

“DEAF IDENTITY CRAYONS: THEN AND NOW”: UMA LEITURA HISTÓRICA DAS IDENTIDADES SURDAS

Laralis Nunes de Sousa Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte. laralis.ufrn@gmail.com

Resumo: Este trabalho é parte de dissertação concluída, intitulada "O ser professor nos Complexos Bilíngues de Referência para surdos de Nata: vozes em diálogo". Nele, objetivamos realizar uma leitura historicamente situada do texto verbovisual intitulado “Deaf Identity Crayons: Then and Now”, quadro da artista surda norteamericana Ann Silver. Para isso, temos por aportes teóricos as considerações do Círculo de Bakhtin, sobretudo quanto à concepção de texto como “qualquer conjunto coerente de signos”, dos Estudos Culturais e dos Estudos Surdos. A obra se constitui de um quadro construído em 1999 sob forte influência do movimento artístico da Pop Art. Nele, a autora lança mão de um dos produtos de consumo símbolo da esfera escolar – o giz de cera – para retratar os diferentes matizes identitários de surdos de fins do século XIX e de fins do século XX, sobre cujas configurações nos debruçaremos levando em conta o momento histórico a que pertencem. Uma das possíveis leituras para o quadro é a de que, se outrora fazia sentido pensar a educação de surdos como sendo extensão dos serviços de correção da audição e da fala como intuito de torná-los ouvintes, hoje ela não deve ser pensada desconsiderando o reconhecimento das especificidades linguísticas e culturais desses sujeitos, e nem deixando de compreender que cada um deles é único.

Palavras-chave: Surdos, Identidade, História.

Introdução

Neste trabalho, temos por objetivo tratar de identidades surdas construídas ao longo da história, mais especificamente a partir do século XVIII. Pretendemos fazer isso por meio da análise de uma das obras de um dos expoentes mundiais da Arte Surda: Ann Silver. Mais especificamente, realizaremos a leitura de *Deaf Identity Crayons: then and now* [Gizes de Cera da Identidade Surda: outrora e agora], uma das peças de arte produzidas por surdos mais (re)conhecidas no mundo; um quadro verbovisual que apresenta perspectivas diferentes sobre a surdez a partir de dois momentos históricos distintos.

Metodologia

Convocamos para colaborar com nossa leitura o Círculo de Bakhtin, do qual utilizamos principalmente a noção de texto como “qualquer conjunto coerente de signos”¹ (BAKHTIN,

¹ Mais especificamente, “Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte)” (BAKHTIN, 2011, p. 307).

2011, p. 307), a qual habilita a análise das obras de arte como textos discursivos. Dão sua importante contribuição também os Estudos Culturais, aqui representados pelo teórico Stuart Hall (2011 e 2012). Também recrutamos autores que trabalham especificamente com a surdez desde um ponto de vista cultural, histórico, antropológico, dentre os quais figuram Skliar (1997), Sánchez (1990), Sacks (2010) e Silva (2006).

Resultados e Discussão: “Deaf Identity Crayons: Then and Now”

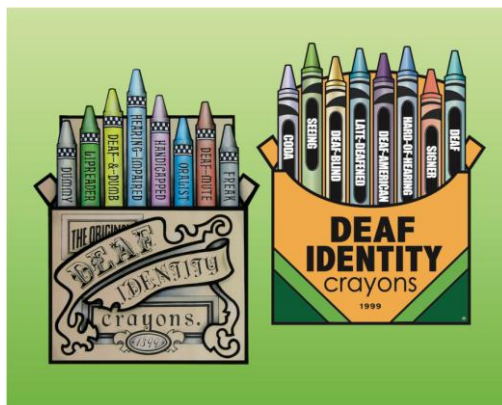


Figura 1: “Deaf Identity Crayons: then and now” de Ann Silver. Fonte: Silver, 2014a.

Com dimensões de 50,8cm x 40,64 cm, essa peça foi elaborada em técnica mista. À primeira vista, chamam à atenção suas cores fortes, sobretudo o amarelo alaranjado e os tons de verde. Os traços bem definidos, que com as cores vibrantes são característicos da Pop Art, apresentam-nos duas caixas de giz de cera, cujo conteúdo está parcialmente exposto.

A da esquerda, situada em plano inferior, se constitui somente de linhas retas. É pintada em tom de sépia, que remete ao antigo, a algo envelhecido ao longo do tempo. Dialogando do ponto de vista da temporalidade demonstrada na cor da caixa, temos inscrições em fontes clássicas do século XIX “DEAF IDENTITY CRAYONS” de forma mais destacada. Na parte de baixo da embalagem, o suposto ano de fabricação do produto: 1899.

Na embalagem da direita, aparecem as mesmas palavras que discriminam o produto da esquerda, “DEAF IDENTITY CRAYONS”, porém as fontes utilizadas são bastante diferentes, sem nenhuma serifa², o que deixa a mancha tipográfica menos carregada e traz a característica caligrafia moderna. Logo abaixo da inscrição, temos a data de fabricação do produto: 1999.

A respeito do produto, interessante pensar sobre a esfera ideológica em que predominantemente se insere: a escolar. A escola é, em geral, a segunda ou terceira instância social que a criança adentra, depois da família e, em alguns casos, depois da comunidade

² Serifa é um pequeno traço ou espessamento aplicado ao final de uma letra.

religiosa de seus pais. O giz de cera é um dos primeiros materiais escolares com que a criança, surda ou ouvinte, tem contato. Ele remete, portanto, aos primeiros anos de vida de muitos, bem como às primeiras experiências de inter-relação extra-familiar, a quando nos colocamos pela primeira vez sob o olhar do outro que não é “dos nossos”.

A escola também é o lugar social em que ganhamos a noção de que fazemos parte de algum grupo: de uma turma específica (1º ano C, 2º ano A, por exemplo), de um grupo de alunos específico (os que tiram boas notas; os que são razoáveis; os que têm baixo desempenho); de um time específico (os que jogam futebol, os que dançam, os que fazem parte do clube de leitura) e assim por diante. É um espaço crucial na construção da identidade social do sujeito moderno e pós-moderno, pois nele, a criança dá início a sua convivência com o diferente nos mais diversos âmbitos.

As duas caixas trazem em si, como já dito, os anos 1899 e 1999, os quais distam entre si cem anos. O subtítulo da obra, que isolado é um tanto quanto vago, passa a ganhar novas nuances de sentido quando atentamos para isso. “Then” (naquele tempo, outrora) e “now” (agora) dizem respeito a fins do século XIX e fins do século XX, respectivamente.

Como sugere o título, o quadro traz os diferentes matizes identitários dos surdos que viveram em 1899 e em 1999. A progressão cronológica se apresenta na peça não apenas pelos anos explícitos, mas também pela disposição de cada caixa de giz de cera na imagem, que obedecem à tradição de sequencialidade ocidental, da esquerda (1899) para a direita (1999).

Repare-se que não é apenas a inscrição dos anos que indiciam a época a que cada uma pertence: embora o todo da obra tenha de modo inegável os traços e técnicas da PopArt, a caixa que porta os gizes centenários têm formatos, cores e letras que reconhecemos como pertencentes a um tempo-espaço anterior a este em que nos situamos, o que a coloca cronologicamente como mais antiga que a caixa de gizes com uma década e meia. Ou seja, do ponto de vista do valor axiológico, a forma como a autora organiza e concebe o desenho está em forte diálogo com as inscrições temporais das embalagens, e mais, com as concepções de surdez comuns às duas épocas retratadas.

Tais concepções sobre a surdez se evidenciam de modo bem mais explícito nos gizes desenhados na tela. Passemos a sua análise.

Na caixa da esquerda, oito gizes, que se projetam para fora dela, têm as seguintes cores (da esquerda para a direita): cinza, verde, amarelo, azul claro, fúcsia, azul escuro, vermelho e, novamente, cinza. Tais cores, em relação às da caixa ao lado, apresentam certo desbotamento. Seu design corresponde ao da caixa em que estão inseridos: cada giz traz, próxima à ponta, uma pequena faixa que o circula, a qual é formada por pequeninos quadrados pretos e

brancos, que compõem forma e contraste clássicos. Uma vez mais a forma dada pela autora ao conteúdo, por meio do material com que trabalha, demonstra organicidade e coerência.

Tratando-se de cores, ao longo do século XIX, avivaram-se e desbotaram-se os matizes que pintavam os surdos, sobretudo no que diz respeito a sua educação. Nos seus anos iniciais, crescia um movimento na Europa que logo chegaria também à América: a instrução dos surdos pelo método manual, que utilizava os sinais como forma legítima de comunicação. O movimento principiou em Paris, em meados do século XVIII, pelo trabalho do abade Charles Michel de L'Épée, fundador da primeira Escola Pública para Surdos de Paris em 1750³.

O momento histórico propício (Revolução Industrial, enfraquecimento de monarquias, surgimento e expansão das instituições modernas) somado ao olhar diferenciado de L'Épée sobre a forma de comunicar dos surdos possibilitou, pela primeira vez, que a instrução não se destinasse mais tão somente a surdos da nobreza por meio de aulas particulares para ensino da fala, mas alcançasse um maior número de surdos – sobretudo os surdos vagabundos de Paris⁴.

Em cem anos, o projeto de Epée, por meio de seus pupilos, que, por sua vez, também tiveram os seus, se expandiu por muitos países europeus, chegando aos Estados Unidos em 1817 e a países da América Latina por volta da década de 1850. De acordo com Sánchez (1990, p. 54-55),

Em menos de cem anos [...] desde o começo dos trabalhos de de L'Épée, haviam se consolidado na França, em vários países da Europa e nos Estados Unidos, comunidades linguísticas de surdos, alguns cujos membros participavam, junto com ouvintes interessados no tema, em estudos e discussões acerca da pedagogia da surdez, e faziam enormes esforços para que sua língua natural fosse aceita na comunidade majoritária. Havia-se dado início a um processo verdadeiramente revolucionário. (Tradução nossa)

Sobre a mesma época, Sacks (2010) afirma:

Esse período que agora se afigura como uma espécie de era dourada na história dos surdos marcou o rápido estabelecimento de escolas para surdos, geralmente mantidas por professores surdos, em todo o mundo civilizado, a emergência dos surdos da obscuridade e da negligência, sua emancipação e aquisição de cidadania e seu rápido surgimento em posições de importância e responsabilidade – escritores surdos, engenheiros surdos, filósofos surdos, intelectuais surdos, antes inconcebíveis, subitamente eram possíveis. (SACKS, 2010, p. 30-31)

O colorido inédito que ganhava a história escrita por surdos incide diretamente sobre as identidades dos sujeitos, que passam a migrar do lugar de espectador de caridade (no caso dos pobres, que eram a maioria) e pária social para o de trabalhador e intelectual. As escolas para

³ Embora não haja consenso sobre essa data, sabe-se que a inauguração da primeira Escola Pública para Surdos de Paris se deu em meados do século XVIII.

⁴ De acordo com Castels (apud SILVA, 2006, p. 19), “os dois critérios constitutivos da categoria de vagabundo tornaram-se explícitos: a ausência de trabalho, isto é, a ociosidade associada à falta de recursos, e o fato de ser sem ‘fé nem lei’, isto é, sem pertencimento comunitário”.

surdos permitiram a eles se organizarem enquanto grupo linguístico e cultural, e as artes de ofício em que eram instruídos nas instituições de ensino lhes permitiram adentrar as fábricas e levar seu reconhecimento ao nível profissional. Daí terem acontecido nessa época as fundações das primeiras associações de surdos do mundo, a princípio vinculadas ao ofício dos que delas participavam.

Na segunda metade do século XIX, contudo, a roda gira. A partir da década de 1870, com a morte de um dos principais surdos educadores do mundo, Laurent Clerk – responsável junto com o ouvinte Thomas Gallaudet pelo início da disseminação do gestualismo nos Estados Unidos –, ganham força os questionamentos sobre a utilidade da sinalização para a comunicação e o desenvolvimento dos surdos.

Conquistando adeptos a cada ano, a perspectiva que colocou em cheque os benefícios da educação em sinais teve o início de seu apogeu inaugurado por um evento que marcou de modo indelével a história dos surdos do mundo inteiro. Trata-se do famigerado II Congresso Internacional de Educadores de Surdos, ou Congresso de Milão, ocorrido em 1880, mais especificamente entre os dias 6 e 11 de setembro daquele ano. Dele, participaram educadores de surdos de países como Bélgica, França, Alemanha, Inglaterra, Itália, Suécia, Rússia, Estados Unidos e Canadá, incumbidos de retornarem a seus países como porta-vozes das deliberações realizadas no evento.

Na pauta de discussões, constavam as vantagens e os inconvenientes do internato, o tempo necessário para a educação formal, a quantidade de alunos surdos por turma, mas o destaque do Congresso foi a forma como deveriam ser ensinados os surdos: pelo método oral ou pelo método gestual. A ampla maioria das cento e oitenta e duas pessoas presentes no evento votou pelo método oral. Aos surdos, foi vedado participar da votação.

A repercussão disso foi principalmente a proibição do uso das línguas de sinais na instrução de surdos de toda a Europa e América, bem como a transformação das escolas para surdos em centros clínicos para (re)habilitação da fala. O surdo, nesse momento, passa do cenário educacional para o médico, cujo jargão da época se torna o que oficialmente o define.

O momento histórico não poderia ter sido outro. Skliar argumenta que havia motivos religiosos, políticos e filosóficos àquele tempo que propiciaram o rechaço do ensino manualista (como era chamado à época).

Los políticos del estado italiano aprobaron el método oral porque facilitaba el proyecto general de alfabetización del país, eliminando un factor de desviación lingüística – la lengua de señas – en un territorio que buscaba incessantemente su unidad nacional y, por lo tanto, lingüística. Las ciencias humanas y pedagógicas legitimaron la elección oralista pues respetaban la concepción filosófica aristotélica que la sustentaba: el mundo de las ideas, de

la abstracción y de la razón, en oposición al mundo de lo concreto y de lo material, reflejados respectivamente en la palabra y en el gesto. El clero, finalmente, justificó la elección oralista a través de argumentos espirituales y confessionales. (SKLIAR apud SILVA, 2006, p. 27-28)

Silva (2006) adiciona aos motivos religiosos, políticos e filosóficos para o rechaço às Línguas de Sinais o motivo epistemológico, qual seja, a visão descartiana de mundo que ganhava corpo, com os avanços tecnológicos, desde o século XVII e pensava o sujeito como máquina. No caso das pessoas com deficiência, o desafio, sobretudo da medicina, era curá-las, em outras palavras, concertá-las, forjar as peças com defeito para que funcionassem com perfeição.

Daí surge o que hoje se concebe como a medicalização da diferença; no caso do surdo, a medicalização da surdez. De acordo com Skliar (1997),

Medicalizar a surdez significa orientar toda a atenção à cura do problema auditivo, à correção de defeitos da fala, ao treinamento de certas habilidades menores, como a leitura labial e a articulação, mais que a interiorização de instrumentos culturais significativos, como a Língua de Sinais. E significa, também opor e dar prioridade ao poderoso discurso da medicina frente à débil mensagem da pedagogia, explicitando que é mais importante esperar a cura medicinal – encarnada atualmente nos implantes cocleares – que compensar o déficit de audição através de mecanismos psicológicos funcionalmente equivalentes. (SKLIAR, 1997, p. 113)

No quadro em análise, em cada giz da caixa da esquerda, correspondente ao ano de 1899, há uma identificação individual, um nome, escrito com fonte antiga. Da esquerda para a direita, temos os termos⁵ *DUMMY* [Boneco. Manequim. Modelo ou réplica de ser humano], *LIPREADER* [Leitor Labial], *DEAF-&-DUMB*⁶ [Surdo e Mudo], *HEARING IMPAIRED* [Deficiente Auditivo], *HANDICAPPED* [Deficiente], *ORALIST* [Oralista], *DEAF-MUTE*⁷ [Surdo-Mudo], *FREAK* [Aberração. Esquisito. Grotesco. Pessoa, animal ou planta com uma anomalia física incomum].

É a partir do momento em que a temática da surdez adentra o território médico que essas formas de representação do surdo se disseminam. A autora, cujo cronotopo permite o olhar distanciado do tempo-espço a que se refere essa caixa, pinta as identidades surdas daquele tempo a partir das alcunhas que recebiam os surdos pelos médicos da época (via de regra, ouvintes), em outras palavras, ela traz à tela as representações dos ouvintes sobre os

⁵ Disponível em <<https://translate.google.com.br/#en/pt/>>. Acesso em 20 ago. 2014.

⁶ Ao pesquisarmos os significados do adjetivo “dumb” isoladamente no site Google Tradutor, chegamos também aos seguintes significados: estúpido, desinteligente, ignorante, denso, descerebrado, estúpido, tolo, lento, sem graça, simples, de cabeça vazia, atordoado, oco, sem graça, idiota, meia-boca, imbecil, bovino, grosso, escuro, idiota, imbecil, sonolento, cabeça dura, cabeçudo, cérebro de passarinho, cérebro de ervilha, tonto.

⁷ Ao pesquisarmos os significados do adjetivo “mute” isoladamente no site Google Tradutor, chegamos também aos seguintes significados: silencioso; abstenido de discurso ou temporariamente sem palavras; uma pessoa sem o poder da fala.

surdos expressas em palavras, ou ainda, o acabamento verbal dado pelo que ouvia ao que não podia fazê-lo. Repare-se que em todos os gizes, a forma como se concebe o surdo se estabelece a partir da falta (deficiência), que tem como parâmetro de diagnóstico o ouvinte, o normal, a máquina em bom funcionamento.

Nas alcunhas dadas aos surdos, também se verificam as expectativas que recaíam sobre eles e as formas de tentativa de normalização do sujeito, isto é, de fazê-lo aproximar-se do modelo ouvinte. Os termos “leitor labial” (LIPREADER) e “oralista” (ORALIST) indicam o indivíduo que, numa conversa, conseguia (ou quase) se passar por ouvinte, apreendendo o que era dito por outrem visualmente (movimentos dos lábios, principalmente) e se expressando oralmente, sem o uso das mãos. O ouvinte, a medida de todas as coisas no caso em discussão, parece ocupar no quadro o lugar da linha logo abaixo dos gizes (linha amarela da Figura 2), que nivela os nomes que aparecem neles, mas que não consegue alinhar a todos de modo exato por todo o seu comprimento (conforme enfatiza a linha vermelha da Figura 2, a ponta de cada giz atinge uma altura diferente). Ou seja, ainda que todos os surdos fossem alvos de uma mesma técnica clínica para correção da fala e da compreensão, pelo fato de cada um ser único, os resultados seriam os mais diversos.

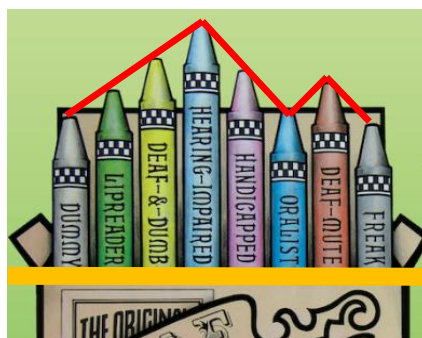


Figura 2: Destaque da linha padrão (amarela) e da irregularidade de seu topo (linha vermelha). Fonte: Silver, 2014a.

Se nos casos considerados de sucesso os surdos passavam a ter o alto *status* de “quase ouvintes”, ou boas “réplicas de seres humanos” (DUMMY), nos casos em que a aprendizagem da fala e da leitura labial fracassava o padrão para estabelecimento da comparação se tornava as aberrações e animais grotescos, como sugere o termo FREAK; ou os seres letárgicos, bovinos, descerebrados, inanimados, como sugere o termo DUMB.

A virada do século XIX para o século XX não tinha para os surdos o mesmo brilho e vivacidade de cem anos antes. A medicina passou a ser a reguladora das formas de acabamento dado aos surdos, anulando qualquer traço identitário que escapasse às suas habilidades de fala e compreensão. Sua história, sua cor, sua proveniência, sua religião, seus afetos... tudo isso deixou de ter relevância em sua constituição identitária para os outros, que apenas os viam como bocas e ouvidos em manutenção.

A concepção médica da surdez bem como a educação de surdos sob a perspectiva oralista permaneceram soberanas e intocáveis por boa parte do século XX. Os primeiros questionamentos de relevância sobre elas começaram na década de 1960, com as pesquisas de William Stokoe, um linguista professor da Gallaudet University que, curioso a respeito do modo de comunicação clandestino utilizado pelos surdos da instituição – os sinais –, deu início a uma investigação cujos resultados se opunham frontalmente às concepções que respaldaram as deliberações do Congresso de Milão, sobretudo, a afirmação de que a língua oral era superior aos “gestos”.

O linguista principiou o ensaio da análise da comunicação sinalizada partindo dos pressupostos da linguística gerativa ainda na década de 1950, mas lançou seu livro em 1960, intitulado “Sign Language Structure”, em que afirmava ser a forma gestual de comunicação dos surdos tão complexa quanto as línguas orais.

Desacreditado pelos próprios surdos, a princípio, Stokoe foi, ao longo dos anos, conseguindo adeptos de suas ideias, que se disseminaram mais significativamente a partir da década de 1970. A partir de então, os sinais voltaram a fazer parte do cotidiano escolar de alunos surdos, mas não dissociado da língua oral, isto é, sinalização e oralidade deveriam ser realizados simultaneamente.

Foi somente na década de 1980, sobretudo em seu final, que o movimento político surdo passou a reivindicar a dissociação total das línguas oral e sinalizada. A destituição de ouvintes de cargos políticos que tratavam sobre o surdo, por exemplo, foi símbolo do clamor pelo reconhecimento definitivo da autonomia da Língua de Sinais, e mais, do surdo, que não mais suportava ter o ouvinte por parâmetro de perfeição⁸.

A década de 1990 tornou a luta pela emancipação dos surdos e seu reconhecimento legal, político e social mais madura. Conforme dito na apresentação deste texto, a arte surda foi parte essencial disso, trazendo a público uma nova perspectiva de olhar sobre o surdo: a dele próprio.

A segunda caixa de giz de cera, com o ano de 1999 estampado, aborda muito bem esse momento histórico que, diga-se de passagem, é o ano em que a tela foi pintada pela artista Anne Silver. Enquanto a artista encontra-se imersa no cronotopo correspondente ao ano de 1999, a autora se distancia – a despeito da já mencionada proximidade existente entre o

⁸ No Brasil, tivemos, em 1987, o movimento da comunidade surda pela destituição dos ouvintes que ocupavam a diretoria da Federação Nacional de Educação e Integração de Surdos – FENEIS. No livro “Vendo Vozes: uma viagem ao mundo dos surdos”, Oliver Sacks narra primorosamente as manifestações surdas de 1989 para destituição da diretoria ouvinte da Gallaudet University, a universidade de surdos dos Estados Unidos, que terminaram com a posse do primeiro reitor surdo da instituição.

mundo da vida e o mundo da arte em se tratando de Silver – e traz as novas representações a respeito do sujeito surdo na virada do século XX para o XXI.

Suas cores são vibrantes: a maior parte da caixa é amarelo-alaranjado, com os dois vértices inferiores verdes, demarcados, cada um, por uma faixa verde-claro na diagonal. Os gizes também se projetam para fora desta caixa, mas, diferentemente dos da outra, esses têm cores vivas. Da esquerda para a direita, são lilás, verde, amarelo, azul, roxo, azul-escuro, vermelho e verde.

Outra diferença significativa entre as duas caixas é que nesta não há uma linha que nivele todos os gizes, mas um arco que demonstra a inexistência de um padrão a ser seguido.



Figura 3: Destaque do arco na base dos gizes e das identificações de cada um deles. Fonte: Silver, 2014a.

Cada giz traz em si uma inscrição, assim como na outra caixa, mas com sentidos bastante diversos dos da anterior: *CODA* [Filho de Adultos Surdos], *SEEING* [Visualizador], *DEAF-BLIND* [Surdo-Cego], *LATE-DEAFENED* [Surdo-Tardio. Surdo Pós-Linguístico], *DEAF-AMERICAN* [Surdo-Americano], *HARD-OF-HEARING* [Deficiente Auditivo], *SIGNER* [Sinalizador], *DEAF* [Surdo].

As pálidas nuances da caixa de 1899 dão lugar a cores bem definidas. As novas alcunhas atribuídas aos surdos nesse novo momento não mais o são sob o parâmetro da ausência, senão da presença de características que tornam cada surdo único não apenas do ponto de vista linguístico, mas cultural. O surdo, nesse momento histórico, deixa de ser concebido como identitariamente centrado em sua condição biológica.

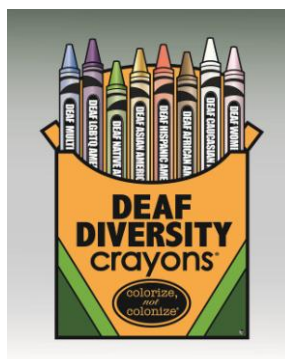
O retorno da possibilidade de os surdos se comunicarem via sinais tornou o grupo bem mais coeso do que na época em que deveriam estabelecer suas relações sociais (mesmo com outros surdos) via oralidade, o que os desarticulava enquanto comunidade. A partir da retomada da sinalização livre pelos surdos, as suas relações entre si se tornaram bem mais significativas, e o acabamento exclusivamente clínico-corretivo dado a ele pela perspectiva ouvinte de outrora passa a dar lugar ao acabamento do surdo sobre o surdo, o que possibilita a visualização das outras identidades assumidas pelo sujeito, ou seja, acontece a identificação sem a anulação da diferença (HALL, 2012, p.106). Ao invés de serem definidos simplesmente como “não ouvintes”, como quando a única visão válida era a dos que escutavam; nesse novo

momento histórico, por meio da relação surdo-surdo, identidades antes já existentes – mas encobertas pelo jaleco médico – vêm à tona, como mostra a segunda caixa de giz.

Nela, a autora traz as identidades surdas constituídas sobretudo em relação a sua língua. CODA, ou filho de pais surdos, que pode ser surdo ou ouvinte, tem por primeira língua a falada por seus pais. DEAF-BLIND, surdocego, é o sujeito que desenvolve formas táteis de comunicação, como o alfabeto manual tátil, o Tadoma e a Língua de Sinais tátil, por exemplo. LATE-DEAFENED, surdo tardio ou pós-linguístico é aquele que tornou-se surdo após já ter adquirido como primeira língua a língua oral de seu país; ele pode, a partir de então, aprender Língua de Sinais para se comunicar ou permanecer utilizando sua língua oral. HARD-OF-HEARING é o sujeito que tem deficiência auditiva, congênita ou não, com algum resquício auditivo. SEEING, visualizador, e SIGNER, sinalizador, dizem respeito ao sujeito DEAF, surdo, usuário da Língua de Sinais.

A cada nuance apresentada pela autora, nota-se a complexidade que envolve a discussão da surdez. Isso porque apenas tocamos a questão linguística. O giz de cera com a identificação DEAF-AMERICAN descortina uma outra gama de identidades possíveis para cada um dos modos de ser surdo descritos, que leva em conta, por exemplo, a nacionalidade.

A respeito da multiplicidade identitária, Hall (2011, p.12) afirma que “O sujeito, previamente vivido como tendo uma única identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Daí Silver ter dado continuidade à cadeia discursiva em que o quadro em análise se insere por meio da pintura de outras telas que retratam a identidade do povo surdo, o que deu origem, por exemplo, a outro quadro “Deaf Diversity Crayons: colorize not colonize” [Gizes da Diversidade Surda: pinte, não colonize⁹] (Figura 4), que dialoga diretamente com “Deaf Identity Crayons: then and Now” tanto do ponto de vista do conteúdo quanto do material e da forma.



⁹ A tradução escapa de certo modo à proposta de título da autora porque não há a forma imperativa do verbo “colorir”, que é irregular.

Figura 4: Quadro “Deaf Diversity Crayons: colorize, not colonize”, de Ann Silver. Fonte: Silver, 2014b.

Nessa obra, cuja apresentação aqui não tem por objetivo uma análise profunda, mas a exemplificação, ficam evidentes as múltiplas identidades surdas que ganham reconhecimento a partir do olhar surdo-surdo. Passam a entrar em jogo no acabamento, por exemplo, as questões de gênero (DEAF LGBTQ [Surdos LGBTQ¹⁰ Americanos]; DEAF WOMEN AMERICAN [Mulheres Surdas Americanas]); e as questões de raça, descendência e/ou nacionalidade (DEAF NATIVE AMERICAN [Surdo Americano Nativo], DEAF ASIAN AMERICAN [Surdos Asiático-americanos], DEAF HISPANIC AMERICAN [Surdos Hispano-americanos] , DEAF AFRICAN AMERICAN [Surdos Afro-americanos], DEAF CAUCASIAN AMERICAN [Surdos Caucasiano-americanos]).

A complexidade do surdo, está demonstrado, não existe em função de sua condição biológica. A surdez não é mais negada, como era outrora pelas tentativas de desmutização do sujeito. O sentido atribuído a ela na atual percepção dos chamados Estudos Surdos (sob o escopo do Estudos Culturais) não é o da deficiência, senão o da presença, compondo, junto aos demais marcadores culturais do surdo, sua singular experiência de ser no mundo.

Conclusões

Neste artigo, buscamos abordar as identidades culturais dos surdos ao longo da história moderna e pós-moderna a partir da leitura do quadro verbovisual “Deaf Identity Crayons: then and now”, da pintora surda norte-americana Ann Silver. Nele, são traçados perfis identitários de surdos do final dos séculos XIX e XX.

Visualizamos em que momentos da história surgiram as perspectivas medicalizada e cultural da surdez, e como cada uma concebe o surdo a partir de pontos de vista diferentes, importantes para a definição da identidade do sujeito, a qual se constitui pelo acabamento que o outro promove.

Percebemos que o posicionamento axiológico da artista/autora, para quem os mundos da vida e da arte não são dissociados, aponta para a valorização de uma perspectiva cultural da surdez, ainda que reconheça que hoje a perspectiva médica habite, mesmo que à espreita, as representações da sociedade sobre o surdo.

Identificamos, ainda, que não é gratuito o uso da caixa de giz de cera por Ann Silver para trabalhar as identidades surdas. A escola, esfera enunciativa que, como já afirmado, é retomada quando pensamos nesse produto, é a instância que primeiro apresenta ao aluno, surdo ou ouvinte, as nuances da diferença humana. É na instituição de ensino que começam a

¹⁰ Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e Queer.

se estabelecer os pontos de vista sobre o outro que não é da família ou próximo a ela. Com que cores se pintam essas diferenças? Como se vê, a reflexão sobre a obra aqui analisada abre também espaço para a problematização da abordagem da surdez nas escolas, que repercute por toda a vida dos alunos envolvidos. Pretendemos desenvolver tal discussão em outra oportunidade.

Referências

- BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, M. M. Arte e responsabilidade. In.: **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis/RJ: 2012.
- SACKS, Oliver. **Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SÁNCHEZ, Carlos M. **La increíble y triste historia de la sordera**. Caracas/Venezuela: CEPROSORD, 1990.
- SILVA, Vilmar. Educação de surdos: uma releitura da primeira escola pública para surdos em Paris e do congresso de Milão em 1880. In: QUADROS, Ronice Müller. **Estudos surdos I**. Petrópolis/RJ: Arara Azul, 2006.
- SILVER, Ann. **Quadro “Deaf identity crayons: then and now”**. Disponível em <<http://static.squarespace.com/static/53100049e4b05040160e50ef/53100ef1e4b05207a03a12a3/5314c17ae4b00ae87060d10c/1393869179548/DeafIdentityCrayons2012%20for%20web.png?format=750w>>. Acesso em 10 ago. 2014a.
- SILVER, Ann. **Quadro “Deaf diversity crayons: colorize, not colonize”**. Disponível em <http://www.sorensonvrs.com/assets/images/dhm/march_2014/Artists/AnnSilverImages/AnnSilver_6-DEAF_DIVERSITY_CRAYONS_640x800.jpg>. Acesso em 10 ago. 2014b.
- VOLOSHÍNOV, V/ BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2012.