas do povo surdo e das comunidades surdas, a Arte Surda torna-se instrumento de produção e disseminação da cultura surda. A autora surda brasileira Karin Strobel (2008), referência basilar desta dissertação, traz a importância de se definir a diferença entre povo surdo e comunidades surdas para compreender como a cultura surda age e se dissemina. Quando nos referimos à comunidade surda, incluímos os ouvintes aliados aos direitos dos surdos, a exemplo de familiares, amigos, tradutores e intérpretes de línguas de sinais. Já ao mencionarmos o povo surdo, nos referimos às pessoas com diferentes níveis de alcance auditivo, do surdo que ouve parcialmente até o surdo profundo, que residem em diversas partes do mundo e reconhecem a surdez não como deficiência mas como característica de sua identidade.

O termo identidades será utilizado no momento de discutir as especificidades dos Estudos Surdos (Skliar, 2016) alinhado às identidades surdas descritas por Perlin (2016), que se apoia na perspectiva das identidades culturais e fragmentadas de Hall (2006). Quando chegarmos à discussão da cultura surda como prática discursiva, alinhada aos Estudos Discursivos Foucaultianos, o termo identidade deixa de ser utilizado pois Foucault compreende as pessoas enquanto sujeitos, constituídos por suas subjetividades ou seus modos de subjetivação. Segundo o vocabulário de Foucault estudado por Edgardo Castro (2009), o conceito de pessoa deixa de ser apenas biológico e cartesiano e passa a ser um “objeto de conhecimento” (Castro, 2009, p. 409) através da investigação sobre estas pessoas enquanto sujeitos produzidos historicamente. Vamos analisar os sujeitos surdos a fim de compreender as relações de saber/poder que os atravessam, bem como as estratégias de afirmação e resistência da cultura surda identificadas nos artefatos culturais surdos que estes produzem (Strobel, 2008). Dentre estes artefatos se localiza a Arte Surda.

No campo da Arte Surda emerge o recorte da subjetividade presente na obra de Nancy Rourke, que narra graficamente experiências de sua vida enquanto artista surda, além de retratar a vida de outras pessoas com surdez e também figuras históricas de importância na luta pelos direitos do povo surdo. Quando citamos a narração gráfica nos referimos à grafia do desenho que se torna uma linguagem visual (Ferreira, 2017) e de que forma essa linguagem

pode circular. A escolha da obra de Rourke, nesta pesquisa, está vinculada ao seu papel dentro do movimento *De'VIA*, fundado em 1989 na Universidade Gallaudet (Durr, 2006). A partir de 2009, e oficialmente em 2010, Rourke adere ao *De'VIA* e contribui para uma segunda onda do movimento que ampliou o alcance das produções, através do ativismo nas ruas pela arte urbana e no contato com outros movimentos artísticos liderados por surdos, especialmente o *Surdism* de Arnaud Ballard, além da circulação das obras *De'VIA* na internet (Bonato, 2020). Não por acaso as obras de Rourke são as primeiras que aparecem ao pesquisar o termo “Arte Surda” em *sites* de busca de imagens, junto aos outros artistas surdos.

A artista desenvolve um estilo próprio de pintura denominado *Rourkeism* em produções autorais, isto é, desenhos criados por ela, bem como em releituras de composições artísticas preexistentes, que articulam narrativas históricas e culturais em diferentes contextos (Middlej, 2017). O *Rourkeism* é caracterizado pelo uso das cores primárias amarelo, azul e vermelho, cada uma com um significado específico nas composições, além das figuras humanas retratadas com mãos em movimento, em referência à comunicação pela língua de sinais que é composta por sinais manuais e expressão corporal. O desenho de olhos, ouvidos, mãos e outros símbolos, dentro e fora do corpo das figuras humanas, sugere a presença de símbolos recorrentes enquanto indícios de uma regularidade discursiva (Foucault, 2008). Essa recorrência de símbolos remete ao conceito de intericonicidade proposto por Courtine (2013) e apurado por Milanez (2013), que define a possibilidade de inscrever uma imagem em uma série de imagens, elaborar uma cartografia de enunciados e fazer da memória visual uma “memória discursiva” (Courtine, 2013, p. 26).

O recorte temporal se estabelece a partir de 2010, quando Rourke se vincula ao movimento *De'VIA*, até o ano de 2025 em que esta dissertação finda seu ciclo. Logo, o critério de escolha primordial corresponde às obras que redesenham composições famosas e largamente utilizadas pela História da Arte, a fim de aproveitar a familiaridade dessas imagens com o público geral. Como não será possível, pelo tempo da pesquisa, e nem é o objetivo analisar e esgotar todas as releituras feitas por Rourke de 2010 até 2025, foi estabelecido um segundo recorte no critério de escolha das materialidades de estudo: releituras que narram etapas de ruptura na vida de uma pessoa surda, desde a infância atrelada ao sistema de oralização até a fase de reconhecimento e pertencimento à cultura surda. Seleccionamos, então, cinco releituras que apresentam as seguintes narrativas: as primeiras experiências de controle pelo processo de oralização de surdos em *Hearing Test Room* (2010) e em *Paternalism* (2012); os modos de subjetivação do sujeito surdo e oralizado em *Two Sides* (2014); e por fim as práticas de resistência, afirmação e liberdade da cultura surda em *Deaf*

Girl with an Eye Earring (2024) e em *Our Deaf Lady of Language Rights* (2024).

Ao combinar a descrição imagética das obras enquanto dados pela iconografia de Panofsky (1986), revisada por Moreira (2018), com a análise destes dados pela arqueologia do saber e a genealogia do poder e da ética de Foucault (2004c; 2008) que constituem a arqueogenealogia dos Estudos Discursivos Foucaultianos (Navarro e Sargentini, 2022), propomos uma metodologia de leitura discursiva das imagens (Borges, 2023) e dialogamos com as noções de intericonicidade (Milanez, 2013; Courtine, 2013) aplicadas às releituras de obras de arte. Cabe ressaltar que de acordo com a resolução CNS n.º 510 de 2016, artigo 2.º, VI esta dissertação não deve passar pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS¹, pois as imagens escolhidas para nossa pesquisa estão disponíveis no portfólio *online* da artista Nancy Rourke² sem restrição de acesso público. Assim, as imagens das obras de Rourke são utilizadas apenas para fins de pesquisa acadêmica, sem intenção comercial presente ou futura.

Peço, então, licença para relatar as motivações de pesquisa deste tema no mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade - PPGDCI/UEFS, ao compreender que minha escrita não é impessoal e tampouco neutra. Daí a utilização da primeira pessoa em algumas partes do texto e da terceira pessoa em outras, pois este trabalho também não se construiu sozinho, mas sim com o esforço de muitas pessoas. O interesse sobre a cultura surda surgiu da curiosidade pela língua de sinais, que me levou ao curso de Língua Brasileira de Sinais - Libras (nível básico) do Centro de Capacitação de Profissionais da Educação e de Atendimento às Pessoas com Surdez - CAS Wilson Lins, em Salvador, no ano de 2012. Curso extra-curricular, não oferecido dentro da graduação em *Design* da UFBA, a qual estava vinculada como aluna.

Nos primeiros dias de aula a professora Priscilla Leonnor, surda desde o nascimento, antes de se aprofundar em qualquer regra gramática da Libras, nos apresentou filmes, quadrinhos e imagens de obras de arte variadas que retratavam os surdos e suas maneiras de experienciar o mundo. Dentre essas produções, uma imagem foi analisada: a pintura *Stream of Consciousness*, em tradução livre “fluxo de consciência”, da artista surda Susan Dupor (figura 01).

¹ Segundo informações da página oficial do Comitê de Ética em Pesquisa da UEFS. Disponível em: <https://cepuefs.wixsite.com/cepuefs>. Acesso: 31 jan. 2025.

² As pinturas escolhidas foram selecionadas do portfólio *online* da artista. Disponível em: <https://nancyrourke.com/>. Acesso em: 10 maio 2026. Link alternativo: <https://web.archive.org/web/20240930230225/https://www.nancyrourke.com/oilpaintingsyears.htm>. Acesso em: 11 abr. 2026.

Figura 01: Susan Dupor - *Stream of Consciousness* (2003)



Fonte: <http://duporart.com/gallery/middleperiod/>

A partir da análise da professora Leonnor inúmeros questionamentos emergiram: por qual razão as mãos no desenho da pintura foram compreendidas como a representação da “maneira como o surdo sonha”? O fato de ser surda interferiu na compreensão da professora? Por isso nós, ouvintes, não seríamos capazes de ter a mesma produção de sentidos sobre aquela pintura? Seríamos capazes de acessar um conhecimento mais aprofundado sobre a cultura surda se estudássemos imagens como aquela, produzida por uma artista surda, em vez de nos atermos apenas às regras de gramática e comunicação pela língua de sinais? Esses questionamentos não puderam ser esgotados em um só curso de Libras com 140 horas/aula.

Pelo caráter de projeto de pesquisa final, exigido pela graduação em *Design* da UFBA, não foi possível desenvolver um trabalho que abordasse o tema da Arte Surda e atendesse às inquietações que a professora Leonnor provocou. Então, surgiu uma oportunidade de desenvolver o tema dentro do programa de pós-graduação em Desenho (*Latu Sensu*) da UEFS. Com o título “Arte e Cultura Surda pelo movimento *De’VIA*: Uma análise semiótica das obras de Nancy Rourke e David Call”, a monografia do curso de Especialização em Desenho foi orientada pela professora Dra. Selma Soares de Oliveira, revisada pelo professor

especialista Robérico Celso Gomes dos Santos, que também compunha a grade de professores da Especialização, e foi defendida em 2021 em meio ao isolamento pela pandemia de COVID-19. Apresentamos um percurso metodológico que combinou a análise de imagens pela Semiótica de Peirce aplicada por Santaella (2004), a *Gestalt* do objeto, de Gomes Filho (2008) e a iconologia de Panofsky (1986), no recorte de duas obras: a pintura *We came, we saw, we conquered* (2011) de Nancy Rourke, e a gravura *Breakthrough* (2012), de David Call, com o critério de serem imagens que narram graficamente marcos da história cultural da surdez, bem como pelas contribuições ativas de Rourke e Call ao movimento *De'VIA*.

Dentro do programa de mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade - PPGDCI, na área de concentração “Desenho e Cultura” e na linha de pesquisa “Linguagens Visuais: Memória e Cultura”, definida pela investigação sobre as produções culturais de grupos humanos ao longo dos tempos, a perspectiva teórico-metodológica da atual pesquisa se difere da metodologia semiótica, propondo a combinação dos métodos de descrição iconográfica dos elementos das artes visuais (Panofsky, 1986; Moreira, 2018) com a análise destes elementos pela arqueogenealogia dos Estudos Discursivos Foucaultianos (Navarro e Sargentini, 2022). A história cultural da surdez e os artefatos culturais do povo surdo (Strobel, 2008), são pontos de partida para alcançar o foco na Arte Surda pelo recorte das releituras feitas por Nancy Rourke. O interesse em combinar a produção de dados pela iconografia do desenho e da arte como linguagem visual com o discurso analisado pela arqueologia do saber e genealogia do poder e da ética proposto por Foucault (2004c; 2008) visa trazer questões e pontos de vista que os métodos da *Gestalt* do objeto, da Semiótica e da iconologia, trazidos no trabalho de monografia da Especialização, não puderam alcançar.

Isto posto, o presente estudo parte do seguinte problema de pesquisa: de que forma podemos compreender os elementos iconográficos das releituras feitas por Nancy Rourke como possíveis enunciados de uma prática discursiva da cultura surda? O objetivo geral desta dissertação consiste, então, em compreender os elementos iconográficos das releituras de Nancy Rourke como possíveis enunciados de uma prática discursiva da cultura surda, através da linguagem visual que eles manifestam. Para alcançar o objetivo geral, organizam-se os objetivos específicos do campo mais amplo da definição e demarcação da cultura surda, por meio dos artefatos culturais do povo surdo, seguido da contextualização do movimento *De'VIA*, que delimita o artefato da Arte Surda pelas suas produções, até chegar ao recorte da análise das releituras de Nancy Rourke, de modo que cada objetivo busca:

- a) Definir a cultura surda através da sua história e de seus artefatos culturais, identificando práticas discursivas e a noção de narrativas de si;
- b) Contextualizar o movimento *De'VIA*, a vida e obra de Nancy Rourke, evidenciando o desenho como linguagem visual em suas produções autorais e releituras de obras de arte;
- c) Analisar as subjetividades das narrativas visuais nas releituras feitas por Nancy Rourke, identificando semelhanças e diferenças entre os elementos iconográficos da releitura em relação à obra-fonte, a fim de compreendê-los como possíveis enunciados de uma prática discursiva da cultura surda.

As seções desta pesquisa, portanto, se distribuem segundo a ordenação dos objetivos específicos supracitados. No primeiro momento, é situada a noção de cultura por seu viés antropológico para depois abordar a história cultural da surdez, seguida da definição de cultura surda enquanto prática discursiva e dos artefatos culturais do povo surdo como narrativas de si, aproximando os conceitos dos Estudos Surdos (Skliar, 2016) aos Estudos Discursivos Foucaultianos. No segundo momento, contextualizamos o movimento *De'VIA* para enfatizar a vida e obra de Nancy Rourke, especialmente seu papel na segunda onda do movimento ao desenvolver o *Rourkeism* e fazer circular a Arte Surda para além dos limites da Universidade Gallaudet. Para o arremate de ideias, delimitação e aplicação da metodologia, o terceiro momento traz a descrição e análise das releituras feitas por Nancy Rourke, escolhidas para esta pesquisa, enquanto práticas discursivas de resistência, afirmação e libertação da cultura surda. Tendo em vista o caráter interdisciplinar desta dissertação, espera-se que sua produção e análise de dados contribua aos Estudos Surdos, dentro dos Estudos Culturais (Skliar, 2016), que compreendem o sujeito surdo não como pessoas que se identificam a partir da deficiência corporal enquanto algo que lhes falta, mas como sujeitos visuais (Skliar, 1999) que se afirmam pela alteridade de sua comunicação através língua de sinais, e manifestam sua cultura, dentre outros meios, através das artes.

A subjetividade que envolve o processo artístico está atrelada ao discurso, enquanto prática que circula saberes e exerce poderes na sociedade através do que se diz, do que se lê, do que se compreende e também do que se silencia. Embora a língua de sinais seja um direito garantido por lei desde 2002 (Brasil, 2002), o sujeito surdo tem sido atravessado por um ideal ouvinte, imposto às suas experiências de ser e estar no mundo, ao longo da história. Em resposta, produz artefatos culturais, com os quais pode existir e resistir e dentre eles está a Arte Surda. Analisada pela arqueogenealogia dos Estudos Discursivos Foucaultianos, sua natureza histórico-discursiva busca emergir as subjetividades da surdez, manifestada nos enunciados das imagens artísticas que veremos ao longo deste trabalho.

2 CULTURA SURDA: QUE CULTURA É ESSA?

O conceito antropológico de cultura que adotamos nesta pesquisa, centrado no estudo da diversidade entre grupos humanos, não foi originado desta maneira. Pelo contrário, as primeiras definições de cultura eram opostas à diversidade cultural por estarem historicamente ligadas aos processos civilizatórios de povos originários, em busca da separação entre nobreza, burguesia e povos ditos selvagens. Aliás, o argumento evolucionista mais agravante era o de que as camadas sociais mais baixas eram incapazes de ter cultura, mesmo que a “endoculturação” (Laraia, 2001, p. 26), proposta por Locke ainda no século XVII, entendesse a cultura como algo que se aprende. O antropólogo Edward Tylor (1832-1917) foi responsável por sintetizar o termo “cultura” e relacioná-lo com “civilização” em seus estudos, divulgados no século XVIII. Ele reaparece em “A verdade seduzida” de Muniz Sodré (1983) pela explicação sobre a genealogia do conceito de cultura que, apoiada em teorias eurocênicas, defendia a existência de uma “cultura elevada” (Sodré, 1983, p. 19), responsável por um longo processo de “semicídio” (Sodré, 1983, p. 7), isto é, um genocídio de costumes e símbolos dos povos originários.

Deste modo, a noção de cultura que adotamos hoje precisou refutar o evolucionismo, que negava a essência plural da cultura. A diversidade cultural foi reconhecida anos após Tylor, pelos antropólogos Franz Boas e Alfred Kroeber, com o conceito de “meio cultural” (Laraia, 2001, p. 45), que diferencia o ser humano dos demais animais na natureza e determina seus comportamentos como resultado de herança das gerações que o antecederam, além dos conhecimentos aprendidos no meio cultural em que está inserido. Desse modo, Laraia (2001), enquanto antropólogo brasileiro no contexto atual, descreve a origem da cultura, de sua função civilizatória até a rejeição aos comportamentos desviantes, como um algo que nos condiciona:

Ruth Benedict escreveu em seu livro *O crisântemo e a espada* que a cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo. Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas. [...] A nossa herança cultural, desenvolvida através de inúmeras gerações, sempre nos condicionou a reagir depreciativamente em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos pela maioria da comunidade. Por isto, discriminamos o comportamento desviante. (Laraia, 2001, p. 67)

Ao compreendermos o sujeito surdo como alguém que apresenta um “comportamento desviante”, isto é, um modo de vida que se difere da norma, podemos entender porque alguns profissionais da educação, da saúde e da política, pela sua perspectiva de ouvintes, questionam a existência da cultura surda pois “segundo o discurso ouvintista, o sujeito surdo

para estar bem integrado a sociedade, deveria se adaptar a cultura ouvinte, porque somente assim poderia viver ‘normalmente’” (Strobel, 2008, p. 23). Acredita-se que a cultura surda não é um termo preso em uma única teoria acadêmica mas, sim, um conceito vivo e coletivo. Para compreender a existência da cultura surda é preciso ultrapassar perspectivas dominantes e se propor a enxergar com outras lentes, como nos convida Perlin (2016, p. 51-52):

O uso de minha pessoa significa ver o surdo do ponto de vista de dentro, o que implica usar óculos diferentes dos ouvintes. Isto em diversas ocasiões foi de modo muito duro, chegando a contestar teorias escritas ou faladas por sujeitos ouvintes, pelo simples fato de olhar as coisas como os ‘óculos surdos’ me permitem ver.

Tal qual Laraia (2001) nos escreveu na citação anterior, sobre a cultura representar as lentes com as quais enxergamos o mundo, Perlin (2016) faz uso da metáfora das lentes subvertendo o ponto de vista da discriminação, ao convidar o ouvinte a sair do seu lugar de privilégio e buscar compreender as necessidades reais dos surdos, a partir de sua autoria e do que os depoimentos de outros surdos, unidos para entender sobre suas múltiplas identidades (Perlin, 2016), têm a denunciar e afirmar. Com base em Hall (2006) Perlin parte do pressuposto que não há um conceito único para identidade, mas sim conceitos que se constroem em três fases históricas: a fase iluminista, que visava uma perfeição hegemônica do ser humano; a fase sociológica, que aproximou o humano do social e revelou suas imperfeições; e a fase da modernidade tardia, que apresenta “identidades fragmentadas” (Perlin, 2016, p. 52). A fim de “situar o sujeito surdo” (idem), a autora afirma que a identidade é “uma construção móvel que pode frequentemente ser transformada ou estar em movimento e que empurra o sujeito em diferentes posições” (idem).

Então, Perlin (2016) classifica as identidades surdas nas seguintes categorias: identidade surda também chamada “identidade surda política” (Carneiro, 2023, p. 61), dos surdos que lutam pelo direito de vivenciarem a experiência visual em sua totalidade, exigem recursos de acessibilidade e autonomia para se comunicarem pela língua de sinais em diversos espaços; “identidades surdas híbridas” (Perlin, 2016, p. 64), comum entre aqueles que nasceram ouvintes e tornaram-se surdos ao longo da vida, fazendo ou não uso da língua de sinais e da língua escrita/falada, sendo então híbridos por apresentar duas identidades, sem rejeição entre elas; as “identidades surdas de transição” (Perlin, 2016, p. 64) geralmente de filhos surdos de pais ouvintes que têm contato posterior com a comunidade surda, desenvolvendo uma “transição identitária” (Carneiro, 2023, p. 67) por internalizar a cultura surda após tentando se encaixar em um modo de vida ouvinte; “identidade surda incompleta” (Perlin, 2016, p. 64) também chamada “identidade surda embaçada” (Carneiro, 2023, p. 66), dos que vivem isolados tanto no meio social quanto dentro de sua própria família, causada

pelo “desconhecimento da cultura surda” (Carneiro, 2023, p. 66) e por consequência das comunidades surdas; “identidades surdas flutuantes” (Perlin, 2016, p. 65-66), que emerge da crença na hegemonia do ser ouvinte, entre surdos que gostariam de ser “ouvintizados a todo custo” (Perlin, 2016, p. 66) ou aqueles que, pelas oportunidades profissionais e sociais serem maiores para os ouvintes, são forçados a desenvolver a oralização e se comunicar pela língua escrita/falada, o que causa uma flutuação entre as identidades, pois não ouvem mas querem ou precisam viver como se ouvissem.

Existem ainda outras duas identidades, desenvolvidas posteriormente por Perlin e trazidas por Carneiro (2023): “identidades surdas de diáspora” (Carneiro, 2023, p. 68), daqueles que se deslocaram geograficamente de seu lugar de origem e por essa razão podem apresentar características culturais diferentes pela influência dos regionalismos de determinado local, algo que também afeta a língua de sinais, a exemplo da diferença entre o sinal da cor “verde” em São Paulo e Curitiba no Brasil ou das diferentes línguas de sinais ao redor do mundo; e as “identidades surdas intermediárias” (Carneiro, 2023, p. 69), de surdos que consideram o uso da língua de sinais desnecessário por terem se adaptado à oralização. Por não se entenderem como surdos nem como ouvintes, apesar da oralização desenvolvida, vivem “como se estivesse posicionado em um ‘não lugar’ de identidade” (Carneiro, 2023, p. 70) e por isso não se encaixa na identidade surda incompleta/embaçada, na qual a repressão da surdez causa isolamento.

Observamos, então, que Perlin apresenta sete identidades surdas, com base no estudo das identidades modernas fragmentadas (Hall, 2006). Entretanto, elas não se esgotam em apenas sete, pois “diante da globalização e da inclusão social [...] os sujeitos com surdez estão mais expostos ao contato com outros povos e outras formas de interpretação de si e do mundo” (Carneiro, 2023, p. 70), algo característico da modernidade tardia, que alguns chamam de contemporaneidade. Destacamos que o uso do termo surdo em vez de pessoa com deficiência auditiva acontece, também, por conta dessas identidades fragmentadas e não fixas, em consequência de um biculturalismo (Skliar, 2016; Perlin, 2016) que perpassa a cultura ouvinte, que é oral e escrita, e a cultura surda, que é visual, espacial e também tátil, ao considerarmos as pessoas com surdocegueira que se comunicam pela língua de sinais tátil. Logo, o termo “pessoa com deficiência auditiva” ou “deficiente auditivo” e o termo “pessoa com surdez” ou “surdo” não são sinônimos, e nesta pesquisa também não serão utilizados como se fossem. São pessoas que compreendem a surdez de maneiras diferentes em suas vidas.

Isto posto, compreendemos que a cultura surda é construída pelas materialidades produzidas pelo povo surdo que, distribuído em diversos territórios e comunidades ao redor do mundo, considera a surdez como alteridade cultural e a língua de sinais como sua língua primordial frente a um sistema de “medicalização da surdez” (Carneiro, 2023, p. 35). Tal sistema tende a incentivar procedimentos cirúrgicos invasivos como o implante coclear – que consiste em uma prótese eletrônica introduzida na orelha interna como procedimento de reabilitação auditiva³ – muitas vezes para atender aos anseios tanto de familiares ouvintes como os de uma sociedade ouvinte. Estas e outras questões sobre a inserção da pessoa surda na sociedade, são denunciados pelos “Estudos Surdos” desenvolvidos tanto por ouvintes sensíveis a causa da cultura surda, como é o caso de Skliar (2016), quanto por surdos que escrevem com base em sua própria experiência e na experiência de outros surdos, como é o caso de Perlin (2016) e Strobel (2008).

2.1 A HISTÓRIA CULTURAL DA SURDEZ

A surdez, principalmente na área da saúde e educação, ainda hoje é compreendida como uma deficiência que busca a normalização de um corpo fora do padrão. Este estigma reflete um doloroso momento histórico: o Congresso de Milão de 1880, que proibiu o uso da língua de sinais no âmbito educacional ao redor do mundo com a justificativa dos sinais manuais serem um obstáculo ao desenvolvimento da língua oral/escrita (Campello, 2007). Tal medida foi denunciada como um retrocesso ao longo dos séculos pelos Estudos Surdos (Skliar, 2016), que defendem a importância da educação bilíngue, na qual a língua de sinais é primeira língua - L1 a ser aprendida e o português escrito é segunda língua - L2 (Brasil, 2021). É necessário reforçar que no ensino bilíngue, a língua de sinais não deve ser vista como mera ponte para o aprendizado da segunda língua oral/escrita. Tampouco a língua escrita deve ter um valor superior a língua de sinais (Perlin, 2016). No entanto, a lei 14.191 da educação bilíngue para surdos, aprovada há pouco mais de 4 anos, em 2021, ainda encontra obstáculos em sua aplicação efetiva.

Assim, as rupturas no conceito da surdez ao longo da história causaram impacto principalmente àquelas pessoas que nascem surdas, comparados às que perdem sua audição

³ Segundo a definição da Comissão Nacional de Incorporação de Tecnologias no Sistema Único de Saúde (CONITEC) do Ministério da Saúde brasileiro. Disponível em: https://www.gov.br/conitec/pt-br/midias/incorporados/implantes_cocleares-final.pdf/view. Acesso em: 04 fev. 2025

após serem oralizadas. Entre os deficientes auditivos e os surdos, afirma Carneiro (2023), existe uma classificação de viés clínico, condicionada aos níveis de perda auditiva. O deficiente auditivo, definido pela perda auditiva parcial, é mais aceito pela sociedade do que o surdo, que apresenta surdez total ou profunda:

Por este viés [clínico], o surdo, patologizado pela surdez total ou profunda, é considerado um sujeito com poucas chances de inserção social, já que o desenvolvimento linguístico oral é mais comprometido por conta do *feedback* auditivo nulo, enquanto que o deficiente auditivo é mais benquisto socialmente, por apresentar resíduos auditivos que permitem melhor correção, obtendo sucesso no tratamento reabilitativo. [...] Antagonicamente a este viés, o cultural ou sócio-antropológico advém do discurso das comunidades surdas e dos movimentos sociais surdos que tiveram início na fase do despertar cultural. (Carneiro, 2023, p. 36-37)

Em combate às condutas de controle pelo viés clínico que classifica os surdos de acordo com suas capacidades, as múltiplas identidades surdas, citadas no tópico anterior, se formam principalmente através das relações sócio-antropológicas. Perlin (2016) cita Foucault para falar dos jogos de poder inerente a essas relações pois “Foucault ensinou a ver relações de poder como internas, comuns, misturadas na praticidade dos encontros” (Perlin, 2016, p. 67) e afirma que o movimento surdo é um “lugar de resistência” (Perlin, 2026, p. 69) desenvolvido dentro das comunidades surdas. A criança que nasce surda e se reconhece no adulto surdo pode também manter convívio com o ouvinte sensível à causa dos direitos dos surdos. Em comunidade, o povo surdo fortalece a valorização da língua de sinais, através de uma cultura essencialmente visual, que luta para não ser silenciada nem ocultada em favor de uma língua escrita/falada ainda vista como superior. Compreendemos, então, que a cultura surda se encontra permeada por práticas discursivas e é, por si só, uma destas práticas enquanto subjetividade dos sujeitos surdos.

2.2 A CULTURA SURDA COMO PRÁTICA DISCURSIVA

Escrever sobre a cultura surda a partir de uma posição ouvinte é um desafio de ir contra a corrente imposta por nós mesmos, ouvintes, quando admitimos e reproduzimos enunciados que legitimam e reforçam discursos sobre o que é ser normal em nossa sociedade e nos esquecemos das subjetividades que se desviam da norma. Ao adentrarmos tais questões, se faz necessário entender a noção das práticas discursivas que constroem, circulam e legitimam os objetos do discurso, isto é, os sujeitos e os enunciados apresentados pelos Estudos Discursivos Foucaultianos:

A prática discursiva constitui o lugar onde os objetos se formam ou se deformam, onde aparece ou se apaga uma pluralidade emaranhada de objetos de discurso. Assim, analisar um discurso é fazer aparecer um conjunto de regras próprias a uma prática discursiva, sem a tarefa de encontrar as origens dos discursos, mas os começos possíveis de serem demarcados (Navarro, 2020, p. 14).

Neste conjunto de regras, Navarro (2020) descreve que o discurso pode ser demarcado pelas modalidades enunciativas. Foucault (2008) fundamenta as modalidades enunciativas em três questionamentos: Quem fala? De onde fala? Quais as posições este sujeito que produz enunciados pode ocupar em relação à rede de informações de onde obtém tais enunciados? As modalidades enunciativas se manifestam na dispersão do sujeito, em seus “diversos *status*, nos diversos lugares, nas diversas posições que pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala” (Foucault, 2008, p. 61) compreendendo as relações do saber e do poder em “um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos” (idem). Logo, o saber e o poder não se centralizam em uma só pessoa ou instituição no espaço e no tempo, tampouco agem de forma hierárquica, de cima para baixo. Suas relações atravessam o sujeito por todos os lados e em todas as épocas, de relações mais amplas até as mais elementares, também chamadas de microrrelações.

Por essa razão, as pessoas são compreendidas como sujeitos e a questão do sujeito é o centro dos estudos de Foucault. As modalidades enunciativas revelam o *status* do sujeito, assim como seu corpo físico torna-se também um corpo discursivo, segundo o vocabulário de Foucault estudado por Castro (2009). “Sobre o corpo encontram-se as marcas dos fatos passados, nele nascem os desejos, as insuficiências, os erros, expressam-se as lutas. [...] O corpo não existe como um artigo biológico ou um material, mas dentro e através de um sistema político” (Castro, 2009, p. 89-90). O sujeito deixa de ser uma pessoa delimitada por uma ou mais identidades mesmo que fragmentadas, como pensa Perlin (2016) e Hall (2006), e passa a ser compreendido por seus modos de subjetivação:

Os modos de subjetivação são, precisamente, as práticas de constituição do sujeito. [...] Foucault concebe retrospectivamente seu trabalho como uma história dos modos de subjetivação/objetivação do ser humano em nossa cultura. [...] Nessas formas morais, acentua-se o elemento dinâmico dos modos de subjetivação: as formas da relação consigo mesmo, as técnicas e os procedimentos mediante os quais se elabora essa relação, os exercícios pelos quais o sujeito se constitui como objeto de conhecimento, as práticas que permitem ao sujeito transformar seu próprio ser” (Castro, 2009, p. 408).

Desse modo, a cultura é uma das práticas centrais de subjetivação dos sujeitos. No nosso caso, a cultura dos sujeitos surdos é permeada pelas relações de saber “[...] formados de maneira regular por uma prática discursiva e indispensáveis à constituição de uma ciência, apesar de não se destinarem necessariamente a lhe dar lugar” (Foucault, 2008, p. 204), visto

que nem todo saber é admitido como conhecimento científico. Já as relações de poder agem nas condutas de controle, expressas tanto por sujeitos ouvintes quanto por sujeitos surdos, ao reproduzirem discursos que consideram a surdez como uma patologia (Perlin, 2016). Ao mesmo tempo, nas fissuras dos discursos legitimados pelo poder se manifestam as práticas de resistência, por estratégias de confronto através da cultura surda.

Foucault retoma o conceito de genealogia oriundo de Nietzsche (Foucault, 2004c) ao analisar o poder e a ética da governamentalidade, após anos dedicados à pesquisa sobre o saber de modo arqueológico (Foucault, 2008), isto é, o saber disperso no tempo e espaço mas que, ao se unir, compõe um todo. A junção da arqueologia do saber com a genealogia do poder e da ética tornar-se a arqueogenealogia dos Estudos Discursivos Foucaultianos. Em entrevista a Navarro e Sargentini (2022), Gregolin define a arqueogenealogia enquanto uma análise da emergência dos discursos:

Por isso, fazer análise *arqueogenealógica* significa que nosso olhar investigativo se debruça sobre os discursos a fim de enxergar a trama das relações entre saberes, poderes e processos de subjetivação pela lente crítica da história. A arqueogenealogia - que pode ser pensada como um modo de compreender a existência e a emergência dos discursos - volta-se para a história com olhar crítico, a fim de torná-la *capaz de oposição e de luta* (Navarro e Sargentini, 2022, p. 38-39).

Desse modo, Gregolin estabelece a definição da arqueogenealogia como uma combinação que nos impulsiona a agir perante os saberes que nos atravessam, bem como a perceber as ações de poder e ter a oportunidade de pensar diferente do que está posto e é muitas vezes absorvido como verdade inquestionável (Navarro e Sargentini, 2022). Barreiros (2020) por sua vez, sintetiza os três modos de produção histórica das subjetividades desenvolvidos por Foucault:

A questão do sujeito, da subjetividade e dos modos de subjetivação foram recorrentes nas suas pesquisas, a partir de três modos de produção histórica das subjetividades. Primeiro foi a *arqueologia*, no qual o modo de investigação que buscavam o estatuto de ciência, cujo efeito é a objetivação do sujeito do discurso, do sujeito produtivo, que trabalha e a objetivação dos temas sobre a vida. No segundo momento, ele estudou as práticas divisoras (louco-são, doente-sadio, criminoso-bom menino) que objetivam o sujeito em relação a si e aos outros a partir de uma *genealogia do poder*. Enfim, no último momento estudou a objetivação que torna o ser humano em sujeito, a partir das técnicas de si e da governamentalidade direcionando as pesquisas para uma *genealogia da ética* [...] (Barreiros 2020, p. 84-85, grifos da autora).

Com a intenção de “reconstituir os fios” (Foucault, 2004c, p. 6) do discurso observamos como Barreiros (2020), cuja pesquisa também aborda a surdez pela noção de biopolítica e normalização dos corpos surdos, enfatiza a questão do sujeito para Foucault. Da arqueologia do saber (2008), que compreende o sujeito como produtor e produzido pelo

discurso, até a genealogia do poder (Foucault, 2004c), no qual o sujeito reconhece suas ações de controle, divisão, exclusão e silenciamento de discursos, entendemos como Foucault alcança a genealogia da ética, que redireciona esses modos de subjetivação para um chamado ao governo de si, ou seja, a atitude que o sujeito deve tomar a partir do saber que adquire, promovendo um diagnóstico do presente e de nós mesmos (Borges, 2023).

Estamos, então, em busca de diagnosticar nosso lugar enquanto pesquisadores do desenho como linguagem visual, na construção e articulação das relações de saber como conhecimento, não necessariamente científico, e de poder como lugar de legitimação, interdição ou controle, que atravessa os sujeitos e, por consequência, se estabelecem como discursos. Nessa pesquisa, o objetivo é compreender os elementos iconográficos, formados pelo desenho na obra da artista surda Nancy Rourke, como possíveis enunciados de uma prática discursiva da cultura surda. Entendidos como índices discursivos, esses elementos iconográficos evocam e re combinam sentidos e enunciados construídos e deslocados ao longo do tempo e espaço, situados em narrativas não-lineares da história. A construção do discurso derivado das imagens é proposto por Courtine (2013) e apurado por Milanez (2013) através do conceito de “intericonicidade” (Courtine, 2013), que define a possibilidade de inscrever uma imagem em uma série de imagens, elaborar uma cartografia de enunciados e fazer da memória visual uma “memória discursiva” (Courtine, 2013, p. 26). Assim, os fios do discurso são tecidos pelos elementos iconográficos da arte.

O próprio Foucault (2008) exemplifica como seria possível uma arqueologia das imagens artísticas através da leitura e análise de um quadro, em busca de “reconstituir o discurso latente do pintor” (Foucault, 2008, p. 217). O autor aponta intenções em enunciados a partir de elementos do desenho como “o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos” (idem). Tal exemplo demonstra que seus estudos não se limitam apenas ao discurso dito ou escrito, mas podem ser aplicados à leitura e produção de sentidos de uma pintura, em seu conjunto de enunciados “que toma corpo em técnicas e em efeitos” (idem) estabelecendo relações de saber/poder resultantes da prática artística.

Não se deve estudar uma tela com o mesmo sistema de leitura que se estuda uma frase. Daí se fundamenta a intericonicidade, que afirma que uma imagem se conecta a outras, ao evocar uma “memória discursiva” (Courtine, 2013). Milanez (2013) enfatiza a necessidade da análise da intericonicidade ser conduzida por uma dupla perspectiva, que abrange o aparato teórico-metodológico dos enunciados e o papel ativo e histórico do sujeito que percebe e é percebido pelas imagens. Isso significa que qualquer leitura de imagem deve estar ancorada em um arcabouço teórico que permita não apenas a descrição, que aqui será feita através da

iconografia, mas também a produção de sentidos do funcionamento discursivo das imagens, por suas relações com a memória e a história que evocam.

O enunciado, portanto, é a base que sustenta a análise. Já o sujeito não é um mero decodificador de elementos visuais, mas sim uma pessoa que, antes mesmo de analisar algo, já está imersa e constituída pelos enunciados imagéticos que a cercam. Simultaneamente, é um sujeito que analisa imagens e também um produtor delas, participando de uma espécie de engrenagem midiática. O sujeito analista torna-se uma “maquinaria imagética arquivista” (Milanez, 2013, p.346), pois seu olhar é atravessado por um arquivo de enunciados imagéticos historicamente situados que são ativados no momento da leitura e análise.

Ao citar o arquivo, Milanez se refere à noção de arquivo de Foucault (2008), que à primeira vista se assemelha à noção de lembrança. Contudo, além de Foucault não utilizar a lembrança enquanto concepção da psicanálise, que tem seu discurso clínico criticado de modo bem profundo em *História da Loucura* (Foucault, 1978), é preciso utilizar o termo arquivo em vez de lembrança pois o arquivo não se trata de um acumulado de qualquer coisa já memorizada por nós, mas sim um sistema de coisas que destacam e se repetem, “que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas com que as que brilham muito forte como estrelas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas” (Foucault, 2008, p. 147). Interessante notar a associação entre as estrelas e as coisas que brilham forte de muito longe, feita por Foucault, para definir enunciados que se estabelecem por sua regularidade discursiva, à medida que se repetem no arquivo como sistema de enunciados-destaque. Assim, a intericonicidade reflete como nosso arquivo de enunciados imagéticos nos constitui enquanto sujeito analista, que produz e reproduz um universo de imagens e é produzido por elas (Milanez, 2013).

Portanto, para empreender uma leitura discursiva das imagens efetiva, além de descrever o dito e visto de uma imagem artística, pelo qual nos valem da iconografia das artes visuais (Panofsky, 1986; Moreira, 2018), é preciso analisar o não-dito, ou melhor, o não-visto que atravessa o sujeito, resgatando imagens de seu arquivo de enunciados. É um processo complexo, por isso muitos autores dos Estudos Discursivos Foucaultianos se atentam às singularidades de cada materialidade pesquisada. No caso da cultura surda é preciso, então, conhecer as narrativas dos surdos construídas pelos próprios surdos, como é o caso do conceito de artefatos culturais do povo surdo trazido por Strobel (2008) em diálogo com o conceito foucaultiano de narrativa de si, investigado no tópico seguinte.

2.3 OS ARTEFATOS CULTURAIS DO POVO SURDO COMO NARRATIVAS DE SI

Ao estudar os primeiros de relatos de si enquanto “subjetivação do discurso” (Foucault, 2004a, p. 148) durante a época de Sêneca no império romano e dentre outros exemplos, Foucault compreende relatos por correspondência ou diários pessoais como fenômenos de sentido “para aquele que quisesse escrever a história da cultura de si” (Foucault, 2004a, p. 157). Então, define a narrativa de si da seguinte maneira:

[...] a narrativa de si é a narrativa da relação consigo mesmo, e nela é possível destacar claramente dois elementos, dois pontos estratégicos que vão se tornar mais tarde objetos privilegiados do que se poderia chamar a escrita da relação consigo: as interferências da alma e do corpo (as impressões mais do que as ações) e as atividades do lazer (mais do que os acontecimentos exteriores); o corpo e os dias. (Foucault, 2004a, p. 157).

É possível, então, perceber a noção de narrativa de si presente no conceito dos artefatos culturais do povo surdo desenvolvido por Strobel (2008). Ao trazer relatos de experiência de pessoas com surdez, tanto dela mesma enquanto autora surda quanto de outros surdos, são reveladas múltiplas narrativas de si. Do corpo até a alma, é permitida “uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo” (Foucault, 2004a, p. 157). Ao escrever sua perspectiva e a perspectiva de outros sobre a cultura surda, Strobel (2008) expressa costumes, obstáculos e conquistas do povo surdo especialmente no direito à comunicação pela língua de sinais, que implica em toda a formação humana do povo surdo, frente ao discurso clínico que busca padronizar o corpo e os modos de vida que desviam da norma ouvinte. Skliar (1999) descreve como tais narrativas surdas se apresentam:

As narrativas surdas, como, por outro lado, todas as narrativas dos outros, começam agora a ser objeto de curiosidade. Os surdos sempre se têm narrado a si mesmos e têm narrado, também, como têm sido inventados e excluídos pelos ouvintes. Porém, igualmente, essas narrativas estão sendo observadas, à distância, com suspeita e receio. Muitos especialistas se interrogam, ainda, se aquilo que está ali é uma língua, uma cultura. [...] **Assim, se profanam as línguas e as culturas da alteridade: acreditando que aquilo que tem sobrevivido a todas as formas imagináveis de controle, invenção e exclusão desde a normalidade, simplesmente, não existe.** (Skliar, 1999, p. 28, grifo nosso).

Esta negação da existência das “culturas da alteridade” (Skliar, 1999, p. 28) denuncia a exclusão e silenciamento das narrativas dos surdos que não se dobram ao discurso clínico. O viés clínico que se torna discurso, ao subjugar o sujeito surdo a um modelo ouvinte, é um estigma latente dentro dos sistemas educacionais voltados às pessoas com surdez, como cita Skliar (1999) em menção aos especialistas que questionam a existência da cultura surda. O próprio Ministério da Saúde do Brasil ainda divulga relatórios da Comissão Nacional de Incorporação de Tecnologias no Sistema Único de Saúde (CONITEC/SUS) em que a surdez é

descrita como algo que “limita ou impede que o seu portador desempenhe plenamente o seu papel na sociedade” (Brasil, 2024, p. 1), embora o termo “portador de deficiência” não seja um termo adequado para se referir às pessoas com deficiência, pois a deficiência não é algo que se porta, feito um acessório que se tira e se coloca, mas está marcada de modo permanente no corpo e expressa na cultura, principalmente no caso do povo surdo.

Como dito no tópico anterior, escrevemos esta pesquisa a partir da posição de ouvinte sensível à causa do povo surdo, após o contato com a comunidade surda e toda sua potencialidade, contra a corrente do “discurso ouvintista” (Strobel, 2008, p. 23) que considera a oralização como modelo ou intenciona o uso da educação bilíngue como trampolim para a desvalorização da cultura surda através de um “biculturalismo e bilinguismo” (Perlin, 2016, p. 56) que “mascaram normas” (idem) na qual “se admite a diversidade, não, porém, a diferença” (idem). Assim, os Estudos Surdos (Skliar, 2016), na luta pelos direitos da pessoa com surdez, reconhecem a importância da afirmação da cultura surda frente às condutas de controle do ouvintismo, que “[...] ditam regras que regulam o que deve ser dito e o que deve permanecer no silêncio. O discurso surdo inverte a ordem ouvintista, tem o peso da resistência” (Perlin, 2016, p. 58). É sobre a inversão da ordem ouvintista, através das artes, que esta pesquisa se dedica.

Nos textos de Perlin (2016) e também de Perlin e Strobel (2014), percebe-se o uso das noções de saber/poder ligadas ao conceito das disciplinas “[...] obscuras e silenciosas trabalhando em profundidade, constituindo o subsolo da grande mecânica do poder” (Foucault, 2004c, p. 106) em favor de um “saber clínico” (idem) que subverte o que seria considerado natural na sociedade, em nome de uma “sociedade de normalização” (idem) dos corpos. É possível, então, relacionar as noções de disciplina e de normalização de Foucault com a história do povo surdo e seus artefatos culturais (Strobel, 2008), os quais se revelam como estratégias de resistência frente ao discurso do saber/poder clínico. No artigo sobre a história cultural dos surdos de Perlin e Strobel (2014) isso é ainda mais evidente, pois a história da surdez segue em paridade com a:

[...] questão foucaultiana em que os sujeitos marginalizados, de fronteira, de periferia conseguem reverter a história e esta vir à tona, não como um incômodo, mas como necessidade para sua presença social. A partir desta afirmativa podemos olhar para o que temos: as narrativas históricas dos surdos. Estas se descortinam como um campo aberto. E para registrar a nossa história cultural sentimos a necessidade de adentrar os feitos culturais e linguísticos dos povos surdos [...]. (Perlin e Strobel, 2014, p. 20)

Tais feitos culturais e linguísticos se apresentam como os “artefatos culturais do povo surdo” (Strobel, 2008, p. 35) definidos como artefatos materiais e imateriais derivados da

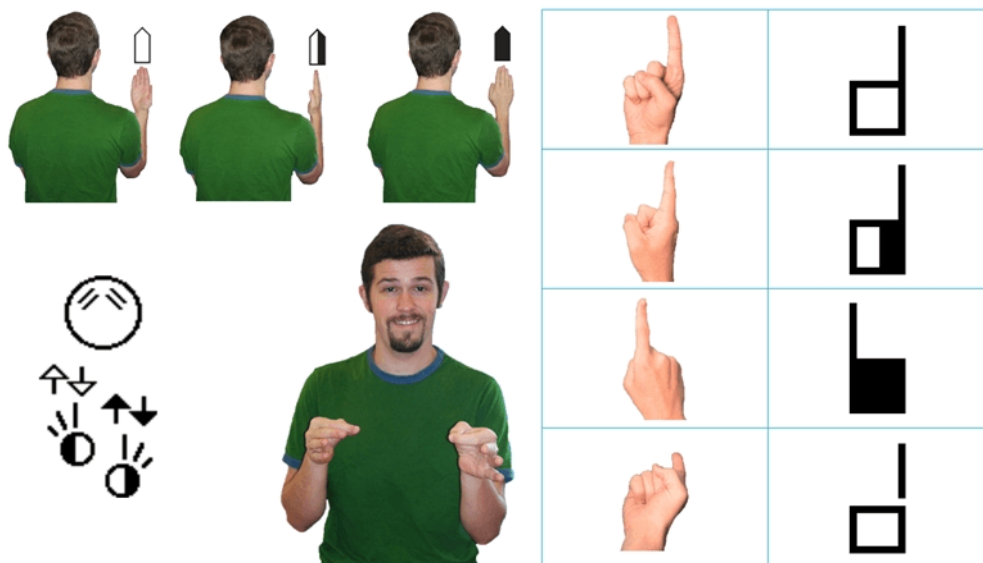
língua de sinais e dos diversos modos que os surdos têm de experienciar o mundo, pelo contexto cultural em que vivem e pelos sujeitos com os quais se relacionam. São enumerados oito tipos de artefatos culturais, dentre os quais percebemos as “narrativas surdas” (Skliar, 1999) como enunciados da cultura surda:

1. **Experiência visual** – definida pela questão dos surdos em perceberem “o mundo através dos seus olhos” (Strobel, 2008, p. 39) enquanto “sujeitos visuais” (Skliar, 1999) que abrange não só as “expressões faciais e corporais” (Strobel, 2008, p. 39), pertencentes à gramática da língua de sinais, mas também as subjetividades desses sujeitos surdos e a importância da interação dos surdos em comunidades. Strobel (2008) narra casos de crianças surdas que conviveram somente com adultos ouvintes e, sem contato com adultos surdos, imaginavam que só seria possível viver como adultos se tivessem nascido ouvintes. Por isso, as interações nas comunidades surdas ajudam a entender as possibilidades de crescimento e desenvolvimento dos sujeitos surdos. Além disso, a experiência visual abrange o caso dos “surdos oralizados” (Strobel, 2008, p. 43) que optam por se apoiar na percepção visual, leitura labial e no direito ao uso de legendas revisadas, não automáticas, em recursos audiovisuais para ter acesso ao conteúdo que circula em redes sociais, sites, tv, cinema, etc. Cabe ressaltar que Strobel (2008) pontua seu estudo em surdos que enxergam, assim como ela mesma, sem mencionar a questão da surdocegueira e suas subjetividades quanto à falta da audição e visão (Almeida, 2025), além da existência de surdos que apresentam múltiplas deficiências, os quais podem apresentar outras questões, possíveis de serem trabalhadas em um estudo mais aprofundado à parte da presente pesquisa, que tem seu foco nos surdos enquanto “sujeitos visuais” (Skliar, 1999);
2. **Linguístico** – abrange tudo o que envolve a língua de sinais, a formação educacional e humana, o bilinguismo e os “sinais caseiros” (Strobel, 2008, p. 47), no caso de surdos que não tem contato com a língua de sinais e, para se comunicar com sua família ouvinte, se utilizam de gestos e expressões entendidas apenas em seu ambiente familiar, o que leva ao seu isolamento social e afastamento das comunidades surdas. Aqui, tomaremos uma noção ampliada da linguística, em uma natureza histórico-discursiva a partir de Foucault, que busca ir além das estruturas formais da área linguística e aborda as posições do saber/poder que a constituem (Foucault, 2004c). Desse modo, poderemos entender narrativas que abordam a falta de acesso à informação tanto para os surdos que se encontram isolados quanto para os surdos que

se comunicam por língua de sinais e enfrentam barreiras atitudinais em ambientes não adaptados a recebê-los, demonstrando como as relações de saber/poder atravessam estes sujeitos e os espaços que acessam;

3. **Familiar** – trata das questões familiares que o sujeito surdo pode enfrentar ao longo de sua vida. Traz narrativas como o “problema social” (Strobel, 2008, p. 49) de uma criança nascer surda em uma família ouvinte que, em geral, rejeita a língua de sinais e busca imediatamente a cura para a condição de surdez, considerada uma doença e um desvio da normalidade, comparada às narrativas do “acontecimento alegre” (Strobel, 2008, p. 49) da criança surda nascida em uma família surda, que compreende suas subjetividades por também fazerem parte do povo surdo. Narra experiências das famílias surdas que não são compreendidas pelas famílias ouvintes, ao utilizar a língua de sinais como “língua prioritária do lar” (Strobel, 2008, p. 52) até mesmo na domesticação cachorros e gatos, que entendem comandos simples pela língua de sinais, expressando modos de vida que não se diferenciam quase nada da relação entre famílias ouvintes a não ser pela comunicação por sinais. Este artefato aborda também a relação entre as composições familiares a exemplo dos *CODA*, sigla em inglês para *Children of Deaf Adults* (tradução nossa), filhos ouvintes de pais surdos, que costumam adotar a língua de sinais na comunicação com seus pais surdos e a língua oral/escrita fora do ambiente familiar, na comunicação com os ouvintes;
4. **Literatura surda** – diz respeito a toda produção literária, escrita por surdos, que “[...] traduz a memória das vivências surdas através de várias gerações dos povos surdos. A literatura se multiplica em diferentes gêneros: poesia, história dos surdos, piadas, literatura infantil, clássicos, fábulas, contos, romances, lendas e outras manifestações culturais” (Strobel, 2008, p. 56). Podemos dizer que as referências de Perlin (2016) e Strobel (2008) utilizadas nesta pesquisa, enquanto autoras surdas, são parte da literatura surda. Além disso, Strobel cita a construção do sistema de escrita de sinais denominado *SignWriting*, que adapta desde textos didáticos até contos infantis, substituindo palavras por códigos gráficos e geométricos alinhados aos cinco parâmetros da gramática da língua de sinais: configuração de mão, movimento, ponto de articulação, expressão facial/corporal e orientação/direcionalidade das mãos como podemos observar na figura 02;

Figura 02: *SignWriting* comparado à língua de sinais



Fonte: <https://www.libras.com.br/signwriting>

5. **Vida social e esportiva** – definido pelos eventos culturais como “[...] casamentos entre surdos, festas, lazers e atividades de associações de surdos, eventos esportivos e outros” (Strobel, 2008, p. 61). O caso dos surdos não serem considerados atletas paralímpicos é algo interessante a se destacar. Em razão do acordo entre o Comitê Internacional Desportivo Surdo - ICSD e o Comitê Paralímpico Internacional - IPC, considera-se que os atletas surdos não possuem limitações físicas em comparação aos atletas paralímpicos. Portanto, a competição entre eles não seria justa. Em comparação a Olimpíada geral, de acordo com a Confederação Brasileira de Desportos de Surdos - CBDS, as Surdolimpíadas apenas substituem os estímulos sonoros pelos visuais ou táteis nas competições, dispensando os TILS - Tradutores e intérpretes de língua de sinais, entre os diversos países que a Surdolimpíadas reúne desde sua primeira edição em 1924, na França. Os surdoatletas não se denominam um grupo de pessoas com deficiência, por suas capacidades físicas, mas sim uma minoria linguística e cultural⁴ que se comunica por sinais e com o apoio de estímulos visuais ou táteis a exemplo de letreiros luminosos ou alarmes que emitem vibração e passam informações durante as competições esportivas. As Surdolimpíadas são realizadas nas modalidades Surdolimpíadas de Verão e Surdolimpíadas de Inverno, realizadas em ciclos

⁴ Informação retirada do próprio site do Comitê Brasileiro de Desportos Surdos - CBDS. Disponível em: <https://cbds.org.br/cbds/paralimpiadas-e-surdolimpiadas>. Acesso em: 27 out. 2024.

separados, geralmente a cada quatro anos. A Surdolimpíada de Verão ou *Summer Deaflympics* mais recente ocorreu em Tóquio, Japão, de 15 a 26 de novembro de 2025;

6. **Política** – podemos dizer que este artefato aborda as relações de saber/poder de modo mais direto, ao representar instituições, associações e organizações voltadas à defesa e conquista de direitos do povo surdo, e enfatizar o viés social da cultura surda. Um exemplo pioneiro é o INES – Instituto Nacional de Educação dos Surdos, fundado em 1857 pelo professor francês surdo Eduard Huet. Hoje, o INES é uma instituição do governo nacional que promove cursos, eventos e regulamenta instituições educacionais de surdos em todo território brasileiro, a exemplo dos Centros de Capacitação de Profissionais da Educação e de Atendimento às Pessoas com Surdez – CAS. Já a FENEIS – Federação Nacional de Educação e Integração dos Surdos, atende a nível nacional mas é classificada como não-governamental. A FENEIS atua em defesa dos direitos dos surdos e foi fundamental na campanha pela regulamentação da lei da educação bilíngue no Brasil. Além disso, promove o acesso à cultura, com a campanha do direito às legendas em produções audiovisuais distribuídas nacionalmente;
7. **Materiais** – correspondem aos objetos que promovem acessibilidade no cotidiano dos surdos, a exemplo do telefone tipo *TDD*, do inglês *Telephone Device for Deaf*, substituído hoje pelos *smartphones* e computadores que possuem telas e possibilitam chamadas em videoconferência, tanto para a comunicação cotidiana dos surdos através do vídeo, quanto no atendimento para acesso à produtos e serviços públicos ou privados, nos quais os intérpretes atuam traduzindo o que está sendo falado ou escrito para a língua de sinais e vice-versa. Há também os aplicativos que traduzem informações com avatares criados em computador, chamados tradutores virtuais, a exemplo do app *Hand Talk* criado no Brasil e utilizado por grandes empresas mundialmente, a exemplo de bancos e redes de varejo que incorporam estes aplicativos seus sistemas, a fim de criar um ambiente digital mais inclusivo. Portanto, o artefato cultural dos materiais representa toda mediação simbólica entre o surdo e o ouvinte, promovendo o acesso à informação, aos produtos e serviços de modo independente pelas pessoas com surdez;

8. **Artes visuais** – por fim, o artefato das artes visuais diz respeito a toda produção artística criada pelo povo surdo. Este artefato foi deixado por último, mesmo que no livro de Strobel (2008) apareça antes do artefato Política, para destacar e aprofundar suas narrativas como enunciados que constroem discursos por meio do desenho, materialidade central da pesquisa. Pode-se dizer que o movimento artístico e ativista *De'VIA* é um exemplo deste artefato, que se consolida como movimento da Arte Surda, manifestada em diversas superfícies, do corpo que performa e poetiza a língua de sinais até a tela-matriz que sustenta a grafia das narrativas desenhadas por cada artista surdo.

Relembrando o cerne das pesquisas interdisciplinares do PPGDCI – UEFS, ao investigar a cultura expressa nas obras de arte feita por Nancy Rourke, artista expoente do movimento *De'VIA*, buscamos contribuir aos Estudos Surdos pela perspectiva das artes e dos Estudos Discursivos Foucaultianos, enfatizando a construção e circulação das práticas discursivas através das imagens, que fazem parte tanto da nossa cultura ouvinte quanto da cultura surda. Nesta seção, observamos como as narrativas dos artefatos culturais do povo surdo estão para além da própria língua e as produções de Arte Surda são um exemplo disso. Na seção seguinte, buscamos compreender de que modo o movimento artístico *De'VIA* tornou-se um importante canal de expressão da cultura surda através das artes visuais e qual o papel de Nancy Rourke nesse movimento, como artista *De'VIA* que nos faz acessar outras perspectivas de ver o mundo e redesenha composições famosas na História da Arte pelas lentes da sua própria cultura.

3 MOVIMENTO *DE'VIA* (*DEAF VIEW/IMAGE ART*) E NANCY ROURKE: A CULTURA SURDA PRODUZIDA PELA ARTE

A experiência visual, como primeiro artefato da cultura surda, se encontra profundamente atrelada às artes visuais produzidas pelos surdos. É preciso compreender que não existe uma arte para o surdo ou para a surdez como deficiência, mas sim uma arte que expressa a história de resistência e afirmação do povo surdo. É isso que define a Arte Surda, embora se possa compreender o termo de modo equivocado, como se fosse um recurso especial de arte direcionado à surdez a fim de superar uma barreira de comunicação ou ainda como se toda arte feita por surdos fosse Arte Surda. Por isso, a presente pesquisa concorda com a definição de Nakagawa (2012, p. 71) que compreende “o objeto de arte [...] pelo conteúdo que expressa”, isto é, a Arte Surda definida pelas produções artísticas que evidenciam as experiências da surdez, diferente de obras produzidas por artistas surdos que não apresentam este tema em destaque. O artista surdo, assim como qualquer outro artista ouvinte, é livre para desenhar ou não sobre suas experiências pessoais, mesmo que as subjetividades da surdez o atravessem o tempo todo, segundo o entendimento dos Estudos Discursivos Foucaultianos.

Strobel (2008) conceitua as artes visuais, enquanto artefato, em que “o artista surdo cria a arte para que o mundo saiba o que pensa, para divulgar as crenças do povo surdo, para explorar novas formas de ‘olhar’ e interpretar a cultura surda” (Strobel, 2008, p. 66), o que dialoga diretamente com o movimento *De'VIA* desde sua origem e até mesmo antes dela, pela herança dos eixos temáticos de resistência, afirmação e libertação oriundo dos “*disenfranchised groups*” (Durr, 2006, p. 167), do inglês “grupos desprivilegiados de direitos”, a exemplo dos grupos afro e latino americanos e das pessoas LGBTQIAPN+.

Nesta dissertação, vamos relacionar o tema “libertação” enquanto uma busca por libertar-se do poder colonizador da língua falada/escrita perante a língua de sinais e a cultura surda, na combinação dos temas de afirmação e resistência herdados pelo movimento *De'VIA*, com o conceito de prática de liberdade trazido por Foucault (2004b; 2009), ao compreender as relações entre os sujeitos surdos e os efeitos de poder por suas estratégias de resistência. A libertação, ou “prática de liberação” (Foucault, 2004b, p. 265), é entendida por Foucault num sentido mais estrito, enquanto a “prática de liberdade” (idem) acontece em um sentido mais amplo, em que os sujeitos estabelecem estratégias não somente para liberar-se do seu “colonizador” (idem) como também para manter suas condições de existência após essa liberação, se identificando como sujeitos livres. A liberdade, então, torna-se uma prática pois

“o poder só se exerce sobre ‘sujeitos livres’ [...]” (Foucault, 2009, p. 14). Nesse espaço e tempo, a arte torna-se uma “estratégia de luta” (Foucault, 2009, p. 20), instrumento de insubmissão destes sujeitos surdos e suas produções artísticas dentro do movimento *De’VIA*, que vamos aprofundar no tópico seguinte.

3.1 MOVIMENTO *DE’VIA*: UM MANIFESTO ARTÍSTICO DA CULTURA SURDA

Ao escrever sobre o artefato das artes visuais, Strobel (2008) destaca que além das obras que manifestam beleza existem também as manifestações de denúncia às opressões sofridas pelo povo surdo, retratadas nos objetos artísticos. E é nesse ponto que o movimento *De’VIA* se insere. Segundo Durr (2006), suas sementes começaram a ser plantadas bem antes do movimento ter um nome, a partir das reações que artistas surdos provocavam com a exposição de suas obras, narrando visualmente suas perspectivas sobre a surdez e o ser surdo. Uma das grandes referências nesse sentido foi Betty G. Miller, denominada “mãe do *De’VIA*” (Durr, 2006, p. 168) por ter participado da fundação do movimento.

As exposições das obras de Miller provocaram reações e incômodo em surdos e ouvintes desde antes dos anos 70, no início da época de “despertar cultural” (Carneiro, 2023, p. 22) dos surdos ao redor do mundo, logo após o declínio do oralismo decretado como sistema único de educação de surdos pelo Congresso de Milão de 1880. Ao expor a pintura “Bell School, 1944” (figura 03) que traz a imagem de crianças retratadas feito bonecos eletronicamente controlados, Miller narrou uma experiência na infância surda de seu tempo (Durr, 1999). Ela foi uma das primeiras artistas surdas a incorporar os temas de resistência, afirmação e libertação da cultura surda em suas obras. Posteriormente, a resistência, enquanto denúncia das condutas de controle e medicalização da surdez, e a afirmação, enquanto celebração da cultura surda, tornaram-se temas centrais das obras *De’VIA*, junto com a libertação, que combina a resistência e a afirmação em uma só obra e, em sua manifestação artística, se estabelece como prática de liberdade dos sujeitos surdos que por muito tempo foram silenciados em demonstrar como se sentiam diante das amarras do discurso clínico, de correção da surdez por sistemas educacionais oralizados ou pelo uso de dispositivos eletrônicos para a audição mecânica, tal qual se pode perceber ao contemplar as crianças-ventríloquo, desumanizadas em sua infância, retratadas na obra de Miller (figura 03).

Figura 03: Betty G. Miller - *Bell School*, 1944 (s.d.)



Fonte: <https://deaf-art.org/profiles/betty-g-miller/>

Assim, desde o momento de sua criação por um manifesto registrado por nove artistas surdos durante o *Deaf Way I* em 1989, na Universidade Gallaudet, primeira universidade voltada à educação de surdos pela língua de sinais nos Estados Unidos, o movimento *De'VIA* discute a “iconografia das experiências universais e comuns entre as pessoas com surdez” (Durr, 1999, p. 4, tradução nossa)⁵. Cabe destacar que o manifesto não é registrado somente de modo escrito, mas também em forma de murais, desenhados e pintados coletivamente em oficinas dos artistas surdos pertencentes ao movimento. O primeiro mural é de 1989 e o último é de 2023⁶.

Os temas de resistência, afirmação e libertação herdados pelo movimento *De'VIA* se atualizaram em questões cada vez mais amplas ao longo do tempo, principalmente no contato com o manifesto *Surdism* do artista surdocego francês Arnaud Balard, que incorporou o cinema e o teatro junto às artes visuais em 2009, sem saber a existência do *De'VIA*. Além disso, a própria circulação de obras *De'VIA* nas ruas e internet provocou uma ampliação das

⁵ *The art of Deaf people is an iconography of universals and commonalties experiences by deaf people as they struggle to articulate their definition of self with each other and the outside world.* (Durr, 1999, p. 4)

⁶ Os murais podem ser vistos no site oficial do movimento *De'VIA* Curriculum. Disponível em: <https://deviacurr.wordpress.com/devia-curr/murals/>. Acesso em: 13 abr. 2026.

questões da surdez ao redor do mundo ocasionando uma segunda onda e um segundo manifesto-mural (Bonato, 2020). Nancy Rourke adere ao *De'VIA* neste período:

Os primeiros 20 anos do *De'VIA* (1989-2009) foram fundamentados por alguns artistas de forte representação no movimento *De'VIA* (Betty G. Miller, Chuck Baird, Guy Wonder, Susan Dupor, Harry Williams, Tony MacGregor, Ann Silver etc.) junto a outros artistas, indo e vindo. A 2ª onda do *De'VIA* parece ter começado por volta de 2009, quando Nancy Rourke começou a examinar a surdez e a criar obras temáticas sobre surdos e Arnaud Balard criou seu Manifesto do *Surdism* sem qualquer conhecimento da existência do movimento *De'VIA*. David Call e Ellen Mansfield emergiram como fortes ARTivistas junto com Nancy Rourke e muitos outros artistas surgiram para usar o *De'VIA* para o ativismo nas ruas. (*De'VIA Curriculum*, s.d., tradução nossa)⁷

Ao ultrapassar os limites físicos da Universidade Gallaudet e fazer a Arte Surda ganhar as ruas e a notoriedade mundial, Rourke teve suma importância no despontar da segunda onda do movimento pela sua bagagem e formação acadêmica de artista plástica e *designer*, o que define um dos lugares de onde ela enuncia seus discursos, manifestados em suas pinturas desde quando aderiu ao movimento *De'VIA*. A seguir, vamos conhecer um pouco mais sobre sua vida e sua trajetória artística e entender o porquê as releituras de obras de arte feitas por Rourke foram a materialidade escolhida como objeto de estudo para essa dissertação.

3.2 NANCY ROURKE: DA SEGUNDA ONDA DO MOVIMENTO *DE'VIA* AO ESTILO *ROURKEISM*

Nascida em San Diego, região sul do estado da Califórnia, nos Estados Unidos, Nancy Rourke cresceu em uma família ouvinte, pertencente ao povo nativo Kumeyaay da reserva indígena Mesa Grande. Diagnosticada com surdez somente aos seis anos de idade, passou a infância sob o sistema de oralização e, enquanto tentava aprender a falar, produzia seus desenhos e pinturas e expunha em feiras e galerias de arte, buscando outras formas de se comunicar com o mundo dos primeiros anos escolares até o ensino médio. A língua de sinais americana (*American Sign Language - ASL*) adentrou sua vida somente quando já estava no

⁷ *The first 20 years of De'VIA (1989-2009) was carried by a few strong De'VIA artists (Betty G. Miller, Chuck Baird, Guy Wonder, Susan Dupor, Harry Williams, Tony MacGregor, Ann Silver etc) with other artists coming and going. The 2nd Wave of De'VIA seemed to begin around 2009 when Nancy Rourke began to examine Deafhood and create Deaf-themed works and Arnaud Balard created his Surdism Manifesto without any knowledge of the De'VIA movement. David Call and Ellen Mansfield emerged to be strong ARTivists along with Nancy Rourke and many other artists have emerged to use De'VIA in the streets for activism. (De'VIA Curriculum, s.d., on-line). Disponível em: <https://deviacurr.wordpress.com/deviacurr/what-is-devia/>. Acesso em: 24 nov. 2025.*

ensino superior, no qual graduou-se em 1982 em *Design* e pintura pelo *National Technical Institute for the Deaf* do Instituto de Tecnologia de Rochester (NTID/RIT) em Nova York e se tornou mestre em computação gráfica e pintura em 1986, na mesma instituição⁸.

Seus trabalhos foram exibidos pela primeira vez em 1979, na Galeria Nacional de Washington, em uma exposição chamada *Heart, Eye, Hand*. Essa exposição causou tamanho impacto em sua vida que fez com que ela parasse de pintar, pois ainda não se sentia confiante quanto a seu sucesso dentro da comunidade artística. Decidiu, então, dedicar-se somente à profissão de *designer* e, após o período acadêmico do mestrado em computação gráfica, trabalhou por 20 anos em multinacionais famosas como *Xerox*, *Century Fox* e *Microsoft* desenhando de paletas de cores para produções audiovisuais até ícones para o sistema *Windows*. Uma demissão inesperada fez com que voltasse a pintar após 20 anos, tornando-se artista plástica de dedicação exclusiva a partir do ano de 2009. As obras com temas voltados à surdez não foram produzidas imediatamente quando tornou-se artista de dedicação exclusiva. Todavia, em meio ao seu percurso criativo, esta ideia já havia sido internalizada, por tudo o que havia vivenciado até então. Assim, no final do ano de 2009, ocorreu sua adesão ao movimento *De'VIA*.

No artigo da revista Espaço do INES (Rourke, 2020), Rourke é apresentada como referência no campo da Arte Surda, com forte influência em território brasileiro. Seu ativismo artístico é manifestado em criações autorais e releituras de obras de arte, influenciada pelos estilos modernos e contemporâneos das artes plásticas, como o Fauvismo de Henri Matisse e o neo-expressionismo de Jean-Michel Basquiat. Dentro do *De'VIA*, Rourke desenvolveu um estilo próprio chamado *Rourkeism*, que utiliza somente as cores primárias azul, amarelo e vermelho para compor seus desenhos, sendo cada cor atrelada a um ou mais significados com base na tradução do livro *Nancy Rourke: Deaf Artist Series* (2023) de James W. Van Manen.

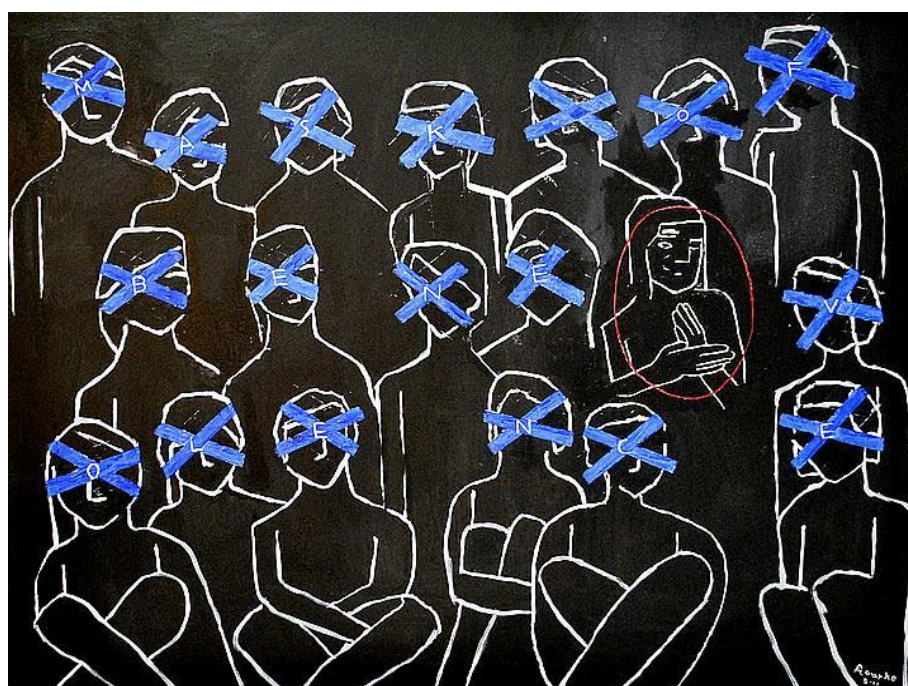
A página do livro de Manen (2023) que descreve o uso das cores do *Rourkeism* está postada no portfólio da artista, a qual traduzimos de modo livre a seguir⁹: o amarelo remete à esperança no futuro e representa a luz, no sentido da iluminação na vida das pessoas surdas à medida que reconhecem sua alteridade cultural; o vermelho, além de naturalmente estar relacionado ao amor, remete à força dos surdos manifestada pela busca de justiça; o azul

⁸ Texto traduzido e adaptado com base no perfil da artista no site *Deaf Art* do Instituto de Tecnologia de Rochester (NTID/RIT), na bibliografia do artigo do INES (Rourke, 2020) e no portfólio *online* da própria artista. Disponível em: <https://nancyrourke.com/biography.htm>. Acesso em: 24 nov. 2025. Link alternativo: <https://web.archive.org/web/20241001034312/https://www.nancyrourke.com/biography.htm>. Acesso em: 13 abr. 2026.

⁹ Disponível em: <https://www.nancyrourke.com/biography.htm>. Acesso em: 28 nov. 2025. Link alternativo: <https://web.archive.org/web/20241001034312/https://www.nancyrourke.com/biography.htm>. Acesso em: 13 abr. 2026.

aparece em dois tons: azul claro que remete à elementos positivos como felicidade, e azul escuro que representa o negativo, como observado no símbolo das “máscaras da benevolência” (Lane, 1992), ao retratar figuras ou narrar visualmente situações em que o oralismo se apresenta. São utilizados ainda o branco e o preto, tanto pelo contraste com as cores primárias quanto com significados próprios. O branco remete a sentimentos neutros ou positivos relacionados à luz, assim como o amarelo, enquanto o preto – ou cinza – representa o oralismo e a denúncia das condutas de controle pelo discurso ouvintista, a exemplo da figura 04.

Figura 04: Nancy Rourke - *Mask of Benevolence* (2011)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/maskbenevolence.htm>

O ativismo artístico permitiu a Rourke explorar também as pinturas muralistas, que ocupam muros de ruas, prédios, espaços internos e externos a exemplo do *National Deaf Life Museum* da Universidade Gallaudet com o mural feito para a exposição *We, Native Deaf People, Are Still Here!*, localizado no muro leste interno do museu. Esta exposição reuniu obras de artistas surdos que compartilham descendências indígenas de diversos povos nativos, tal qual Rourke, nascida na comunidade Mesa Grande, que abrigou o povo indígena Kumeyaay em San Diego, Califórnia. Interessante notar que a representação indígena de referência Kumeyaay vem se afirmando nas obras mais recentes de Rourke, junto com sua alteridade cultural surda, a exemplo deste mural. Através do depoimento que Rourke concedeu durante a abertura da exposição em outubro de 2024, podemos ver mais detalhes da

obra e ter uma ideia de sua dimensão (figura 05). No instagram, além do portfólio da artista, são apresentados este e outros murais, a exemplo do mural da *California School of Deaf* (2017) e do mural no *Istituto dei Sordi di Torino*, na Itália (2024), que evidenciam sua presença visual na paisagem urbana não só nos Estados Unidos mas também em outros países¹⁰.

Figura 05: Nancy Rourke diante do mural *We, Native Deaf People, Are Still Here!* na Universidade Gallaudet (2024)



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

A artista se encontra em plena atividade de 2010 até o presente ano. Logo, se faz necessário demarcar os critérios de escolha do objeto de estudo desta pesquisa de abordagem qualitativa, afinal não se pretende esgotar em análises todas as obras que Rourke produziu ou irá produzir até que a dissertação seja entregue. Deste modo, o critério de escolha primordial entre as obras criadas pela artista, são as pinturas consideradas releituras de obras de arte. Midlej (2017) define a releitura como uma imagem preexistente que é “lida novamente” aos olhos de outro artista.

Vale reforçar que a ideia de leitura para composições artísticas advém da noção de Desenho enquanto linguagem visual, “como agente que representa algo ou alguma coisa e, portanto, comunica e se constitui, ele próprio, em linguagem” (Ferreira, 2017, p. 24). Desse modo, a releitura consiste no redesenho de uma obra, seja esta uma imagem completa ou em

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DBnrT6LRhmg/>. Acesso em: 18 mar. 2025.

um detalhe como no processo de citação que consiste em fazer “menção ou alusão, por meio de um tema, cor, forma, entre outros, a uma obra anterior” (Midlej, 2017, p. 221) em uma obra nova, com novo contexto tanto histórico quanto visual. Nesse processo, a obra original ganha uma outra expressão, ao incorporar a linguagem visual do artista que a relê, embora preserve os “aspectos estruturais que se assemelham à obra-fonte” (Midlej, 2017, p. 214). A fim de aproveitar a familiaridade das obras-fonte com o público geral, buscamos provocar também a memória, isto, é o arquivo imagético de sujeitos que podem não ter contato frequente com a História da Arte em seus estudos, mas conseguem reconhecer imagens de obras largamente difundidas nos meios de comunicação impressa e/ou digital, a exemplo do ícone de Nossa Senhora de Guadalupe, a pintura “A moça com brinco de pérola” de Johannes Vermeer ou a pintura “O Grito” de Edvard Munch.

Em um breve levantamento das obras do portfólio *online* de Rourke, foi observado que a artista produziu cerca de 64 releituras dentre as 822 obras postadas de 2010 até 2025. Diante da quantidade de releituras produzidas por Rourke e pela limitação temporal da dissertação, no tempo ideal de 24 meses segundo o regimento interno do PPGDCI/UEFS, foi necessário um segundo recorte no critério de escolha das materialidades de estudo: releituras que narram etapas de ruptura na vida de uma pessoa surda, desde a infância atrelada ao sistema de oralização até a fase de reconhecimento e pertencimento à cultura surda. Selecionamos, então, cinco releituras que apresentam as seguintes narrativas: as primeiras experiências de controle pelo processo de oralização de surdos em *Hearing Test Room* (2010) e em *Paternalism* (2012); os modos de subjetivação do sujeito surdo e oralizado em *Two Sides* (2014); e por fim as práticas de resistência, afirmação e liberdade da cultura surda em *Deaf Girl with an Eye Earring* (2024) e em *Our Deaf Lady of Language Rights* (2024).

A perspectiva teórico-metodológica que trazemos combina a descrição dos elementos iconográficos, pelas cores, figuras e símbolos das obras de arte, com base em Panofsky (1986) e Moreira (2018), junto a análise destes elementos pela arqueologia do saber e a genealogia do poder e da ética de Foucault (2004c; 2008) que constituem a arqueogenealogia dos Estudos Discursivos Foucaultianos (Navarro e Sargentini, 2022), a fim de propor uma metodologia de leitura discursiva das imagens e tecer um diálogo com a noção de intericonicidade (Courtine, 2013; Milanez, 2013) aplicadas às releituras de obras de arte. Na seção seguinte, vamos nos aprofundar na aplicação destes métodos, a fim de compreender os elementos iconográficos das releituras feitas por Rourke como possíveis enunciados de uma prática discursiva da cultura surda.

4 RELEITURAS DE NANCY ROURKE: RESISTÊNCIA, AFIRMAÇÃO E PRÁTICA DE LIBERDADE DA CULTURA SURDA

Nesta seção, tomamos referenciais importantes para cada movimento de análise dos dados. De um lado, reconhecemos que, ao escrever uma pesquisa qualitativa segundo Deslandes (1994), nosso interesse não está em quantificar dados, ainda que pudéssemos fazê-lo. Sua abordagem visa selecionar e analisar como as materialidades de estudo podem dar conta do problema e dos objetivos da pesquisa, mapeando recortes que estabelecem um ponto de vista sobre determinado tema de interesse acadêmico e social. Para o estabelecimento de tal ponto se faz necessária a construção de um percurso com métodos, recursos e procedimentos que formam um caminho denominado metodologia de pesquisa. Sabendo que a materialidade de estudo trata-se de um conjunto de pinturas descritas e analisadas pelo conteúdo cultural que carregam, é preciso contextualizar como a iconografia vai nos guiar sendo o método descritivo escolhido que encaminha ao método de análise pelos Estudos Discursivos Foucaultianos.

Moreira (2018), no artigo “A iconografia em revisão”, escreve que o método iconográfico de leitura e descrição das obras de arte vai além da abordagem de Panofsky (1986) e, tendo passado por revisões históricas, pode ser aplicado a obras produzidas na atualidade que apresentam “marcante apelo simbólico e recurso à figuração” (Moreira, 2018, p. 02). Em trabalhos referenciados por pesquisadores da Escola de Warburg e da iconografia francesa no século XX (Moreira, 2018, p. 03), a prática interpretativa de obras de arte de Panofsky estava subdividida em três etapas: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconográfica que seria renomeada posteriormente como interpretação iconológica, pela revisão do próprio Panofsky em 1955. Trocando “o sufixo ‘grafia’, do verbo grego *graphein*, escrever, derivando disso a função descritiva” (Moreira, 2018, p. 02) passaria a incorporar “o sufixo ‘logia’, do grego *logos*: ‘pensamento, razão’ para definir a fase interpretativa do método” (idem).

Neste processo, Moreira (2018) explica que a etimologia das palavras iconografia e iconologia concordava com sua aplicação. Entretanto, o termo iconologia, retomado por Panofsky, já havia sido utilizado pelo estudo de descrição de alegorias feito por Cesare Ripa séculos antes, mais precisamente a partir de 1593 (Lichtenstein, 2005, p. 21). Além disso, a indefinição do termo iconologia em denominar ou não um processo descritivo estava presente também em estudos de iconografia da arte cristã, pelo historiador francês Louis Réau (Lichtenstein, 2005, p. 66) na mesma época de Panofsky. Por isso, Moreira entende a

iconografia como um “campo expandido” (Moreira, 2018, p. 02) e mais abrangente que a iconologia, a qual é considerada como um nível dentro do processo da abordagem iconográfica, e traz exemplos de pesquisas que podem ser “puramente descritivas, ou acentuadamente interpretativas” (idem). Como resultado, entendemos que a descrição já perpassa uma interpretação dos elementos, isto é, uma produção de sentidos como o reconhecimento de figuras e suas funções na composição de um desenho, mas que está no campo primário e pode ser aprofundada.

Chegando ao final do século XX, a revisão da abordagem iconográfica e dos estudos iconológicos destaca os nomes de Michel Baxandall e Svetlana Alpers, sob a orientação de Ernst Hans Josef Gombrich, um dos historiadores da arte que mais se aprofundou nos estudos da imagem, especialmente sobre a pintura. Moreira explica que para estes historiadores e suas pesquisas datadas da década de 60, em um ambiente pós-estruturalista da história, “o objeto de estudo não é tanto a obra artística mas sim a *visualidade*, entendida como conjunto de características pictóricas e iconográficas primárias das imagens.” (Moreira, 2018, p. 03-04, grifo do autor). Por esta razão o desenho enquanto linguagem visual, cerne desta pesquisa, parte da abordagem iconográfica que se atém à descrição do conjunto de visualidades, isto é, características como cor, traço, textura e elementos figurativos do desenho os quais podem ser analisados como possíveis enunciados de uma prática discursiva da cultura surda.

O trabalho monográfico, que foi desenvolvido durante a Especialização em Desenho em 2021, apresentou a metodologia da leitura e análise de imagens com base nos procedimentos da Semiótica de Peirce (Santaella, 2012), da *Gestalt* do objeto (Gomes Filho, 2008) e da iconologia de Panofsky (1986). Na atualização da pesquisa para o mestrado, tendo as releituras de obras de arte como materialidade atual de estudo, a análise pelos Estudos Discursivos Foucaultianos propõe uma metodologia diferente, apoiada nas visualidades e subjetividades da Arte Surda, em relação aos saberes/poderes que circulam nela e a partir dela. Retomamos a ideia dos índices discursivos, como os elementos visuais descritos pela iconografia, que provocam um processo de intericonicidade das imagens, ao evocar outras imagens, em uma cartografia de enunciados que constroem uma “memória discursiva” (Courtine, 2013). Pela análise em perspectiva dupla apontada por Milanez (2013), podemos compreender o funcionamento discursivo das imagens de releitura em relação à memória e a história que evocam, tanto no comparativo com as “obras-fonte” (Midlej, 2017) quanto em novos sentidos que as releituras provocam na apreciação de seus desenhos ressignificados. Propomos então, num primeiro momento de análise, um percurso metodológico da descrição iconográfica através de três etapas:

1. Descrição formal da obra: identificação dos materiais utilizados, dimensão, cores, pontos, linhas, formas, elementos iconográficos e ornamentais da releitura;
2. Descrição comparativa: identificação das substituições, adições ou subtrações de elementos na releitura em relação à obra-fonte, isto é, a obra de arte original;
3. Identificação de pontos focais dentre os elementos iconográficos descritos na composição artística da releitura.

Ao identificar os pontos focais na releitura, passamos a considerar os elementos iconográficos como índices discursivos da composição artística. No segundo momento, vamos efetuar o processo de leitura e análise das obras pelos Estudos Discursivos Foucaultianos, através das modalidades enunciativas, uma das noções basilares da arqueologia do saber, e das condutas de legitimação, controle e resistência dos corpos e dos espaços, noções da genealogia do poder e da ética, enquanto modos de subjetivação do saber/poder demonstrada de forma esquemática na figura 06 elaborada por Borges (2023, p. 11), cujo elemento central é o sujeito “como objeto primeiro de sua discussão, constituído na relação espaço/corpo, mas atravessado por relações de saber/poder” (idem).

Figura 06: esquema de configuração analítica discursiva



Fonte: Borges (2023, p. 11)

Como dito em seções anteriores, o corpo desse sujeito é um corpo físico que também é discursivo, ao produzir enunciados e também ser produzido por eles. Já o espaço determina as posições que este sujeito pode ocupar e transitar, determinando as condições de existência, legitimação e circulação dos enunciados que produz. A intericonicidade é uma consequência da análise dos índices discursivos (Courtine, 2013) pois, ao descrever o que vemos em cada

releitura, evocamos outras imagens e emergimos em nosso arquivo de enunciados as narrativas da cultura surda presente em cada obra de Rourke. A prática de leitura discursiva apresentada neste esquema se define, então, pela tríade de questionamentos das modalidades enunciativas:

1. De qual sujeito fala esta imagem?
2. Qual espaço este sujeito ocupa, isto é, quais suas condições de existência, legitimação e circulação dos enunciados?
3. Como o corpo, físico e discursivo, deste sujeito é subjetivado pelas relações de saber/poder?

Tais questionamentos buscam compreender não somente a materialidade das releituras feitas por Rourke mas também propor um chamado ao diagnóstico do presente e de nós mesmos (Borges, 2023) através da grande questão foucaultiana “quem somos nós?” (Foucault, 2009). Como os sujeitos ouvintes leem e são lidos pelo discurso da cultura surda através da arte? A compreensão destes índices discursivos pode oportunizar uma atualização de discursos sobre a surdez como alteridade cultural e não outra em seu lugar? Somos convidados, portanto, à leitura e análise das obras selecionadas tendo em vista tudo o que foi discutido, especialmente o conceito de narrativas de si retratadas nas produções artísticas, bem como os temas de resistência e afirmação do movimento *De’VIA* (Durr, 1999), além das práticas de liberdade da cultura surda, manifestadas na obra de Rourke.

4.1 O DESENHO E O DISCURSO NAS OBRAS-FONTE E NAS RELEITURAS DE NANCY ROURKE: PERCURSO ANALÍTICO

Organizamos este percurso analítico apresentando primeiro a obra-fonte e depois a sua releitura, a fim de descrever os elementos iconográficos e as modalidades enunciativas em cada tela, comparar seus pontos focais e, ao entender estes pontos focais enquanto índices discursivos, identificar as possíveis narrativas da cultura surda em uma intericonicidade dessas imagens artísticas.

A primeira obra, *Hearing Test Room* (2010) na figura 08, é uma releitura do “Quarto de Vincent em Arles” (1889) do pintor holandês Vincent Van Gogh, um óleo sobre tela, de 56,5 centímetros de altura por 74 centímetros de comprimento (figura 07).

Figura 07: Vincent Van Gogh - Quarto de Vincent em Arles (1889)



Fonte: <https://www.conexaoparis.com.br/tres-quartos-de-van-gogh/>

Datado do século XIX, esta imagem é a segunda das três versões do desenho do quarto localizado na cidade de Arles, na França, na qual Van Gogh ficou abrigado por um tempo antes de ser internado em um hospício, ao final de sua vida (Ribeiro, 2000). Por sua descrição formal, a obra-fonte traz cores pálidas como o azul das paredes, o ocre do chão com textura de madeira, em contraste com os móveis pintados de amarelo, laranja e estofados verdes nas duas cadeiras que se dispõem no espaço, uma ao lado da cama e outra mais próxima da porta na parede à direita de quem vê. As peças de toucador com contornos azuis mais escuros sobre a mesa, os travesseiros brancos e o lençol vermelho sobre a cama revelam a estadia simples de apenas uma pessoa que ocupa o quarto. Atrás da cama, na parede central, existe um cabide horizontal de madeira com manchas azuis que retrata roupas penduradas e uma janela de contornos verdes ladeada por dois quadros de conteúdo mais abstrato. Observamos as duas paredes laterais com parte das portas de acesso ao quarto, também pintadas de azul claro e contornos em azul escuro.

A estrutura do quarto é simples, mas a perspectiva do desenho com pontos de fuga centrais causa certo conflito das linhas do chão que parecem brigar com as linhas dos quadros da parede central e dos retratos pendurados na parede à esquerda de quem vê, sobre a cama, desenhados de maneira diagonal, como se estivessem propositalmente tortos e caindo para frente. Esses elementos do quarto tornam-se os pontos focais na pintura original e se modificam nas três versões da composição, que era feita a partir de esboços feitos por Van

Gogh e enviados nas cartas ao seu irmão Theo, que o ajudava a manter-se financeiramente como artista.

Questionamos, então, as modalidades enunciativas da pintura original: de qual sujeito fala a imagem deste quarto? qual espaço este sujeito ocupa? como o corpo deste sujeito é subjetivado pelas relações de saber/poder? De maneira mais breve e objetiva, podemos afirmar que o sujeito é o próprio Van Gogh que, apesar de não aparecer retratado como uma figura humana ocupando o quarto de Arles, tal espaço que ocupa fala sobre ele, em como Van Gogh estava vivendo naquele momento na França. Segundo Ribeiro (2000, p. 154), apesar da estadia neste quarto em Arles ser prévia ao episódio fatídico da internação em um hospício, Van Gogh retrata seu primeiro espaço pessoal com o prazer de resgatar memórias, a fim de acalmar a cabeça. De modo mais profundo, podemos também apontar que o sujeito desta obra é um jovem artista, que narrava seus estados mentais através dos espaços que ocupava e não tinha o *status* de um artista famoso ou privilegiado, ao recordarmos que Van Gogh faleceu jovem e com pouco ou quase nenhum reconhecimento de seu trabalho em comparação à popularidade atual de suas obras. Van Gogh foi um artista que pintava sobre si e sobre o que via, mesmo que estivesse sob o sistema clínico dos hospícios da França no século XIX, ao final de sua vida.

Figura 08: Nancy Rourke - *Hearing Test Room* (2010)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/hearingtestroom.htm>

Hearing Test Room (2010), com base nas informações do portfólio *online* de Rourke¹¹, se apresenta como uma pintura a óleo sobre tela de 20,32 por 25,4 centímetros. No primeiro momento de descrição formal com base nos elementos iconográficos da pintura, observa-se o predomínio das cores vermelha, amarela e azul com alto contraste, além de alguns detalhes em preto para definir contornos dos elementos figurativos. Como citado em tópicos anteriores, o estilo de pintura e desenho desenvolvido por Rourke se inspira no Fauvismo de Matisse e do neo-expressionismo de Basquiat característicos pela aplicação de cores com pouca ou nenhuma mistura, como se o tubo de pintura fosse aplicado diretamente na tela, sem o auxílio de pincéis ou espátula. As fortes pinceladas podem ser percebidas na reprodução desta imagem, mesmo através da tela de um computador.

Pela descrição comparativa, a composição mantém quase a mesma disposição dos elementos de cadeira, mesa, quadros e chão da pintura original de Van Gogh. A diferença está em como os elementos foram redesenhados para serem uma sala de audiometria, tradução direta do título da obra, *Hearing Test Room*. Em uma das cadeiras uma criança com fones de ouvido está sentada, olhando para um retângulo azul que representa uma janela, com uma mancha preta que representa a silhueta do fonoaudiólogo que conduz a audiometria. Há outros fones de ouvido pendurados na parede e um metrônomo mecânico sobre a mesa (figura 09).

Figura 09: Nancy Rourke - *Hearing Test Room* - detalhe (2010)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/hearingtestroom.htm>

¹¹ Disponível em: <https://www.nancyrourke.com/hearingtestroom.htm>. Acesso em: 12 abr. 2025.

Existem ainda outros pontos focais na imagem, além da criança na cadeira: os quadros na parede representam a figura de Alexander Graham Bell, recorrente nas obras de Rourke enquanto símbolo dos defensores da hegemonia oralista especialmente no Congresso de Milão em 1880, que proibiu o uso da língua de sinais e consolidou por muitos anos a oralização como método único na educação dos surdos (Campello, 2007). As duas figuras na prateleira acima da janela azul com a silhueta preta, remetem a memórias de Rourke: o macaco que toca pratos e o palhaço de nariz brilhante eram brinquedos sonoros comuns em testes de audiometria (figura 10).

Figura 10: Nancy Rourke - *Hearing Test Room* - detalhe (2010)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/hearingtestroom.htm>

Assim, Rourke se apropria da figura do brinquedo sonoro com o macaco-toca-pratos e o torna um símbolo que retrata o processo de oralização, ao ser desenhado novamente por Rourke em outra obra, na figura 11, chamada *Enough, Jolly Chimp* (2016), em tradução direta “Basta, Chimpanzé Alegre”, que traz os olhos redondos em preto e vermelho, vestido em um colete amarelo, calça de listras brancas e vermelhas, que remete a roupas de circo, e tem as mãos e os pés atados por fitas azuis. Estas fitas azuis são outro elemento que se apresenta com regularidade nas pinturas de Rourke, tanto por sua função de limitar a figura retratada, quanto trazendo o uso da cor azul como representação do ouvintismo.

Figura 11: Nancy Rourke - *Enough, Jolly Chimp* (2016)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/enoughjollychimp.htm>

Este conjunto de pontos focais da releitura narram uma das primeiras experiências de ruptura na vida de uma pessoa surda, através de seus índices discursivos que **evocam memórias** dos testes de audiometria. Ao diagnosticar o grau de surdez, ainda na infância, o sujeito surdo é atravessado pelo “saber clínico” (Foucault, 2004c) determinado pela “sociedade da normalização” (idem) e controlado pelo “*status* do médico” (Foucault, 2008, p. 56) que compreende as condições legais para legitimar suas falas e concluir que tudo o que enuncia deve ser obedecido, sem questionamentos.

O saber clínico exercido como poder sobre o sujeito surdo determina sua maior ou menor capacidade de convivência, e abre margem para ser julgado de maneiras diferentes diante de uma sociedade majoritariamente ouvinte, pois quanto menor o seu nível de audição, menor será também sua inserção efetiva e maiores suas chances de viver isolado, segundo o viés patológico da surdez (Carneiro, 2023). Os brinquedos sonoros como o “chimpanzé alegre”, que representam algo lúdico e engraçado no contexto infantil, tornam-se símbolos assustadores no contexto da audiometria, enquanto a sala de testes retratada na pintura transmite uma sensação de isolamento, frieza e claustrofobia (tradução nossa)¹². Observamos,

¹² *The painting has a claustrophobic feel and its isolation and the cold room itself.* Disponível em: <https://www.nancyrourke.com/hearingtestroom.htm>. Acesso em: 12 abr. 2025.

então, um deslocamento deste elemento do campo do lúdico para o patológico. Este campo do saber produz subjetividades surdas, reproduzindo historicamente o discurso médico sobre a surdez.

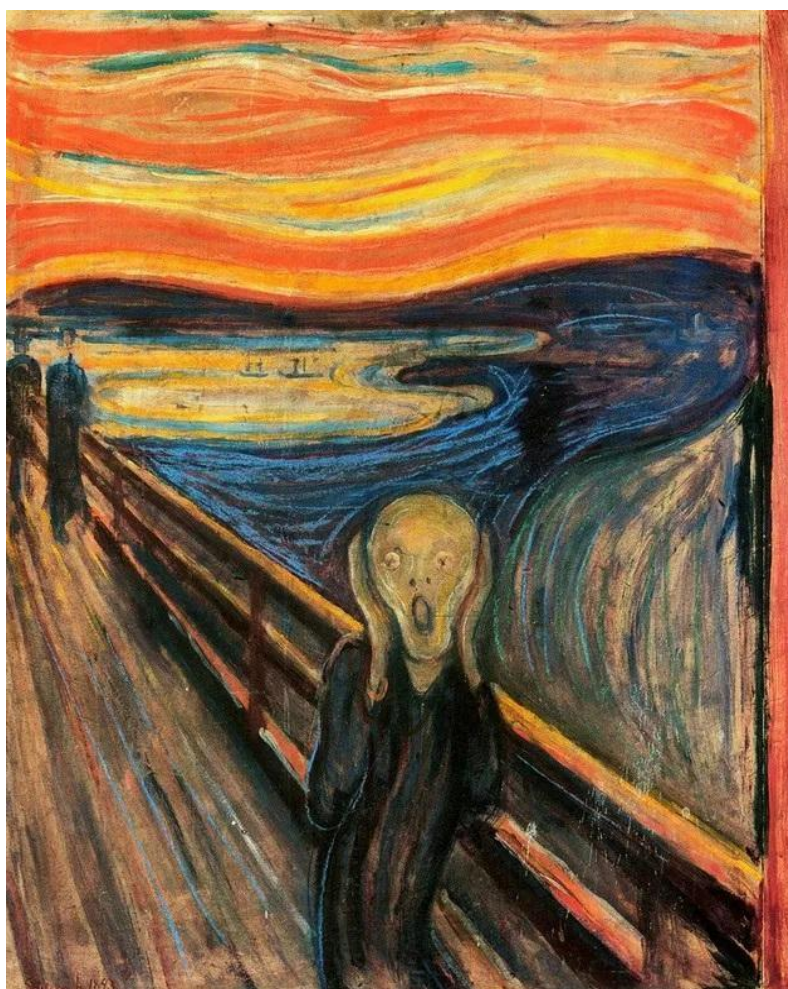
Pelas modalidades enunciativas, podemos afirmar que o sujeito surdo representado na releitura de Rourke é a criança surda, que apresenta um corpo físico e discursivo subjetivado pelo crivo do saber clínico, o qual nivela e determina suas capacidades através do espaço médico de audiometria, a qual este corpo precisa ser submetido de modo recorrente. Como seriam os testes de audiometria caso os profissionais fonoaudiólogos considerassem a línguas de sinais como a língua principal no processo de formação dos surdos? Será que o atendimento à criança surda poderia ser mais humanizado e acessível considerando suas subjetividades, medos e angústias diante do crivo do discurso clínico sobre a surdez? Os testes de audiometria são algo inevitável para os surdos, especialmente os que nascem em famílias ouvintes e precisam de um diagnóstico que determinará como estes surdos vão cultivar suas relações, se comunicar, experienciar o mundo e ser aceitos ou julgados desde seu âmbito familiar até o social.

Do *status* de artista e ativista que Nancy Rourke ocupa, ela enuncia as barreiras atitudinais no acolhimento a este sujeito surdo perante a sociedade ouvinte após o crivo de suas capacidades de audição. Ao denunciar as condutas de controle ocorridas durante os testes fonoaudiológicos, através de imagens que evocam outras imagens em uma intericonicidade de enunciados, Rourke afirma que esses testes poderiam ser conduzidos de maneira menos fria e calculada do que a releitura *Hearing Test Room* (2010) demonstra. Ao lembrarmos que “o poder só se exerce sobre ‘sujeitos livres’ [...]” (Foucault, 2009, p. 14), a prática de liberdade exercida pela insurreição dos sujeitos surdos ocorre na circulação de suas narrativas, dentre outros meios, pela arte que não os deixa ser silenciados pelo discurso clínico.

A obra torna-se materialidade de uma prática de liberdade ao evocar e circular as memórias da surdez pela linguagem visual da releitura, se valendo de uma composição que hoje se tornou famosa graças ao nome de Van Gogh, mas que em sua época de criação não tinha nenhum *status*, e poderia ser vista como apenas uma pintura vinda de um jovem artista que fora internado em um hospício, com todo o estigma que isso carregava em séculos passados e carrega até hoje, a despeito da luta antimanicomial. A maneira como a releitura se apropria do Quarto de Vincent em Arles para transformá-lo em uma sala de audiometria nos faz questionar o ouvintismo como um sistema que produz espaços de correção da surdez tal qual fosse um mal necessário. Mas a Arte Surda se apresenta como estratégia para resistir a tais discursos.

A segunda obra, *Paternalism* (2012), figura 14, é uma releitura de “O Grito” do pintor norueguês Edvard Munch (1893), figura 12. Ferreira (2015) descreve a obra-fonte, datada do século XIX, como um famoso quadro com “pelo menos cinco versões conhecidas” (Ferreira, 2015, p. 43). A imagem que trazemos trata-se da primeira versão de 1893. A dimensão desta pintura feita a óleo, têmpera e pastel sobre cartão, é de 91 cm de altura e 73,5 cm de largura. Descrevendo-a formalmente, predomina o alto contraste do escuro e do claro, especialmente na área superior da composição, em amarelo, laranja, azul e ocre em linhas sinuosas cortadas por linhas diagonais em marrom e ocre, formando a perspectiva de uma ponte com textura de madeira, que possui um plano de fuga apontando da esquerda superior para a direita inferior da tela.

Figura 12: Edvard Munch - O Grito (1893)



Fonte: <https://www.todamateria.com.br/o-grito/>

As figuras humanas, especialmente a central que torna-se ponto focal da obra no primeiro plano, são desenhadas de maneira estilizada, sem fidelidade ao realismo, beirando uma representação fantasmagórica. A figura central não se parece nem com um homem nem

com uma mulher, não tem cabelos, tem uma pele esverdeada/amarelada e está vestida com algo que parece uma túnica preta. Leva as mãos ao rosto com uma expressão formada por dois círculos no lugar dos olhos, dois pontos no lugar do nariz e uma boca no formato de “O”, que remete a surpresa ou medo. No plano de fuga da ponte observa-se duas silhuetas à esquerda que contrabalanceiam o peso das manchas da paisagem à direita. Sobre a mancha em azul escuro, uma outra em bege e amarelo remete à uma ilha em meio ao mar. A parte superior em amarelo e laranja, parece o céu ao cair da tarde (figura 13).

Figura 13: Edvard Munch - O Grito - detalhe (1893)



Fonte: <https://www.todamateria.com.br/o-grito/>

Ferreira (2015) afirma que Munch registrava suas motivações para criar seus desenhos em diários e também na moldura de algumas telas. Na terceira versão do Grito, a escrita na moldura dizia que a composição se referia ao grito da natureza, cores que gritavam na paisagem e causavam medo. A anotação do diário, porém, traz uma “forte onda de tristeza” (Ferreira, 2015, p. 43) descrita sobre o episódio de um passeio pelo parque em 1882, que motivou a criar as versões do grito, um ano antes da primeira versão de 1893. Assim, Ferreira (2015) resgata o que havia ocorrido com Munch no ano anterior a 1882, no qual ainda estava se recuperando da morte de seu pai quando recebeu a notícia que sua irmã caçula estava internada em um sanatório. Ao visitá-la, sua irmã não o reconheceu e Munch ficou impressionado com o tratamento dado às pessoas naquele lugar: a cabeça raspada dos pacientes e as vestimentas de túnicas disformes, desprotegidos do frio. “Munch sai do sanatório pensando em como a loucura também representava uma espécie de morte, morte de possibilidades, morte do que a pessoa havia sido um dia” (Ferreira, 2015, p. 44). A imagem do sanatório gravada na memória de Munch é evocada quando ele passeia pelo parque em 1882.

Podemos, portanto, questionar: qual o sujeito desta obra-fonte? Qual espaço ele ocupa e transita os enunciados que produz? Como seu corpo é subjetivado pelas relações de saber/poder? O estudo de Ferreira (2015) nos aponta uma intericonicidade entre as imagens dos acontecimentos ocorridos na vida de Munch. Ao desenhar “O Grito”, o artista emerge em seu arquivo imagético, imagens e sensações que o marcaram e foram experienciadas anos antes da criação da tela. O passeio no parque desencadeia sensações que foram retratadas um ano após esse passeio, no qual “[...] o grito é atravessado pelo espaço do silêncio” (Ferreira, 2015, p. 44). A figura central reflete o sujeito no estado da loucura, do medo e do corpo físico arruinado em um espaço de desumanização das pessoas. Não por acaso o ponto focal da obra é uma “figura assexuada que leva as mãos ao rosto” (idem). Podemos identificar o sujeito do Grito como qualquer pessoa em um “momento de extrema angústia em que ocorre um efeito de deformação” (idem), relacionado ao estigma do sujeito em estado de loucura, subjetivado pelas relações de poder do discurso clínico e do *status* da psiquiatria.

Figura 14: Nancy Rourke - *Paternalism* (2012)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/paternalism.htm>

Já *Paternalism* (2012) trata-se de uma releitura do Grito com cores bem mais vivas que a obra original. A pintura em óleo sobre tela de 40,64 por 50,8 centímetros traz as cores primárias características do estilo *Rourkeism* aplicadas sem mistura nem atenuação de seus tons e o contraste do preto e do branco na representação das figuras e silhuetas da composição. Pela descrição comparativa à obra-fonte, a releitura mantém a figura humana central que se encontra de frente para aquele que percebe a obra, trazendo as linhas transversais em perspectiva, que desenhavam uma ponte e duas silhuetas humanas em seu ponto de fuga à esquerda. O estilo dos traços sinuosos da paisagem e das manchas no plano de fundo também é mantido. Nesta releitura, porém, uma das manchas que aparece feito uma ilha sobre o mar, de acordo com a descrição anterior da obra original, agora está pintada em amarelo e sobre ela foram desenhados de perfis de rostos e mãos humanas contornadas em branco (figura 15).

Figura 15: Nancy Rourke - *Paternalism* - detalhe (2012)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/paternalism.htm>

Podemos destacar, então, os seguintes pontos focais: as duas silhuetas em preto, localizadas no ponto de fuga da ponte, são descritas por Rourke¹³ como os representantes do oralismo, sinalizando “fale” e “ouça” em *American Sign Language (ASL)*; a figura central da pintura, com a expressão facial amedrontada, sinaliza “pare” em *ASL*; os desenhos de mãos pintados ao longo da ponte representam os sinais de “assumir o controle” em *ASL* (figura 16); e, finalmente, a mancha em amarelo localizada no plano de fundo da composição, como

¹³ Disponível em: <https://www.nancyrourke.com/paternalism.htm>. Acesso em: 12 abr. 2025.

vemos na figura 15, é descrita por Rourke como uma ilha que remete ao isolamento do sujeito surdo, ao trazer o desenho dos perfis de três figuras humanas forçadas a falar e ouvir.

Figura 16: Nancy Rourke - *Paternalism* - detalhe (2012)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/paternalism.htm>

O paternalismo, que intitula a obra, é o índice discursivo primordial que encontra regularidade nas figuras observados nas imagens em detalhe (figuras 15 e 16). As silhuetas que sinalizam “fale” e “ouça” estão direcionadas à figura central que sinaliza “pare”, em cima de um caminho de mãos que sinalizam “assumir o controle”. Desse modo, ao percorrermos a composição observamos um movimento das duas silhuetas do ponto de fuga da ponte, compreendidas como os pais ouvintes que, na intenção de que seus filhos oralizem o mais rápido possível, buscam assumir o controle destes sujeitos surdos. Desse modo, o sujeito da obra é o sujeito surdo em busca do reconhecimento de sua alteridade cultural, diante do processo de oralização que subjetiva seu corpo e os espaços onde circula. Mesmo tendo em vista algo benéfico, afinal a grande maioria dos pais querem o bem e a autonomia de seus filhos, a oralização torna-se dolorosa e invasiva para muitos surdos que anseiam viver plenamente o direito de comunicar-se pela língua de sinais ou, ao menos, ter o direito de escolha entre oralizar ou não.

Rourke descreve, então, que essa releitura é baseada a partir de sua interpretação do livro do professor surdo Paddy Ladd - *Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood*, “publicado em três volumes pela editora portuguesa Surd’Universe, com os títulos: Em busca da Surdidade 1: Colonização dos Surdos; Em busca da Surdidade 2: Compreender a Cultura

Surda; Em busca da Surdidade 3: Surdos no Pós-Colonialismo” (Neves, 2021, p. 20). Os índices discursivos da composição refletem o paternalismo que, em vez de representar um espaço de acolhimento, se transforma em lugar de repressão da cultura surda, pela falta de aceitação do corpo desviante da norma, ao sinalizar “pare”, e também do corpo das figuras sobre a “ilha amarela”, sendo forçados a ouvir e falar, em desenhos de perfis com as mãos em frente à boca e em frente ao rosto (figura 17).

Figura 17: Nancy Rourke - *Paternalism* - detalhes (2012)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/paternalism.htm>

O grito aqui não é atravessado pelo silêncio mas, sim, por uma outra forma de denúncia. Rourke evoca imagens da obra-fonte em sua releitura ao posicionar a figura central como aquela que sinaliza gritando um basta para o ouvintismo, que segue obrigando os sujeitos surdos a caberem nas caixinhas do seu sistema. A obra se apropria da famosa imagem do grito de Munch, que outrora externava sentimentos de angústia pelo estado de loucura de sujeitos, para exigir um basta na discriminação da sociedade ouvinte para com o povo surdo. Como seria a vida das pessoas com surdez se todos soubessem a língua de sinais, independente de serem ouvintes ou não?

A terceira obra, *Two Sides* (2014), figura 19, é uma releitura da obra “As duas Fridas” de Frida Kahlo (1939), figura 18. Siqueira-Batista (et al, 2014) descreve a obra original como uma pintura a óleo sobre tela de 173,5 por 173 cm de dimensão, isto é uma superfície quadrada em que a composição está dividida bem ao meio. As cores vivas das figuras humanas e suas vestimentas no primeiro plano contrastam com o cenário cinza e bege do plano de fundo.

Figura 18: Frida Kahlo - As duas Fridas (1939)



Fonte: <https://www.culturagenial.com/quadro-as-duas-fridas-frida-kahlo/>

Do lado esquerdo, uma mulher de vestido branco estilo vitoriano, com rendas e babados em uma grande saia que cobre seus pés, com manchas vermelhas cor de sangue ao longo desta saia branca, um coração em estilo realista exposto e aberto sobre seu peito, além de segurar uma tesoura com a mão esquerda, guiada por um fio vermelho representando uma artéria cortada que pinga as manchas de sangue no tecido branco e se encontra de mãos dadas com a figura da direita. Do lado direito, uma mulher com vestido típico mexicano, a parte superior do vestido em azul com fitas amarelas e a saia esverdeada com acabamento de babados brancos. Seu coração também está exposto sobre seu peito, mas está fechado e o fio vermelho cortado pela tesoura da mulher à direita sai do coração fechado e envolve o braço que segura uma medalha nas mãos. As duas estão sentadas em um banco de madeira com assento trançado com fibra de vime.

De acordo com Siqueira-Batista (et al, 2014) esta tela foi pintada logo após o divórcio de Frida Kahlo com Diego Rivera. Ao saber dessa informação, podemos identificar de qual sujeito fala a obra: a mulher separada. A partir de seus auto retratos, Frida foi capaz de refletir a realidade de muitas mulheres, pelo sentimento de tristeza, abandono, ruptura do sonho de uma vida a dois. A Frida vestida de branco, é um índice discursivo que evoca a imagem das

noivas européias. Representa o respeito cortado, o coração exposto e aberto enquanto o branco do tecido é manchado com o vermelho-sangue que verte do coração da Frida vestida de trajes mexicanos, cuja mão segura uma medalha com a imagem de Rivera quando pequeno. “Essas personagens simbolizam, respectivamente, a mulher amada e respeitada por Rivera e aquela rejeitada pelo pintor.” (Siqueira-Batista et al, 2014, p. 142). Frida admitiu que esta obra “era o reflexo de suas emoções acerca de sua separação e de suas crises emocionais” (idem). Portanto, do *status* de artista que ela ocupa, Frida circula enunciados de dor e faz da escrita de si uma poética sobre a separação. Embora suas obras sejam profundamente interligadas com seus acontecimentos pessoais, ela reflete a realidade de todo um gênero feminino em sua obra.

Figura 19: Nancy Rourke - *Two Sides* (2014)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/twosides.htm>

Em *Two Sides* (2014), Rourke se apropria da composição quadrada dividida ao meio, embora esta releitura em óleo sobre tela seja um retângulo de 40,64 centímetros por 50,8 centímetros. As cores vermelha e azul evidenciam a divisão dos dois lados da pintura em um desenho de traços planejados com poucas linhas em perspectiva. Observa-se que o rosto das figuras do primeiro plano está desenhado de modo espelhado, pelo repartido de seus cabelos, as manchas nas bochechas, as cores dos olhos e a disposição da iluminação dos rostos e pescoços, demonstrando que trata-se da mesma pessoa em ambos os lados. A posição das

mãos e dos pés, porém, é diferente entre uma e outra, além do conjunto de cores de seus vestidos e sapatos. Os elementos geométricos que desenham uma cadeira para cada figura feminina também estão espelhados.

Pela descrição comparativa, Rourke manteve as duas mulheres como ponto central, sentadas lado a lado de mãos dadas. Podemos afirmar que elas são os pontos focais e o sujeito da obra de releitura: uma mesma mulher surda que demonstra modos de subjetivação diferentes, mas não necessariamente opostos. Diferente das duas Fridas, os dois lados de uma mesma mulher surda estão sentados em cadeiras diferentes e com planos de fundo de cores distintas. Cada lado carrega símbolos que representam partes de sua subjetividade surda e oralizada, do corpo físico e discursivo que possui e dos espaços por onde pode circular.

O lado com o plano de fundo vermelho, à esquerda de quem vê, é o lado subjetivado pelo ouvintismo, isto é, quando o sujeito surdo é obrigado a “narrar-se, julgar-se e pensar-se como se fossem ouvintes” (Skliar, 1999, p. 29). Quando o surdo narra sobre si, faz “aparecer seu próprio rosto perto do outro [...] como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo” (Foucault, 2004a, p. 156-157). Esse outro compreendemos como o sujeito ouvinte, que se entende como diferente diante do sujeito surdo. O lado subjetivado pelo ouvintismo usa um vestido que combina o azul escuro e o preto, cores que expressam sentimentos negativos, um coração partido, um implante coclear em seu colo e duas linhas azuis cruzadas sobre suas mãos, formando um X (figura 20).

Figura 20: Nancy Rourke - *Two Sides* - detalhe (2014)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/twosides.htm>

Rourke descreve que o lado subjetivado pelo ouvintismo retrata a pessoa que, tendo nascido surda, passa pelo processo do implante coclear 21 meses após o nascimento, quando um bebê é diagnosticado surdo e é imediatamente encaminhado a tratamentos para desenvolver a fala e a audição. O formato de X sobre suas mãos representa a rejeição ao uso da língua de sinais no processo de oralização.

Já o lado com o plano de fundo azul, à direita de quem vê, representa o sujeito surdo subjetivado a partir do contato com a língua de sinais e a cultura surda. As linhas azuis em formato de X que antes simbolizavam rejeição, agora expressam uma escolha: ao ser postas na boca e nos ouvidos da mulher surda atestam a apropriação da cultura surda, junto a preferência do uso da língua de sinais, e as mãos que sinalizam a letra “D” maiúscula sobre o coração que não está mais partido, retrata a manifestação da cultura surda no mais profundo de seu corpo e de seus sentidos (figura 21).

Figura 21: Nancy Rourke - *Two Sides* - detalhe (2014)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/twosides.htm>

As mãos em sinal de “D” maiúsculo torna-se um símbolo de regularidade discursiva ao serem pintadas por Rourke em obras anteriores a esta releitura, realizado o que Midlej (2017) chama de citação, ao desenhar parte da composição de uma obra anterior em outra obra atual: a figura 22 intitulada *Which One Are You?* (2010), com o título traduzido “Quem é você?” traz o desenho das mãos que de um lado sinalizam um “D” maiúsculo e do outro sinalizam um “d” minúsculo, representando o biculturalismo entre os surdos que sinalizam e

os oralizados (Perlin, 2016). Já a figura 23 intitulada *Deafhood Pride* (2011), em tradução do inglês “Orgulho de ser surdo”, traz o desenho das mãos sinalizando um “D” maiúsculo, reforçando as mãos como símbolo de regularidade na representação da cultura surda, também citado na releitura *Two Sides*. O processo de citação, ao trazer desenhos de obras anteriores em outras obras, é entendido como uma intericonicidade de enunciados imagéticos que reafirmam o orgulho do ser surdo, expressado pela cultura surda.

Figura 22: Nancy Rourke - *Which One Are You?* (2010)



Fonte: <https://nancyrourke.com/paintings/deaf/whichone.jpg>

Figura 23: Nancy Rourke - *Deafhood Pride* (2011)



Fonte: <https://nancyrourke.com/paintings/deaf/deafhoodpride.jpg>

Observa-se ainda, que a vestimenta da mulher sobre o fundo azul não combina mais o preto e o azul, descritos por Rourke como símbolos do ouvintismo, mas usa as três cores primárias do estilo de pintura da artista em referência à luz e ao amor próprio que expressa ao reconhecer-se como parte da cultura surda. Podemos afirmar, portanto, que esta obra narra uma trajetória de vida da própria Nancy Rourke, enquanto mulher que nasceu surda, passou pela oralização em seu processo educacional e encontrou na cultura surda uma prática de resistência frente às condutas de controle e medicalização da surdez. Rourke descreve que as mãos dadas entre esses dois lados, em amarelo, representam o acolhimento dessas subjetividades, oralizada e surda, sabendo que uma passa por um processo de abuso e outra luta para manter seu direito à diferença, observado em detalhe na figura 24.

Figura 24: Nancy Rourke - *Two Sides* - detalhe (2014)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/twosides.htm>

Interessante registrar que a releitura *Two Sides* (2014) é redesenhada por Rourke no mesmo ano de 2014 na obra *Truth Side*, figura 25. O desenho geometrizado é mantido, porém a composição se reparte entre um lado esquerdo pintado em preto, cinza e branco e um lado direito colorido. A figura feminina colorida utiliza uma máscara com expressão feliz que cobre sua verdadeira face e carrega a parte da tela recortada com a representação da mulher surda oralizada, com o implante coclear desta vez posicionado em sua cabeça e sem a presença do coração partido. Já o plano de fundo e a parte da esquerda em tons de cinza compõem uma figura humana geometrizada que destaca uma mão com o dedo indicador sobre a boca em sinal de silêncio, e a outra mão segurando a figura que representa o sujeito surdo sem as cores que havia em *Two Sides* (2014). Rourke redesenha a obra para provocar o debate sobre qual dos lados seria verdadeiramente aceito: o que oraliza ou o que sinaliza?

Figura 25: Nancy Rourke - *Truth Side* (2014)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/truthside.htm>

A quarta obra é *Deaf Girl with an Eye Earring* (2024), figura 27, releitura de “A Moça com Brinco de Pérola” do artista holandês Johannes Vermeer (1665), figura 26. A pintura original é um óleo sobre tela de 44,5 cm por 39 cm de dimensão, datada do século XVII. Segundo Dalmolin (et al, 2018), a obra foi pintada com pigmentos de alto valor na época de sua criação, especialmente o azul do turbante, “um pigmento feito com lápis-lazúli que valia mais que ouro na época” (Dalmolin et al, 2018, p. 8). Sua composição formal é relativamente simples, com a figura da moça centralizada no retrato e um fundo em um tom de escuro, quase preto, no qual anos depois foi detectado como um tom de um verde brilhante para dar maior volume ao plano de fundo e destaque para a figura da moça. Contudo, esse tom de verde sumiu com o passar do tempo, dando lugar a um plano de fundo escuro (figura 26).

Figura 26: Johannes Vermeer - A Moça com Brinco de Pérola (1665)



Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2020/04/museu-revela-detalhes-escondidos-no-quadro-mo-ca-com-o-brinco-de-perola.html>

O destaque ficou com o contraste da pele clara, os trajes camponeses em amarelo/ocre, o turbante na cabeça azul, que não era típico das camponesas do século XVII mas Vermeer o adicionou por inspiração na obra “Menino com um turbante” (1658-1661) do artista belga Michael Sweerts (Dalmolin et al, 2018), o jogo de luz em uma perspectiva lateral esquerda que ilumina sua face e principalmente o brinco de pérola, como uma esfera que atrai a atenção, pois “[...] os quadros de Vermeer são admirados pelas cores transparentes, composições inteligentes e brilhantes com o uso da luz” (Dalmolin et al, 2018, p. 7). A obra original trata-se de uma pintura do período barroco, em que os contrastes de luz e sombra eram fortes e dramáticos, embora o tema central desta obra não pareça tão complexo.

Pelas modalidades enunciativas desta imagem, o sujeito da obra é a figura feminina, que cumpre a função de corpo-modelo para as experimentações de luz e sombra características do período barroco. Apesar desta pintura ter inspirado o romance “A Moça com Brinco de Pérola” de Tracy Chevalier em 1999, e posteriormente, o filme de mesmo

nome em 2003, não houveram evidências suficientes para confirmar se a moça retratada neste quadro foi uma empregada de Vermeer, pela qual o pintor teria se apaixonado. Muito pelo contrário, para alguns críticos de arte “a imagem pode ser da primogênita de Vermeer, Maria, que na época deveria estar com cerca de doze anos de idade” (Dalmolin et al, 2018, p. 8), o que reforça o caráter ainda de experimentação técnica da obra. Na releitura de Rourke, observamos que a estrutura de composição original se mantém quase que inteiramente (figura 27).

Figura 27: Nancy Rourke - *Deaf Girl with an Eye Earring* (2024)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/deafgirlwithaneyearring.html>

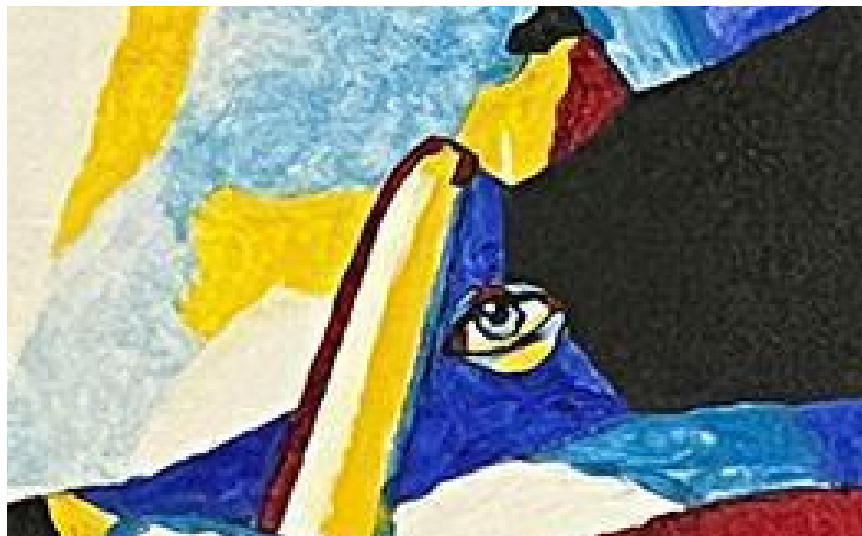
Deaf Girl with an Eye Earring (2024) é uma das releituras mais recentes de Rourke. Sua descrição formal é um óleo sobre tela de 40,64 cm por 50,8 cm de dimensão. A figura central da moça, apresenta forte contraste com o plano de fundo preto, sem nenhuma mistura, feito uma grande sombra, ao passo que a figura feminina traz um rosto bastante iluminado, com o predomínio do branco, sombreados em amarelo e azul claro, além da boca vermelha e

um pequeno sombreado vermelho e amarelo em sua orelha. A mão duplicada em frente ao rosto é pintada com um amarelo vivo, contornos em azul e vermelho e apresenta uma iluminação na cor branca. As linhas e formas em azul do rosto da moça são atenuadas pela iluminação branca que parece posicionada da esquerda para a direita de quem vê, tal qual a o jogo de luzes da obra-fonte. O amarelo e o vermelho desenharam o turbante que cobre o cabelo da moça que, com os olhos iluminados, encara o espectador. Sua vestimenta completa a presença da tríade de cores característica do *Rourkeism*, pelo tecido vermelho escuro, quase vinho, com detalhes em amarelo e azul.

Pela descrição comparativa à obra-fonte, como havíamos dito, a releitura manteve quase que inteiramente a estrutura original. A figura da moça, está centralizada com o mesmo perfil e turbante, junto ao plano de fundo escuro, a iluminação do rosto e do brinco em sua orelha. Então, é possível afirmar que o ponto focal das duas pinturas faz parte de seus títulos: o brinco. Além disso, no caso da releitura de Rourke, as mãos duplicadas em frente ao rosto sinalizando *Deaf* em *ASL*, se repetem como mais um ponto focal que demarca a presença da língua de sinais. O uso intencional da tríade cromática amarela, azul e vermelha correspondentes ao estilo *Rourkeism* é um índice discursivo que se destaca no desenho do brinco e das mãos da moça.

Pelas modalidades enunciativas, analisamos o sujeito desta obra como o sujeito histórico surdo, representado pelo corpo da *Deaf Girl* desenhada por Rourke em sua posição de artista e ativista. O predomínio das cores amarela e vermelha representa a luz e remete à força dos surdos manifestada pela busca de justiça. O azul claro, diferente do azul escuro, representa sentimentos positivos no processo de reconhecimento da cultura surda. A substituição do brinco de pérola por um brinco de olho manifesta um movimento de valorização da experiência visual inerente à cultura surda, frente ao sistema de normalização do corpo surdo pelo discurso clínico que legitima a preferência à oralização. A personagem central, enquanto musa artística, é revisitada por Rourke como a representação da mulher surda que ocupa uma posição de afirmação de sua cultura através da arte, enquanto prática de liberdade e insubmissão dos sujeitos surdos. O espaço do povo surdo, antes limitado a um lugar de assistência e tratamento, se amplia através da intericonicidade de imagens evocada pela releitura de Rourke, como estratégia de circulação das narrativas surdas que valorizam a experiência visual pela arte (figura 28).

Figura 28: Nancy Rourke - *Deaf Girl with an Eye Earring* - detalhe (2024)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/deafgirlwithaneyearring.htm>

A quinta e última obra de nosso percurso analítico é *Our Deaf Lady of Language Rights* (2024), figura 31, releitura do ícone sagrado de Nossa Senhora de Guadalupe (1531), figura 29, de autor desconhecido, que apareceu em um manto trazido pelo indígena Juan Diego, na cidade de *Tepeyac* no México. Até hoje não se sabe ao certo como e com que técnicas esse ícone foi desenhado, embora existam estudos que falem sobre a interferência humana sobre o desenho original. No entanto, o ícone é classificado pelo Vaticano como uma aparição milagrosa, originando o Mito Guadalupano e servindo de propósito para conversão dos povos nativos mesoamericanos, no uso dos simbolismos indígenas presentes na figura mariana (Martins; Santos, 2025). O ícone original tem dimensões aproximadas de 1,70 metros de altura por 1,05 metros de largura. Sua composição cromática destaca o azul claro do manto da figura sagrada, adornado de estrelas douradas, em contraste com o fundo do tecido da tilma, feito de fibras vegetais de agave, típico da região de sua suposta aparição em *Tepeyac* no México (figura 29).

Figura 29: Nossa Senhora de Guadalupe (1531)



Fonte: <https://pebesen.wordpress.com/2014/12/11/nossa-senhora-de-guadalupe/>

A veste da figura central em cor bege é simples e o cinto de cor marrom escuro amarrado acima da barriga e atrás das mãos postas, em sinal de oração, indica que esta imagem é a representação de uma Nossa Senhora grávida. Ao redor da figura central, os raios de luz que emanam do centro para fora reforçam o caráter sagrado do ícone, em vez do símbolo da auréola sobre a cabeça comum em outros ícones católicos. Sob seus pés, uma meia-lua voltada para cima, em cor ocre/marrom escuro e o dorso de um anjo com as asas e braços abertos, que parece sustentar essa meia-lua. Existem símbolos ainda menores, que

somente com o estudo por lentes de aumento foram percebidos, como a Flor *NahuiOllin* que representava a “máxima expressão da presença divina” (Martins; Santos, 2025, p. 12) para os povos nativos mesoamericanos, posicionada na área do ventre da Virgem de Guadalupe como índice da presença de Deus, posto que trata-se de uma imagem de Nossa Senhora grávida de Jesus Cristo (figura 30).

Figura 30: Nossa Senhora de Guadalupe - Flor *NahuiOllin* - detalhe (1531)



Fonte: (Martins; Santos, 2025, p. 12)

Diante desses códigos do sujeito cristão representado pela imagem da Virgem Maria, em uma aparição que traz o corpo de uma mãe que carrega tanto os símbolos de uma tradição judaico-cristã de santidade quanto símbolos nativos mesoamericanos que influenciaram a familiaridade desta imagem de Maria com os povos nativos da região do México, contribuindo para o Mito Guadalupano que “favoreceu o processo de dominação dos povos indígenas” (Martins; Santos, 2025, p. 9), é no mínimo interessante a apropriação deste ícone por Rourke. A artista desloca uma imagem “utilizada como forma de controle” (idem) dentro da História Mesoamericana para transformá-la em uma imagem que representa uma prática de resistência da cultura surda, em sua releitura criada no ano de 2024. De que maneira isso acontece? De qual resistência estamos tratando?

Antes de nos atermos à análise da releitura de Rourke, faremos uma breve investigação sobre a relação entre os agentes religiosos e a cultura surda, que pode enriquecer a análise posteriormente. Robert Panara no artigo “*The Deaf in America: Two Hundred Years of Progress*” (1976), em tradução do inglês, “Os surdos na América: dois séculos de progresso”, conta como a língua de sinais é inserida ao sistema educacional dos surdos nos Estados Unidos da América - EUA através do clérigo Thomas Hopkins Gallaudet, com o auxílio do professor surdo francês Laurent Clerc:

Um jovem clérigo possuía tal fé no espírito humano. Thomas Hopkins Gallaudet, de Hartford, Connecticut, fundou a primeira escola gratuita para surdos na América em 1817, também em Hartford. Nesta que foi a obra de sua vida, ele contou com a ajuda de um professor surdo chamado Laurent Clerc. Gallaudet havia ido a Paris para aprender o método mais avançado de instrução para surdos no Instituto Real de Surdos-Mudos, fundado em 1769 pelo Abade de l'Épée. Lá, Gallaudet conheceu o brilhante professor surdo Laurent Clerc, que lhe ensinou a língua de sinais e métodos de ensino para surdos. Gallaudet percebeu que Clerc tinha a experiência e a vivência com surdos necessárias para ajudá-lo a cumprir sua missão de ensinar surdos na América, e ofereceu a Clerc a oportunidade de se tornar seu assistente. (Panara, 1976, p. 4, tradução nossa)¹⁴

O artigo de Panara (1976) aborda o progresso de profissionais surdos nos EUA em diversas áreas, tanto âmbito das artes como pintura, escultura e literatura quanto em outras áreas como o jornalismo, engenharia e até mesmo a formação de profissionais de saúde surdos a partir da iniciativa de Gallaudet em fundar uma universidade voltada para surdos nos EUA, tendo a língua de sinais como base de comunicação. A iniciativa de um clérigo, agente da Igreja Católica, se concretiza no espaço educacional em que a Língua de Sinais Americana - *ASL* expande suas raízes e, com o passar dos séculos, e fortalece a construção da cultura surda nos EUA ao ser o espaço de fundação do movimento de Arte Surda *De'VIA* na Universidade Gallaudet em 1989. A contribuição dos agentes religiosos é estabelecida a partir de nomes que sustentam a expansão da língua de sinais no país.

Para aprofundar nosso debate, no prefácio do livro “Cultura surda: agentes religiosos e a construção de uma identidade” de César Augusto de Assis Silva (2012), a professora de antropologia Cristina Pompa resume três hipóteses da tese que gerou o livro, as quais possuem um viés discursivo, sobretudo, foucaultiano sobre a relação entre os surdos e os agentes religiosos, que atravessam as comunidades surdas e sua cultura, não só no Brasil como por todo o mundo:

A primeira [hipótese], e é evidente aqui a influência de Michel Foucault, é de que a surdez não existe antes ou além do discurso histórico fundador da comunidade de surdos, com determinados agentes exercendo poder e, portanto, produzindo saber sobre eles. Neste sentido, a surdez não é um dado da natureza, mas é um efeito de configurações discursivas de saber-poder. A segunda hipótese é que, já que essas configurações são articuladas no interior de relações históricas específicas, a diferença surge da relação entre agentes, produzindo categorias classificatórias, bem como formas disciplinares de regulação da surdez. Finalmente, e principalmente, entre esses agentes ganham centralidade os religiosos, seus horizontes simbólicos e suas práticas rituais, que remetem, antes de tudo, ao projeto missionário da

¹⁴ *A young clergyman possessed such faith in the human spirit. Thomas Hopkins Gallaudet of Hartford, Conn., founded the first free school for the deaf in America in 1817 in Hartford. In this, his life's work, he was assisted by a deaf teacher named Laurent Clerc. Gallaudet had gone to Paris to learn the most advanced method of instructing the deaf at the Royal Institute for Deaf-Mutes, founded in 1769 by the Abbe de l'Epee. While there, Gallaudet met the brilliant deaf teacher, Laurent Clerc, who taught him sign language and methods of teaching the deaf. Gallaudet realized that Clerc had the expertise and "the deaf experience" to help him fulfill his mission of teaching the deaf in America, and he offered Clerc the opportunity to become his assistant.* (Panara, 1976, p. 4).

compreensão/produção/tradução da alteridade. [...] o autor utiliza-se das hipóteses interpretativas e dos instrumentos metodológicos dos mais recentes estudos sobre missões em área indígena para projetá-los na análise da construção da *cultura surda* em termos de identidade étnica (Pompa *apud* Assis Silva, 2012, p. 18, grifo do autor).

Desse modo, a centralidade dos agentes religiosos em favor de um projeto missionário de regulação da surdez, destacada na tese de Assis Silva (2012), é percebida desde as iniciativas de fundação das primeiras instituições voltadas à educação de surdos, como no caso do Abade de l'Épée, educador e sacerdote católico francês que fundou a primeira escola para surdos na França e influenciou educadores em todo o mundo, como Gallaudet nos EUA e o professor Edward Huet no Brasil que veio “[...] a convite de D. Pedro II, para fundar a primeira escola para meninos surdos de nosso país: o Imperial Instituto de Surdos-Mudos, hoje, Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), mantido pelo governo federal [...]” (Campello, 2007, p. 121). Logo, a apropriação de um ícone católico feita por Rourke não acontece por acaso, uma vez que compreendemos como o povo surdo é atravessado pelo repertório simbólico dos agentes religiosos que é, dentre outros, um repertório de imagens. Na tradição católica, em especial, a imagem é um meio poderoso de catequização e regulação de diferenças.

Rourke, porém, subverte alguns pontos nestas intenções de regulação da surdez já no título da sua releitura. Ao se apropriar do ícone de Guadalupe e o intitula não apenas como “Nossa Senhora Surda” mas, sim, “Nossa Senhora Surda dos Direitos Linguísticos”, em tradução direta do título em inglês. A ênfase aos direitos linguísticos dos surdos é um forte índice discursivo sobre qual prática de resistência esta releitura retrata. Sua descrição formal é uma pintura a óleo sobre tela de 76,2 por 101,6 centímetros, a maior obra que analisamos até então. O azul, amarelo e vermelho da figura central possui forte contraste com o plano de fundo em azul escuro, o qual sustenta a centralidade da Nossa Senhora Surda, bem como os raios de luz que se direcionam do centro para fora e são formados por mãos espalmadas em amarelo vivo junto a um outro conjunto de mãos em amarelo quase bege, que circundam a figura, com o rosto iluminado pelo jogo de luz e sombra do amarelo e branco com detalhes em vermelho e azul e duas mãos em frente ao rosto (figura 31).

Figura 31: Nancy Rourke - *Our Deaf Lady of Language Rights* (2024)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/ourdeaf ladyoflanguage rights.html>

A Nossa Senhora Surda de Rourke mantém a expressão do olhar direcionado para baixo estando no alto, característica marcante dos ícones de Nossa Senhora pelo aspecto devocional do cristianismo, assim como o da expressão do ícone original. Observa-se o desenho de círculos em preto formando correntes, que envolvem o pulso das mãos em frente ao rosto que, diferente das mãos postas em oração do ícone de Guadalupe, trata-se de uma mesma mão que sinaliza *Deaf* em *ASL* e reforça o reconhecimento da língua de sinais como meio primordial de comunicação (figura 32).

Figura 32: Nancy Rourke - *Our Deaf Lady of Language Rights* - detalhe (2024)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/ourdeaf ladyoflanguage rights.html>

Marcas de pinceladas são percebidas ao longo do manto azul que cobre a figura central e com desenhos em branco e preto, que retratam vários olhos espalhados. A veste interna combina o vermelho e o amarelo, é formada por várias mãos sinalizando a sigla da *ASL*, da parte superior até a inferior. Nesta parte inferior, há quatro mãos pintadas de branco sobre um fundo preto e um conjunto de desenhos de rostos, mãos e orelhas, nas cores primárias do *Rourkeism*, que se enfileiram formando uma base para o ícone (figura 33).

Figura 33: Nancy Rourke - *Our Deaf Lady of Language Rights* - detalhe (2024)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/ourdeaf ladyoflanguage rights.html>

Pela descrição comparativa à obra-fonte, além da mudança das cores na presença da tríade cromática do *Rourkeism*, destacamos alguns pontos focais: o desenho de mãos e olhos fora do corpo, nas vestimentas da figura central, nas mãos espalmadas ao seu redor, além de sua base que apresenta quatro mãos que sinalizam e um conjunto de quadros com mãos e rostos, que dão sustento a figura dentro da composição.

Pelas modalidades enunciativas, observamos como o sujeito surdo, seu corpo e o espaço que ocupa são subjetivados dentro de uma imagem de inspiração sagrada. Diferente das mãos em oração do ícone original, as mãos que sinalizam *Deaf* em frente ao rosto reforçam o valor da língua de sinais. Segundo a artista, essa troca demonstra o orgulho do sujeito surdo que se identifica e se reconhece na cultura surda. O desenho dos círculos que envolve os pulsos dessas mãos, representa as correntes quebradas por essas mãos que sinalizam, em referência à barreira da comunicação sendo libertada (tradução nossa)¹⁵, o que também pode ser considerado um enunciado que vai de encontro ao saber/poder clínico e também aos paradigmas religiosos, sobre a regulação da surdez (Assis Silva, 2012). As correntes quebradas se estabelecem enquanto índice discursivo que expressa uma ruptura com esses discursos e paradigmas construída pelo povo surdo, ao exigirem o direito de serem educados pela língua de sinais e, por consequência, dar vazão a sua cultura essencialmente visual.

Ao longo do manto azul da figura sagrada foram desenhados doze olhos, em menção às primeiras doze crianças que faleceram por complicações em cirurgias de implante coclear (tradução nossa)¹⁶. A veste interna do ícone com mãos em vermelho e amarelo sinalizam a sigla *ASL*, de *American Sign Language*, em referência a língua de sinais que é digna de cobrir por inteiro o corpo de um ícone sagrado, evidenciada na escolha das cores amarela e vermelha que representam a luz, a busca de justiça e do direito de conhecer e vivenciar a cultura surda. As mãos que circundam a figura central, tanto as amarelas espalmadas quanto o conjunto de mãos em bege que sinalizam “apoio” em *ASL*, se posicionam como raios ao redor da Nossa Senhora Surda em referência às mãos dos aliados ouvintes na luta pelos direitos da comunicação pela língua de sinais¹⁷.

Finalmente, a base inferior da composição, que substitui a área da meia-lua e do anjo do ícone original, traz os desenhos de quatro mãos que sinalizam “opressão” em *ASL*, em referência à opressão pelo ouvintismo, pintadas de branco sobre o fundo preto. Nesta área inferior também são desenhados dez quadrados, cinco de cada lado, com rostos humanos dando foco a suas bocas e ouvidos. Estes desenhos se manifestam pelo processo de citação, ao

¹⁵ *The signing 'Deaf' is to show Deaf pride and as a Deaf person. There are broken chains on the wrist which means communication barrier has been freed.* Disponível em: <https://www.nancyrourke.com/ourdeaf ladyoflanguagerights.htm>. Acesso em: 12 abr. 2025.

¹⁶ *The twelve eyes are to remember the first twelve deaf children who died from CI complicated surgeries.* Disponível em: <https://www.nancyrourke.com/ourdeaf ladyoflanguagerights.htm>. Acesso em: 30 nov.. 2025.

¹⁷ *Hand rays with hand collaboration are the allies who join hands to protect our language rights.* Disponível em: <https://www.nancyrourke.com/ourdeaf ladyoflanguagerights.htm>. Acesso em: 30 nov.. 2025.

incorporar parte de uma obra anterior em uma nova composição (Middlej, 2017), feita por Rourke. No caso desta releitura, a artista resgata o desenho da quarta versão do quadro *Audism* (2010), observado na figura 34 em uma composição mais estilizada que a primeira versão, figura 35, também pintada em 2010.

Figura 34: Nancy Rourke - *Audism v.4* (2010)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/2010paintings.htm>

Figura 35: Nancy Rourke - *Audism* (2010)



Fonte: <https://www.nancyrourke.com/2010paintings2.htm>

No contexto histórico-discursivo de 2010, Rourke estava começando a se dedicar inteiramente às pinturas com foco no tema da surdez após diversas experimentações artísticas ao longo de sua vida. Ao apresentar a citação de uma obra autoral de 2010 em uma releitura de 2024, a artista demonstra um ciclo de regularidades discursivas do sujeito surdo retomando etapas de sua vida pessoal e profissional em obras que refletem a realidade de todo um povo surdo. A combinação em um detalhe do desenho de suas primeiras obras, em 2010, com um ícone sagrado, em 2024, revela um ciclo de narrativas visuais de afirmação e resistência da cultura surda e constitui a arte como uma prática de liberdade em defesa aos direitos da língua de sinais, pela qual o surdo se expressa e que, para o povo surdo, tem o *status* de língua sagrada, afinal é por ela que suas subjetividades se manifestam.

Diante destas descrições e análises, possíveis de serem ampliadas em pesquisas futuras, trabalhamos a leitura discursiva ao produzir e cartografar enunciados, em diálogo com a intericonicidade das imagens (Courtine, 2013; Milanez, 2013) pela linguagem visual da arte. O exercício da leitura discursiva, aplicada às artes, nos lembra a questão foucaultiana: “quem somos nós?” (Borges, 2023, p. 8). Quem sou eu diante desta obra? Será que essa obra também fala de mim, ouvinte, ecoando outras imagens em uma memória discursiva? O que podemos aprender a partir do contato com essas obras? A análise pela visualidade e intericonicidade das artes é uma caixa de ferramentas metodológicas que convida os pesquisadores da imagem a trabalhar não somente uma perspectiva técnica do desenho, como também as subjetividades do sujeito, inerentes aos enunciados que produzem e reproduzem discursos.

A investigação do universo dos surdos através das narrativas das artes visuais proposta nesta dissertação não deve parar por aqui. O percurso metodológico sugerido é apenas um recorte aplicado a cinco obras de arte selecionadas dentre as obras de Nancy Rourke, em meio a uma imensidão de produções apresentadas pela Arte Surda e o povo surdo em todo o mundo. No espaço cada vez mais amplo que a Arte Surda constrói e circula, buscamos aprofundar questões sobre o sujeito que produz e que é produzido pelos discursos, ao compreender quem cria e também aquele que lê e compreende as imagens. Nós, povo ouvinte que forma a maior parte da sociedade, somos construídos por leituras diversas e precisamos estar atentos ao que vemos e ao que não vemos, em referência ao que se diz e ao que está silenciado, em uma arqueogenealogia de nós mesmos. Ler, perceber e analisar a natureza histórico-discursiva das imagens da cultura surda, através da releituras de obras de arte feitas por Rourke, é dar lugar a outros pontos de vista sobre a surdez, demonstrando como o povo surdo manifesta as narrativas de si, de seu corpo e dos espaços que ocupam, refletindo

também como desejam ser vistos em sua alteridade cultural, por suas experiências e suas histórias de vida. Em conclusão, o percurso analítico proposto buscou despertar outros sentidos sobre a surdez, muitas vezes óbvios para os sujeitos surdos, mas que passam despercebidos por nós, ouvintes. Nossa função é sempre nos questionar sobre o que está posto, o que parece que já vem pronto, para ser apenas absorvido por nós como verdade. Tal posição de questionamento pode e deve nos estimular à mudança, rumo a um mundo mais receptivo às diferenças e, por consequência, às alteridades culturais a exemplo da cultura surda que luta para ser reconhecida e exercida plenamente, não somente estudada dentro de um espaço acadêmico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral da dissertação que escrevemos consistiu em compreender os elementos iconográficos das releituras de Nancy Rourke como possíveis enunciados de uma prática discursiva da cultura surda, através da linguagem visual que manifestam. Os objetivos específicos, abordados em cada seção desta pesquisa, foram organizados para partir de um campo mais amplo até um campo mais específico, no recorte do objeto de estudo. Primeiro com a definição de cultura em seu viés antropológico, para demarcar a cultura surda como algo em constante construção, através da história da cultural surdez e da descrição dos artefatos culturais do povo surdo, como práticas que revelam narrativas de si. Em seguida, a contextualização do movimento *De'VIA*, como manifesto artístico da cultura surda, a fim de arrematar o recorte da materialidade das releituras feitas por Nancy Rourke.

Como resultado, construímos o percurso analógico pela combinação das descrições iconográficas e análise discursivas das obras-fonte seguida das releituras feitas por Rourke, investigando suas condições e motivações de produção, apresentando um comparativo entre as composições originais e seu redesenho. As narrativas de si feitas por Rourke em cada traço, cores e figuras que compunham suas releituras revelou uma cartografia de enunciados sobre a cultura surda, manifestados em uma intericonicidade de imagens artísticas que evocaram outras imagens sobre o sujeito histórico surdo e estabeleceram a Arte Surda como estratégia de luta, diante do discurso clínico de medicalização da surdez.

Enquanto pesquisadora formada pela área do *Design*, que tende a ser mais técnica do que artística, combinar o que eu já sabia sobre a iconografia das obras de arte difundida por Panofsky (1986) com os Estudos Discursivos Foucaultianos (Navarro, 2020) foi um desafio que segue instigando ao estudo e questionamento de tudo aquilo que vejo, ouço, produzo e reproduzo. A leitura discursiva e a análise pela arqueogenealogia aprofundaram minha percepção sobre questões do visto e do não-visto nas obras de arte que não havia experimentado com outros métodos, por mais complexos e completos que fossem. Sem dúvida, valeu a pena todo esforço em entender a densa literatura arqueogenealógica, sobretudo, por quanto seu conteúdo nos convoca a sair de um lugar de privilégio e enxergar o quanto contribuimos com a produção, às vezes de modo sutil, de enunciados que ferem a existência do outro.

Assim, através deste trabalho de dissertação, aprendemos que quando um artista surdo escolhe retratar as narrativas de sua vida, sua obra torna-se um espelho, repleto de símbolos que atualizam os discursos sobre a surdez, ao combater estigmas e confrontar condutas de controle. O devir desta pesquisa busca ampliar ainda mais o debate sobre a cultura surda e suas práticas artísticas diante dos agentes clínicos e os repertórios simbólicos religiosos. A questão dos tradutores e intérpretes de línguas de sinais na área da educação é um caminho investigativo que estimula mais pesquisas. Contudo, não podemos e nem devemos limitar este tema ao âmbito da educação e da saúde. Os surdos estão por todo lugar e exigem o direito a se comunicar em diversos espaços, do formal, jurídico e educacional até o espaço cultural e de lazer. Muito mais que um aceno ou aperto de mão, o sujeito surdo precisa ser visto e respeitado em sua língua, que é completa em gramática e em sentido. Exigem o direito à opção de escolher o que acreditam ser melhor para si, assim têm direito ao contato com a cultura surda sem as amarras dos estigmas sobre a surdez como deficiência a ser curada. As demandas do povo surdo são urgentes, pois a cultura surda está presente entre nós e para enxergá-la é necessário sair do nosso lugar de conforto como ouvintes e observar as fissuras dos discursos legitimados, por onde brotam as práticas de resistência e liberdade, especialmente, através das artes. Vida longa à cultura e à Arte Surda, pelos seus modos de desobediência que nos ensinam a ser sujeitos insurgentes em uma sociedade repleta de caixinhas que nem sempre nos cabem.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, W. G. Entre o silêncio e o toque: surdocegueira, ouvintismo estrutural e a língua de sinais tátil como epistemologia da resistência. **Cuadernos de Educación y Desarrollo - QUALIS A4**, [S. l.], v. 17, n. 10, p. e9779, 2025. Disponível em: <https://ojs.cuadernoseducacion.com/ojs/index.php/ced/article/view/9779>. Acesso em: 27 nov. 2025.

ASSIS SILVA, César Augusto de. **Cultura surda: agentes religiosos e a construção de uma identidade**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

BARREIROS, Lidinéia Alves Cerqueira. **Biopolítica e normalização: o ser surdo na atualidade**. 2020. (114f.). Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Feira de Santana, 2020.

BRASIL. **Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002**: Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. Brasília, DF: 2002. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/L10436.htm Acesso em 22 set. 2024.

BRASIL. **Lei 14.191, de 3 de agosto de 2021**: Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), para dispor sobre a modalidade de educação bilíngue de surdos. Brasília, DF: 2021. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/lei/14191.htm. Acesso em: 26 nov. 2024.

BRASIL. Ministério da Saúde. **Procedimentos relativos à assistência à saúde auditiva hospitalar na tabela SUS**. Comissão Nacional de Incorporação de Tecnologias no Sistema Único de Saúde (CONITEC/SUS). Brasília, DF: 2024. Disponível em: https://www.gov.br/conitec/pt-br/midias/incorporados/implementos_cocleares-final.pdf/view. Acesso em: 04 fev. 2025.

BORGES, Carla Luzia Carneiro. UMA LEITURA DISCURSIVA DE CORPOS INFAMES: A DIVERSIDADE QUE MORA NAS RUAS. **PROLÍNGUA**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 1-15, 2023. DOI: 10.22478/ufpb.1983-9979.2023v18n1.66918. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/prolingua/article/view/66918>. Acesso em: 27 mar. 2025.

CAMPELLO, Ana Regina e Souza. Pedagogia Visual/Sinal na Educação dos Surdos. In: QUADROS, Ronice Müller de; PERLIN, Gladis (Org.). **Estudos Surdos II**. Petrópolis: Arara Azul, 2007, p. 100-131.

CARNEIRO, Gustavo Leão de Mello. **Um estranho no ninho? a (des)construção identitária do aluno surdo em escolas inclusivas de Feira de Santana**. 2023. (189 f.: il). Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, Programa de Pós-Graduação em Educação, Feira de Santana, 2023. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEFS_2458f1b130f09e4928b67744d7df1918. Acesso em: 27 nov. 2024.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Tradução de Ingrid Müller Xavier. Revisão técnica de Alfredo Veiga-Neto e Walter Omar Kohan. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DALMOLIN, Lucimar; GONÇALVES, Josilda Leal; KRÜGUER, Paulo Roberto. A importância da contextualização de uma obra nas aulas de artes a partir da pintura Moça com o Brinco de Pérola de Johannes Vermeer. In: **Revista ConSensu**, nº 2, UESPAR - Palotina - Paraná, 2018, p. 1-15.

DURR, Patti. Deconstructing the forced assimilation of deaf people via De'VIA resistance and affirmation art. In: **Visual Anthropology Review**, Society for Visual Anthropology, v. 15, n. 2. Rochester: National Technical Institute of Deaf - Rochester Institute of Technology - RIT/NTID, 1999.

DURR, Patti. De'VIA: Investigating Deaf Visual Art. In: **Deaf Studies Today!** Volume 2. Utah: Utah Valley State College, 2006, p. 167-187.

FERREIRA, Edson Dias. Desenho conhecimento: em direção à construção de sua epistemologia. In: PACHECO, Lílían Miranda Bastos; TRINCHÃO, Gláucia (organizadoras). **Tempo, cultura, linguagem**: reflexões sobre área do conhecimento do desenho e algumas implicações. Salvador: EDUFBA, 2017.

FERREIRA, Mariana Rodrigues Festucci. ENTRE A ARTE E A PSICANÁLISE: A MELANCOLIA EM EDVARD MUNCH. In: **Revista Affectio Societatis**, Vol. 12, Nº 23, julio-diciembre de 2015. Medellín: Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia, Colombia, 2015, p. 32-50.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **De espaços outros**. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser. Estudos Avançados, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142013000300008>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/>. Acesso em: 06 fev. 2026.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ética, sexualidade, política**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a. p. 144-162 (Coleção Ditos e Escritos V).

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ética, sexualidade, política**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b, p. 264-287 (Coleção Ditos e Escritos V).

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. Coleção Estudos, dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: EDITORA PERSPECTIVA S. A, 1978.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução e Organização Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2004c.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. (org.). **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2ª Edição Revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LANE, Harlan. **A Máscara da Benevolência: a comunidade surda amordaçada**. São Paulo: Instituto Piaget, 1992.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 14ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura – Vol 8: Descrição e Interpretação**. Coordenação de tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

MARTINS, Larínia Carolina Nogueira; SANTOS, Janaina Jácome. **A IMAGEM DA VIRGEM DE GUADAPULPE: REFLEXÕES SOBRE OS ELEMENTOS DO MITO A PARTIR DA ANÁLISE DE SÍMBOLOS QUE FAZEM PARTE DA COMPOSIÇÃO DO ÍCONE**. *Journal of Media Critiques*, [S. l.], v. 11, n. 28, p. e320, 2025. DOI: 10.17349/jmcv11n28-004. Disponível em: <https://www.journalmediacritiques.com/index.php/jmc/article/view/320>. Acesso em: 07 fev. 2026.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. **Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia**. 2017. (386 f.: il.). Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25022>. Acesso em: 26 mar. 2025.

MOREIRA, A. A iconografia em revisão. **Contemporânea – Revista do PPGART/UFMS**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. e9, 2018. DOI: 10.5902/2595523333833. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/contemporanea/article/view/33833>. Acesso em: 20 jan. 2025.

NAKAGAWA, Hugo Eiji Ibanhes. **Culturas surdas: o que se vê, o que se ouve**. 2012. (142 f.). Dissertação (Mestrado em Cultura e Comunicação) – Universidade de Lisboa - UL, Faculdade de Letras, Lisboa, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8801>. Acesso em: 26 out. 2024.

NAVARRO, Pedro. Estudos discursivos foucaultianos: questões de método para análise de discursos. In: **MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras**. ISSN: 0104-0944, v. 1, n. 57, 2020, p. 08-33.

NAVARRO, Pedro; SARGENTINI, Vanice. Por uma Arqueogenealogia dos Estudos Discursivos Foucaultianos no Brasil - Cartografias: Entrevista com Maria do Rosário Gregolin. In: **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 53, n. 2, 2022, p. 20–40. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1777>. Acesso em: 27 abr. 2026.

NEVES, Gabriele Vieira. **Corpos surdos na arte De’VIA: resistências políticas das imagens**. 2021. (156 f.: il.). Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina – Unisul, 2021. Disponível em: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/items/0ef0402a-cd96-44bd-8086-7cff315412c4>. Acesso em: 26 mar. 2025.

PANARA, Robert. **The Deaf in America: Two Hundred Years of Progress**. Rochester: National Technical Institute of Deaf - Rochester Institute of Technology - RIT/NTID, NTID Focus, 1976, p. 4-7. Disponível em: <https://repository.rit.edu/article/318>. Acesso em: 08 fev. 2026.

PANOFISKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: **Significado nas Artes Visuais**. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 1986, p. 47-65.

PERLIN, Gladis T. T. Identidades Surdas. In: SKLIAR, Carlos (Org.). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. 8 ed. Porto Alegre: Mediação, 2016.

PERLIN, Gladis; STROBEL, Karin. História cultural dos surdos: desafio contemporâneo. In: **Educar em Revista**, Edição Especial n. 2. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 17-31.

RIBEIRO, Claudete. **Arte e resistência: Vincent Willem Van Gogh**. 2000. (229 f.) Tese (livre-docência) – Universidade Estadual Paulista – UNES P, Instituto de Artes, 2000. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/279e4c8e-d8d5-447d-9363-426187287371>. Acesso em: 06 fev. 2026.

ROURKE, Nancy. **Telas da artista surda Nancy Rourke: força e intensidade das cores em movimentos de resistência, afirmação e libertação**. Rio de Janeiro: Revista Espaço INES nº 52, 2020.

Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/issue/view/138>. Acesso em: 26 mar. 2025.

SANTAELLA, Lúcia. **Leitura de imagens**. Coleção Como Eu Ensino. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SILVA, Edna Laize Matos da; OLIVEIRA, Selma Soares de. Movimento *De'VIA (Deaf View and Image Art)*: Introdução aos manifestos visuais sobre cultura e Arte Surda. In: OLIVEIRA, Selma Soares de (Org.). **Arte e Conhecimento: nove olhares**. Feira de Santana: Editora Zarte, 2024, p. 131-145.

SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo; MENDES, Plínio Duarte; FONSECA, Julia de Oliveira; MACIEL, Marina de Souza. **Arte e dor em Frida Kahlo**. São Paulo: Revista Dor, v. 15, n. 2, 2014, p. 139-144. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdor/a/SNRsbvwzpMkrRbqVsBtyBPg/?lang=pt&format=html#>. Acesso em: 07 fev. 2026.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

SKLIAR, Carlos. **A invenção e a exclusão da alteridade “deficiente” a partir dos significados da normalidade**. Porto Alegre: Educação & Realidade, v. 24, n. 2, 1999.

SKLIAR, Carlos. Os Estudos Surdos em Educação: problematizando a normalidade. In: SKLIAR, Carlos (Org.). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. 8 ed. Porto Alegre: Mediação, 2016.

STROBEL, Karin Lilian. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2008.