R E V I S T A
ESPAÇO
n. 64
período jan-jun
ano 2026

ENTRE CULTURAS E LINGUAGENS: A OBRA UM CAFÉ ENQUANTO NOSSAS MÃOS CONVERSAM COMO DISPOSITIVO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO

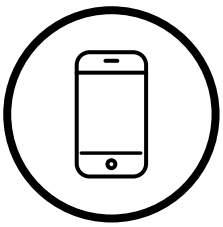
Between cultures and languages: The work A coffee while our hands converse as an artistic-pedagogical device



Monique dos Santos Mairins[1]

RESUMO
O artigo analisa a obra artística *Um café enquanto nossas mãos conversam* como dispositivo relacional situado na interseção entre cultura surda e cultura ouvinte, problematizando a acessibilidade no campo da arte a partir da experiência estética e da linguagem. Parte-se da compreensão da surdez como diferença cultural e linguística para discutir os limites de concepções de acessibilidade centradas em adaptações técnicas e recursos institucionais, especialmente em espaços culturais. Com base em referenciais da cultura surda e dos estudos culturais, o texto examina barreiras comunicacionais e simbólicas que resultam em experiências estéticas fragmentadas para pessoas surdas, à luz dos conceitos de ouvintismo e representação cultural. A obra enfatiza a fronteira como campo relacional e a comunicação como prática contingente. Ao instituir a Libras como língua de referência da experiência e deslocar o esforço comunicacional para o corpo ouvinte, evidencia a acessibilidade como prática ética, relacional e cultural.
Palavras-chave: Arte; Representação Cultural; Surdez; Dispositivo Relacional; Libras

ABSTRACT
The article analyzes the artwork *A coffee while our hands* converse as a relational device situated at the intersection of Deaf and hearing cultures, problematizing accessibility in the field of art through aesthetic experience and language. Based on an understanding of deafness as a cultural and linguistic difference, it discusses the limitations of conceptions of accessibility centered on technical adaptations and institutional resources, particularly in cultural spaces. Drawing on Deaf culture and cultural studies, the text examines communicational and symbolic barriers that result in fragmented aesthetic experiences for Deaf people, considering the concepts of audism and cultural representation. The artwork emphasizes the notion of the border as a relational field and communication as a contingent practice. By establishing Libras as the language of reference for the experience and shifting the communicational effort toward the hearing body, the work demonstrates accessibility as an ethical, relational, and cultural practice.
Keywords: Art; Cultural Representation; Deafness; Relational Device; Libras



LEIA EM LIBRAS ACESSANDO O QR CODE AO LADO OU O LINK
https://youtu.be/acshr3gHhr4?si=oH-oYT5htXGH-hgR

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, o campo da educação de pessoas surdas no Brasil tem sido atravessado por transformações significativas, especialmente a partir do reconhecimento da Língua Brasileira de Sinais (Libras) como língua oficial da comunidade surda (Brasil, 2002) e da consolidação do modelo bilíngue, com a Libras como primeira língua e o português escrito como segunda, como referência para a escolarização de pessoas surdas (Brasil, 2005). Esses marcos legais representam conquistas históricas no enfrentamento de práticas educacionais que, por muito tempo, subordinaram a experiência surda a modelos centrados na oralidade, na normalização do corpo e na adaptação ao padrão ouvinte.

Entretanto, como demonstram diversos estudos no campo da educação, da cultura e das artes, tais avanços normativos não se traduzem automaticamente em transformações estruturais nos espaços institucionais de produção e circulação cultural (Skliar, 1998; Strobel, 2016; Nunes, 2023). Quando o debate sobre acessibilidade é deslocado do âmbito estritamente escolar para os campos do cinema, da televisão, dos museus, das universidades e das instituições de ensino artístico, emergem tensões persistentes entre o reconhecimento formal de direitos e a efetivação de experiências culturais e estéticas verdadeiramente acessíveis às pessoas surdas.

https://doi.org/10.20395/revesp.2026.65.1.184-195
Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons

No campo audiovisual, por exemplo, embora existam legislações que regulamentem o uso de legendas, janelas de Libras e audiodescrição (Brasil, Lei nº13.146/2015), pesquisas apontam que esses recursos são frequentemente implementados de maneira precária ou insuficiente, resultando em experiências fragmentadas para o público surdo (Faria; Silva, 2016). Legendagens com erros, ausência de sincronia, janelas de Libras reduzidas ou mal posicionadas e a quase inexistência de obras concebidas originalmente em Libras revelam que a acessibilidade, nesse campo, costuma ser pensada como adaptação posterior, e não como princípio estruturante da criação artística.

Situação semelhante pode ser observada em museus, centros culturais e instituições de ensino das artes. Relatos de estudantes surdos e profissionais da cultura, analisados na monografia que fundamenta este artigo, evidenciam dificuldades recorrentes no acesso a exposições, aulas práticas, atividades formativas e eventos culturais. Mesmo quando há intérpretes disponíveis, a ausência de mediações pensadas a partir da lógica visual da Libras compromete a fruição estética e o processo educativo. Do ponto de vista empírico, isso se traduz em experiências de dependência constante, interrupções comunicacionais e perda de autonomia por parte das pessoas surdas (Mairins, 2025).

Essas limitações não podem ser compreendidas apenas como falhas operacionais. Do ponto de vista conceitual, elas se inscrevem no que Carlos Skliar denomina ouvintismo: "(…) um conjunto de representações dos ouvintes a partir do qual o surdo está obrigado a olhar-se e narrar-se como se fosse ouvinte. Nessa perspectiva é que acontecem as percepções do ser deficiente, do não ser ouvinte, percepções que legitimam as práticas terapêuticas" (Skliar, 1998, p. 15). Ou seja, um regime normativo que toma a experiência do sujeito ouvinte como universal e organiza as instituições sociais, culturais e educativas a partir da centralidade da oralidade. Nesse regime, a língua de sinais é frequentemente tratada como suplemento, recurso técnico ou instrumento de adaptação, e não como língua legítima de produção simbólica e estética.

À luz dos estudos culturais, essa problemática adquire contornos ainda mais complexos. Como argumenta Hall (2016), a cultura opera por meio de sistemas de representação que estruturam a produção e a circulação de significados em uma sociedade. A experiência estética, portanto, não é neutra: ela é mediada por linguagens, corpos, temporalidades e regimes de visibilidade. Nesse sentido, Hall afirma:

Porque nos referimos a todas essas diferentes formas de produção e transmissão como 'línguas' ou 'como se fossem línguas'? Como, afinal, as línguas funcionam? A resposta simples é que operam por meio de representação. São "sistemas de representação". Essencialmente, podemos afirmar que essas práticas funcionam ''como se fossem línguas' não porque elas são escritas e faladas (...), mas sim porque todas elas utilizam de algum componente para representar ou dar sentido àquilo que queremos dizer e para expressar ou transmitir um pensamento, um conceito, uma ideia, um sentimento. (Hall, 2016, p. 23 e 24)

Dessa forma, podemos entender que Libras não é incorporada como língua desses sistemas, pessoas surdas são posicionadas à margem do circuito pleno de produção de sentido, mesmo em contextos que se pretendem inclusivos.

É nesse cenário, marcado por avanços legais, mas também por exclusões simbólicas persistentes, que se insere a produção da obra *Um café enquanto nossas mãos conversam,* realizada em exposição coletiva, em novembro de 2025, no espaço Mistura Gente, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro. A obra não surge como resposta abstrata à ideia de inclusão, mas como desdobramento de uma problemática concreta observada em contextos institucionais, educativos e culturais. A experiência reiterada de barreiras comunicacionais e estéticas em espaços de cultura e ensino foi decisiva para a formulação da obra enquanto proposição artística.

https://doi.org/10.20395/revesp.2026.65.1.184-195
Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons

Assim, ao invés de propor mais um recurso técnico de acessibilidade, a obra desloca a questão para o campo da experiência compartilhada. Concebida como performance e instalação interativa, *Um café enquanto nossas mãos conversam* propõe uma situação relacional entre uma pessoa surda e uma pessoa ouvinte, mediada pela partilha de um café e pela Libras como eixo central da comunicação. Nesse gesto, a acessibilidade deixa de ser entendida como adaptação institucional e passa a operar como experiência vivida (fig.1), corporal e relacional.

Fig. 1. Performance e interação da obra, na ocasião da exposição. Brenda Paquy, mulher surda e uma pessoa ouvinte conversam enquanto partilham de um café.



Fonte: material produzido por uma das autoras (2025).[1]

O objetivo deste artigo é analisar a obra *Um café enquanto nossas mãos conversam* como um dispositivo artístico-pedagógico capaz de operar na interseção entre cultura surda e cultura ouvinte. Parte-se da hipótese de que a obra não apenas promove conscientização sobre acessibilidade, mas produz um campo de experiência no qual a arte atua como meio de tradução cultural, escuta visual e coautoria. Para sustentar essa análise, mobilizam-se referenciais da cultura surda (Strobel, 2016; Padden; Humphries, 1988, Skliar; Quadros, 2000), dos estudos sobre linguagem e identidade (Skliar, 1998; Dizeu; Caporali, 2005), dos estudos culturais (Hall, 2016) e da antropologia da alimentação (Mintz, 2001; Amon; Menasche, 2008), buscando articular descrição empírica e abordagem conceitual.

CULTURA SURDA, LINGUAGEM VISUAL E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

A compreensão da surdez como diferença cultural e linguística constitui um deslocamento epistemológico fundamental para pensar práticas educativas, artísticas e institucionais voltadas às pessoas surdas. Tal deslocamento rompe com a concepção médico-reabilitadora que, historicamente, definiu a surdez como déficit sensorial e orientou políticas e práticas centradas na normalização do corpo surdo a partir de parâmetros ouvintes. Conforme me argumenta Skliar (1998), a surdez não deve ser compreendida como ausência ou falha, mas como experiência situada, atravessada por regimes específicos de linguagem, percepção

[1] O direito de uso de imagem e nome de Brenda Paquy, mulher surda apresentada nas fotografias, foi liberado pela mesma via assinatura de documento.

https://doi.org/10.20395/revesp.2026.65.1.184-195
Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons

e produção de sentido.

Esse deslocamento teórico permite compreender a emergência do conceito de cultura surda, amplamente discutido por autores como Strobel (2016), Padden e Humphries (1988) e Campello (2022). A cultura surda refere-se a um conjunto de práticas simbólicas, valores, formas de sociabilidade e modos de relação com o mundo organizados a partir da experiência visual e da língua de sinais. Trata-se de uma cultura que não se estrutura pela oralidade, mas pela visualidade, pelo corpo em movimento e pela espacialidade como elementos centrais da comunicação e da produção de significado.

Segundo Strobel (2016), a cultura surda pode ser compreendida como a maneira pela qual sujeitos surdos percebem, significam e transformam o mundo, ajustando-o às suas condições visuais de comunicação. Essa afirmação desloca a visualidade do campo da compensação sensorial para o campo da epistemologia: o olhar não é apenas um sentido ampliado, mas um modo de conhecer, de organizar o pensamento e de produzir cultura. O corpo surdo, nesse contexto, não apenas comunica, mas pensa, cria e narra visualmente.

Padden e Humphries (1988), ao definirem a comunidade surda como uma minoria linguística, reforçam essa compreensão ao destacar que a língua de sinais constitui o eixo estruturante da cultura surda. A língua de sinais não é apenas um instrumento funcional de comunicação, mas o fundamento da produção cultural, da organização comunitária e da construção identitária. Narrativas, performances, práticas artísticas, humor, literatura em sinais e formas específicas de sociabilidade emergem dessa base linguística visual-espacial.

Do ponto de vista conceitual, reconhecer a surdez como diferença cultural implica reconhecer a Libras como língua plena, dotada de gramática própria, historicidade e potencial estético. Como argumentam Dizeu e Caporali (2005), a constituição do sujeito surdo ocorre na e pela língua de sinais. É por meio dela que se estruturam processos de subjetivação, participação social e produção de conhecimento. Práticas educativas e culturais que desconsideram essa condição tendem a produzir experiências fragmentadas, mesmo quando formalmente acessíveis.

Essa questão torna-se particularmente evidente quando se observa a relação entre pessoas surdas e os espaços institucionais de cultura e educação. Espaços de arte e cultura como cinemas, museus, universidades e instituições de ensino artístico, embora frequentemente apresentem recursos de acessibilidade, continuam operando majoritariamente a partir de uma lógica centrada na experiência ouvinte. Do ponto de vista empírico, isso se manifesta na ausência de mediações em Libras, na escassez de profissionais surdos atuando como mediadores culturais, na falta de preparo institucional e na compreensão restrita da acessibilidade como recurso técnico.

No campo do cinema e da televisão, por exemplo, estudos como os de Faria e Silva (2016) demonstram que a presença de legendas e janelas de Libras não garante, por si só, uma experiência estética plena às pessoas surdas. Legendagens simultâneas com erros, janelas de Libras reduzidas ou mal posicionadas e a inexistência de Libras na concepção das obras audiovisuais resultam em fruições parciais e desiguais. Essas práticas acabam por reforçar uma hierarquia linguística, na qual a língua oral permanece como eixo principal de produção de sentido.

Relatos analisados por Mairins (2025) indicam que, em contextos como salas de cinema, exposições de arte e atividades culturais institucionais, pessoas surdas frequentemente experienciam uma forma de presença parcial: estão fisicamente presentes no espaço, mas acessam apenas fragmentos da experiência estética. A dependência constante de legendas, intérpretes ou mediações improvisadas produz uma relação mediada por perdas de sentido, interrupções e atrasos temporais. Essa condição acaba gerando a sensação recorrente de "acompanhar" a experiência sem efetivamente habitá-la. Conceitualmente, tal dinâmica pode

https://doi.org/10.20395/revesp.2026.65.1.184-195
Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons

ser compreendida como efeito direto do ouvintismo descrito por Skliar (1998), na medida em que a língua oral permanece organizando o tempo, o ritmo e a centralidade da experiência cultural, enquanto a Libras é acionada de forma secundária, como complemento e não como língua de fruição estética plena.

Situação semelhante pode ser observada em museus e instituições de arte. Relatos de educadores surdos e estudantes analisados indicam que exposições raramente oferecem conteúdos curatoriais em Libras, e que a mediação costuma depender da presença eventual de intérpretes. Do ponto de vista empírico, isso limita a autonomia do visitante surdo e compromete a dimensão educativa do museu enquanto espaço de produção de conhecimento, revelando, inclusive, uma concepção restrita de mediação cultural.

Autores como Meneses (2000) ressaltam que os museus são espaços educativos por excelência, nos quais o conhecimento se produz na relação entre sujeitos, objetos e mediações. Se a mediação é parte constitutiva da experiência museal, a exclusão da língua de sinais implica a exclusão simbólica de sujeitos surdos desse processo. Essa exclusão não é apenas comunicacional, mas epistemológica, pois restringe os modos pelos quais o conhecimento pode ser produzido e compartilhado.

Essa limitação revela também um problema estrutural relacionado à formação de professores, educadores de museus e profissionais da cultura. A Libras raramente é incorporada aos processos formativos como linguagem de pensamento, criação e mediação cultural, sendo frequentemente restrita ao campo da tradução. Essa lacuna reforça práticas institucionais que reproduzem o ouvintismo ao tratar a acessibilidade como etapa posterior e não como princípio estruturante da experiência educativa (Skliar, 1998). A ausência de uma formação que considere a cultura surda e a visualidade como dimensões centrais da mediação cultural contribui para a manutenção de espaços formalmente acessíveis, mas simbolicamente excludentes, nos quais a pessoa surda permanece dependente de dispositivos externos para acessar experiências que poderiam ser concebidas, desde a origem, a partir de múltiplos regimes linguísticos.

À luz dos estudos culturais, essa problemática pode ser compreendida a partir da noção de representação desenvolvida por Hall (2016). Para o autor, a cultura opera por meio de sistemas de representação que estruturam os significados compartilhados em uma sociedade. Quando a Libras não integra esses sistemas, os sujeitos surdos são posicionados fora do circuito pleno de produção de sentido. A arte, nesse contexto, deixa de operar como espaço de encontro e passa a reproduzir assimetrias culturais e linguísticas.

Essa constatação é central para o campo do ensino de pessoas surdas. A experiência estética, entendida como relação sensível entre corpos, linguagens e contextos, assume papel fundamental na formação cultural e educacional. No entanto, quando as práticas artísticas e pedagógicas são organizadas exclusivamente a partir da oralidade, a experiência estética do sujeito surdo torna-se mediada por perdas, interrupções e dependências constantes.

Reconhecer a centralidade da visualidade e da corporeidade na cultura surda implica repensar profundamente as práticas educativas em arte. A arte não pode ser concebida apenas como conteúdo a ser traduzido, mas como campo de experiência a ser reorganizado a partir de diferentes regimes linguísticos. Nesse sentido, práticas artísticas que operam pela interação, pela performance, pela visualidade e pela relação entre corpos apresentam um potencial pedagógico singular para o ensino de pessoas surdas.

É nesse contexto ampliado, marcado por tensões entre avanços legais, limitações institucionais e disputas simbólicas em torno da linguagem, que se inscreve a obra *Um café enquanto nossas mãos conversam*. A obra emerge como resposta artística a um cenário estrutural de exclusão simbólica, propondo uma reorganização das condições de experiência estética a partir da centralidade da Libras, da visualidade e da relação entre surdos e ouvintes. Ao

Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons

invés de adaptar a pessoa surda a espaços previamente organizados, a obra propõe a criação de um espaço relacional no qual a cultura surda estrutura a própria experiência.

Essa perspectiva fundamenta a análise desenvolvida na seção seguinte, na qual a obra será examinada como dispositivo artístico-pedagógico que tensiona fronteiras linguísticas, culturais e institucionais, instaurando um campo de experiência compartilhada entre surdos e ouvintes.

UM CAFÉ ENQUANTO NOSSAS MÃOS CONVERSAM: FRONTEIRAS, LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMPARTILHADA

A discussão desenvolvida na seção anterior permitiu compreender a surdez como diferença cultural e linguística, bem como reconhecer a centralidade da visualidade, do corpo e da língua de sinais na produção simbólica surda. É a partir desse arcabouço conceitual que a obra *Um café enquanto nossas mãos conversam* deve ser analisada. A performance não emerge como gesto isolado de sensibilização, mas como proposição artística que se ancora em debates contemporâneos sobre linguagem, fronteira, mediação cultural e experiência estética, articulando tais questões ao campo do ensino de pessoas surdas.

A obra configura-se como performance e instalação interativa, estruturada a partir de uma situação relacional entre uma pessoa surda e uma pessoa ouvinte, mediada pela partilha de um café e pelo uso da Língua Brasileira de Sinais (Libras) como eixo central da comunicação. Sua concepção estabelece diálogo direto com *Borderlands*, instalação de grande escala do artista mexicano-canadense Rafael Lozano-Hemmer, cuja produção se insere no campo da arte relacional e das práticas participativas mediadas por dispositivos tecnológicos[2].

Em *Borderlands*, Lozano-Hemmer propõe uma complexa infraestrutura técnica e simbólica destinada a interconectar cidades separadas por fronteiras geopolíticas, especificamente El Paso, nos Estados Unidos, e Ciudad Juárez, no México. A obra é composta por seis estações interativas, distribuídas em ambos os lados da fronteira, equipadas com microfones, alto-falantes e dispositivos rotatórios de controle. Ao girar esses dispositivos, os participantes direcionam potentes feixes de luz projetados no céu noturno. Quando dois feixes luminosos se encontram, estabelece-se automaticamente um canal de comunicação sonora bidirecional entre os participantes localizados em estações distintas (Greeley, 2020).

No que diz respeito ao aspecto formal, *Borderlands* constrói uma paisagem noturna marcada por braços de luz móveis, que desenham no céu pontes efêmeras, visualmente impactantes. Contudo, como observa Greeley (2020), a potência da obra não reside apenas em sua dimensão espetacular, mas na maneira como ela transforma a fronteira, tradicionalmente concebida como linha de separação, em um campo relacional ativado pela ação coletiva. A comunicação não é automática nem garantida, ela depende do gesto, da atenção e da disposição de dois sujeitos para fazer coincidir seus movimentos no espaço.

Esse aspecto é central para a compreensão conceitual da obra. *Borderlands* desloca a fronteira de uma condição fixa para uma zona de contato, negociação e co-presença, na qual a comunicação se constrói de forma contingente e compartilhada. A fronteira, nesse sentido, deixa de ser apenas geopolítica e passa a operar como metáfora das assimetrias que atravessam os processos comunicacionais contemporâneos. Trata-se de uma obra que evidencia que a comunicação não é neutra, mas atravessada por relações de poder, regimes de visibilidade e desigualdades estruturais.

É justamente esse princípio que *Um café enquanto nossas mãos conversam* transpõe para o campo da linguagem e da acessibilidade. Ao deslocar o eixo da fronteira territorial

[2] BORDERLANDS. Direção: RAVA Films. Produção: Art21. Rafael Lozano-Hemmer. Nova York: Art21, 2020. 1 vídeo (58 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sX-VXlweApI&t=596s. Acesso em: 18 ago. 2026.

https://doi.org/10.20395/revesp.2026.65.1.184-195
Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons

para o plano da comunicação entre surdos e ouvintes, a obra estabelece uma analogia direta entre fronteiras geopolíticas e fronteiras linguísticas. Assim como em *Borderlands,* onde o canal de comunicação só se abre quando dois feixes de luz se encontram, na performance do café o diálogo só se efetiva quando há disposição para habitar o território linguístico do outro.

A performance ocorre em torno de uma mesa, espaço simbólico historicamente associado ao encontro, à negociação e à partilha. Uma pessoa surda e uma pessoa ouvinte sentam-se frente a frente para compartilhar um café. Diferentemente das interações cotidianas, a comunicação não se dá por meio da oralidade. O participante ouvinte acessa vídeos curtos em Libras, disponibilizados por meio de *QR Code*[3] (fig.2), que apresentam sinais iniciais para o início da interação. A partir desse ponto, o diálogo se constrói de forma processual, por meio de tentativas, erros, correções e ajustes corporais (fig.3)

Fig. 2. QR Code com o perfil de Instagram, criado para disponibilizar cumprimentos em Libras.

Fig. 3. Exato momento da interação entre uma pessoa surda e uma ouvinte.



Fonte: material produzido por uma das autoras (2025).[4]

[3] UM CAFÉ ENQUANTO NOSSAS MÃOS CONVERSAM. Página inicial. Instagram: @umcafenossasmaos. Perfil criado para interação com a obra. Disponível em: instagram.com. Acesso em: 27 ago. 2026.

[4] O direito de uso de imagem e nome de Brenda Paquy, mulher surda apresentada nas fotografias, foi liberado pela mesma via assinatura de documento.

https://doi.org/10.20395/revesp.2026.65.1.184-195
Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons

Em termos empíricos, observa-se que o corpo do participante ouvinte passa por um deslocamento significativo. As mãos tornam-se hesitantes, os gestos fragmentados e o olhar assume papel central na tentativa de compreensão. Esse estado de atenção ampliada não é um efeito colateral da obra, mas um de seus operadores centrais, tal como também se pode observar em outra obra inspiradora para este trabalho: a performance da artista sérvia Marina Abramovic, intitulada *A artista está presente*.[5] Trata-se de uma performance interativa, onde o público senta-se à mesa com Marina e permanece em uma troca de olhares com a artista, que passava horas sentada em uma sala do museu. Em *Um café enquanto nossas mãos conversam*, o olhar, que para um ouvinte, ao comunicar-se, pode ser ignorado ou até mesmo inexistente durante uma conversa, aqui, tornar-se o ponto central da comunicação, do interesse e da atenção para que o diálogo aconteça. É preciso olhar atento a cada gesto manual, corporal e facial. Ele produz uma inversão da lógica dominante da comunicação, transferindo para o corpo ouvinte uma experiência cotidiana das pessoas surdas: o esforço constante para tornar-se compreendido em ambientes que não operam a partir de sua língua.

Esse deslocamento retorna conceitualmente à noção de ouvintismo, conforme formulada por Skliar (1998), entendida como regime normativo que naturaliza a oralidade como forma privilegiada de linguagem e subordina outras modalidades comunicacionais. Ao retirar a fala do centro da interação, a obra suspende temporariamente esse regime e cria um campo de experiência no qual a Libras opera como língua de referência, reorganizando as posições de poder comunicacional. Nesse contexto, a pessoa surda deixa de ocupar a posição de sujeito adaptado e assume papel ativo na condução do diálogo.

A agência da pessoa surda manifesta-se na correção dos sinais, no ajuste dos gestos e na condução do ritmo da interação. Tal posição dialoga diretamente com a concepção de cultura surda apresentada por Strobel (2016), para quem a visualidade, o corpo e o espaço constituem eixos estruturantes da experiência surda. A obra não representa a cultura surda de forma ilustrativa ou didática, mas cria condições para que ela organize a própria experiência estética, deslocando o ouvinte para uma posição de aprendizagem situada.

A escolha do café como elemento mediador da performance acrescenta uma camada simbólica fundamental. Segundo Mintz (2001), a alimentação é uma prática social central, capaz de articular relações, identidades e pertencimentos. Amon e Menasche (2008) aprofundam essa perspectiva ao compreenderem a comida como narrativa, portadora de memórias, afetos e visões de mundo. E sobre isso afirmam:

> A comida constituiria, assim, um veículo para manifestar significados, emoções, visões de mundo, identidades, bem como um modo de transformar, pela resolução de conflitos, realização de mudanças, desistências. O conceito de voz da comida coloca em relevo seu potencial para abordar temas como tradição, etnia, harmonia, discordância, transitoriedade, identidade. (Amon; Menasche, 2008, p. 17)

Na obra, o café opera como dispositivo de desaceleração do tempo, favorecendo a permanência, a atenção e a escuta visual necessárias à comunicação em Libras.

Nesse sentido, a mesa configura-se como espaço de mediação estética e pedagógica. À luz dos estudos culturais de Hall (2016), pode-se compreendê-la como um espaço de representação, no qual sentidos são produzidos na relação entre sujeitos que mobilizam diferentes regimes linguísticos. A experiência estética não está localizada no objeto artístico em si, mas no processo relacional que se estabelece entre surdos e ouvintes, mediado pelo corpo, pela linguagem e pela atenção compartilhada.

Ao buscar articular descrição densa e operação conceitual, *Um café enquanto nossas*

[5] ABRAMOVIC, Marina. The Artist is Present. Nova York: Museum of Modern Art, 2010. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xlf68X2qEpM. Acesso em: 18 ago. 2026.

https://doi.org/10.20395/revesp.2026.65.1.184-195
Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons

mãos conversam afirma-se como um dispositivo artístico que problematiza a acessibilidade não apenas como adaptação técnica ou infraestrutura institucional, mas como reorganização das condições de experiência estética e pedagógica. A obra evidencia que a inclusão, no campo da arte e do ensino de pessoas surdas, depende da criação de situações em que diferentes regimes linguísticos possam coexistir em condições de legitimidade, reciprocidade e coautoria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida neste artigo permite sustentar que a acessibilidade, quando pensada exclusivamente como adaptação técnica ou cumprimento de protocolos institucionais, é insuficiente para produzir experiências estéticas e pedagógicas compartilhadas entre surdos e ouvintes. Tal insuficiência não decorre da ausência de recursos, mas de uma concepção restrita de linguagem, cultura e experiência, ancorada na centralidade da oralidade e na naturalização do sujeito ouvinte como medida universal da comunicação.

Ao compreender a surdez como diferença cultural e linguística, este trabalho desloca a discussão da acessibilidade para um plano mais profundo, no qual estão em jogo regimes de visibilidade, produção simbólica e distribuição de agência. Nesse plano, a Libras não pode ser tratada como instrumento auxiliar, mas como língua estruturante de modos específicos de perceber, pensar e criar. Esse deslocamento implica reconhecer que a exclusão vivida por pessoas surdas em espaços culturais e educativos não é apenas comunicacional, mas epistemológica, pois limita os próprios modos de produção do conhecimento e da experiência estética.

É nesse sentido que a obra *Um café enquanto nossas mãos conversam* deve ser compreendida. Mais do que uma ação de sensibilização, a performance opera como dispositivo que reorganiza as condições da experiência, instaurando um campo relacional no qual a cultura surda deixa de ser objeto de mediação para tornar-se princípio organizador da interação. Ao deslocar o esforço comunicacional para o corpo ouvinte, a obra torna perceptível aquilo que, no cotidiano institucional, tende a permanecer invisível: a assimetria estrutural que rege as relações entre surdos e ouvintes.

Esse deslocamento produz efeitos que não são apenas estéticos, mas pedagógicos. A experiência proposta pela obra não se organiza a partir de um ensino instrumental da Libras, nem se estrutura como transmissão de conteúdos sobre acessibilidade. Trata-se, antes, de uma aprendizagem produzida na e pela experiência, na vivência da diferença e na atenção ao corpo, ao tempo e ao olhar do outro. Tal concepção aproxima-se do entendimento de John Dewey (1979; 2010), para quem o aprendizado emerge da experiência vivida e sensível, e de Jorge Larrosa (2002), que compreende a experiência como aquilo que nos afeta e produz transformação. Do ponto de vista pedagógico, a obra também dialoga com a crítica de Jacques Rancière (2011) à pedagogia explicativa, ao operar no campo da experiência e não da explicação, assim como com Paulo Freire (2017), ao afirmar a aprendizagem como processo relacional, dialógico e não reduzível à transmissão de conteúdos.

O diálogo com *Borderlands*, de Rafael Lozano-Hemmer, permite compreender essa operação como parte de um campo mais amplo de práticas artísticas que pensam a fronteira não como limite fixo, mas como zona de contato. Ao transpor essa lógica para o campo da linguagem, a obra evidencia que a comunicação não é um dado neutro, mas uma construção que depende de disponibilidade, negociação e reconhecimento mútuo. Nesse sentido, ela desloca a acessibilidade do campo da compensação para o campo da coautoria.

A escolha do café e da mesa como elementos centrais da performance reforça essa perspectiva ao ancorar a experiência em práticas cotidianas de convivência e partilha. A mesa não

Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons

funciona apenas como suporte físico da ação, mas como espaço simbólico no qual diferenças linguísticas e culturais podem ser negociadas. Ao desacelerar o tempo e favorecer a atenção visual, a obra cria condições para que a Libras opere plenamente como língua de relação, e não como exceção.

Do ponto de vista do ensino de pessoas surdas, este artigo sustenta que práticas artísticas dessa natureza apontam caminhos potentes para repensar a formação de professores, educadores de museus e profissionais da cultura. Pensar acessibilidade a partir da arte implica reconhecer que incluir não é apenas adaptar espaços existentes, mas criar situações nas quais diferentes regimes linguísticos possam coexistir em condições de legitimidade e reciprocidade. Nesse sentido, a arte se afirma como campo privilegiado para experimentar formas outras de ensinar, aprender e compartilhar experiências entre surdos e ouvintes.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. **The Artist is Present**. Nova York: Museum of Modern Art, 2010. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xlf68X2qEpM. Acesso em: 18 ago. 2026.

AMON, Denise; MENASCHE, Renata. Comida como narrativa da memória social. **Sociedade e Cultura, Portal de Periódicos da UFG**, Goiás, v.11, n.1, p. 13-21, jan./jun. 2008.

BRASIL. **Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002.** Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 25 abr. 2002.

BRASIL. Decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005. Regulamenta a **Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002,** que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais – Libras, e o art. 18 da Lei nº 10.098, de 19 de dezembro de 2000. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 23 dez. 2005.

BRASIL. **Lei nº 13.146, de 06 de julho de 2015.** Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Brasília: Presidência da República, [2015]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 27 jan. 2026.

CAMPELLO, A. R. e S. A volta do termo Surdos-Mudos: sob uma perspectiva cultural e de identidade. **Fragmentum**, n. 55, p. 69–95, 2022.

DEWEY, John. **Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. Experiência e educação. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.FARIA, N.B.; SILVA, D.C. Legendas e Janelas: Questão de acessibilidade, **Revista Sinalizar**, UFG, v.1, n.1, p. 65-77, jan./jun 2016.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 64ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio: Apicuri, 2016.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Rev. Bras. Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

LOZANO-HEMMER, Rafael. **Borderlands**. Montreal: Atelier Lozano-Hemmer, 2020. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sX-VXlweApI&t=596s. Acesso em: 18 ago. 2026.

MAIRINS, M. **Um café enquanto nossas mãos conversam:** um olhar sobre os surdos e a arte.2025. 43 f. Monografia. [Bacharelado em Artes Visuais], Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. Ciências e Letras : **Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação**, Ciências e Letras, n. ja/ju 2000, p. 91-101, 2000. Tradução . Disponível em: https://biblio.fflch.usp.br/Meneses_UTB_1_1086192_EducacaoEMuseusSeducaoRiscosEIlusoes.pdf. Acesso em: 22 nov. 2025.

MINTZ, Sidney W. Comida e antropologia: Uma breve revisão. **Revista brasileira de ciências sociais**, São Paulo, v.16, n.47, p. 31-41, out. 2001.

https://doi.org/10.20395/revesp.2026.65.1.184-195
Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons

NUNES, Valeria Fernades. Produção Artística em Libras: Formação de Professores e Intérpretes. In: FRANCISCO, Gildete da Silva Amorim M.; JÚNIOR, Gláucio de Castro (Org.). **Formação de professores e intérpretes educacionais para produção de materiais bilíngues.** Rio de Janeiro: Editora Arara Azul, 2023. cap. 7, p. 131-151.

RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante:** Cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SKLIAR, Carlos . (Org.). **A surdez:** um olhar sobre as diferenças. Porto Alegre, RS: Mediação, 1998.

SKLIAR, Carlos; QUADROS, Ronice. Invertendo epistemologicamente o problema da inclusão: os ouvintes no mundo dos surdos. **Estilos Clínicos**, São Paulo, v. 5, n. 9, p. 32-51, 2000.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre cultura surda.** 4ª ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

https://doi.org/10.20395/revesp.2026.65.1.184-195
Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons