

VISUALIZANDO O BOM, O BELO E O FEIO:

Apropriação e adaptação Surda estadunidense de *Everyman*¹

*Envisioning*ⁱ the Good, the Beautiful, and the Ugly:

American Deaf Adaptation and Appropriation of *Everyman*

Carol L. Robinson
Kent State University at Trumbull

Luiz Felipe Anchieta Guerra

Introdução: Ouvindo com os nossos olhos

No final do século XVI, havia um homem na Cornualha chamado Grisling, que era conhecido por ser “surdo há muito tempo” e ainda assim tinha “uma estranha qualidade” (um talento, neste caso) “para entender o que você diz marcando o movimento de seus lábios... de modo que (contrário às regras da natureza, mas sem a ajuda da arte) ele conseguia ver as palavras que saem de sua boca (CAREW, 1602, p. 113). Aparentemente, sempre houve uma mística sobre os surdos serem aqueles que dependem de *ouvir com seus olhos*. E, no entanto, não é isso que todos os leitores inicialmente fazem? Independentemente de sua capacidade auditiva - incluindo estudiosos de escritos medievais? *Ouvem com os olhos*? Essa ideia de *leitura silenciosa* não é nova; no entanto, é difícil para muitos concebê-la da mesma forma. De fato, muitos de nós já vimos alunos lendo em voz alta para si mesmos, sejam os sussurros de uma linguagem verbal ou os movimentos minimizados de uma linguagem de sinais. A diferença é que uma língua, quando lida em voz alta deve ser ouvida, enquanto a outra deve ser vista². Isso acrescenta uma ênfase de significado à velha pergunta: *se uma árvore cai na floresta e ninguém está lá para ouvi-la, ela fez barulho*? Se uma árvore cair na floresta e ninguém estiver

¹ ROBINSON, Carol. “Envisioning the Good, the Beautiful, and the Ugly: American Deaf Adaptation and Appropriation of British Medieval Works.” Gwen to the Max: A Festschrift for Gwendolyn Morgan. *The Year's Work in Medievalism*. v. 16. 2016, pp. 127-135

² Se o leitor está encontrando dificuldades com o conceito de sinalizar “em voz alta”, considere o seguinte: “gritar cada vez mais alto” na ASL (Língua de Sinais Americana) é alcançado por movimentos cada vez maiores e mais amplos, com as mãos se afastando cada vez mais do corpo, as expressões gramaticais no rosto tornando-se cada vez mais largas, a parte superior do corpo até incha e o movimento também tende a se tornar mais rápido, como se estivesse em uma discussão agressiva.

lá para ver, ela caiu? Talvez os autores medievais entendessem as limitações das palavras impressas (e, portanto, silenciadas)? Considere, por exemplo, esta imagem:



Este é o frontispício de uma edição de *Everyman*ⁱⁱ publicada por John Sklot por volta de 1530. Ele retrata os dois personagens principais da peça: Everyman e a Morte. Enquanto a descrição acima da imagem explica a ação, a imagem mostra a ação e muito mais. A Morte aponta um longo dedo para Everyman, que está olhando para trás e, olhando para a Morte com uma careta no rosto, acenando com as mãos no ar como se dirigido à Morte, enquanto se afasta dela. As palavras acima da imagem leem (tradução minha): *Aqui começa um tratado [de] como O Alto Pai do Céu enviou a Morte para convocar todas as criaturas para vir e prestar contas de si mesmas neste mundo, e é à maneira de uma peça moralizante*ⁱⁱⁱ. A tensão entre imagem e palavra enfatiza as diferenças na ação: as palavras escritas (representando o som) descrevem a ação da narrativa das palavras escritas e o gênero da peça, enquanto o desenho (representando a ação) descreve a ação dos personagens na narrativa da peça. Que o visual é no mínimo altamente importante para a performance medieval é indiretamente sustentado pela argumentação de Clifford Davidson sobre as peças vernáculas medievais britânicas: “desempenho vibrante e animado teria sido o objetivo - e talvez um objetivo frequentemente alcançado nessas peças, que eram muito admiradas em seu tempo” (DAVIDSON, 2001, p. 67).

No entanto, o objetivo final de ler um roteiro impresso não é executá-lo? Recitá-lo? Lê-lo em voz alta - com ou sem gestos visíveis de corpo e expressão facial? Mesmo quando um gesto de mão, corpo ou rosto é importante, é apenas para realçar as palavras faladas, muitas vezes desenhado nas margens de um manuscrito, portanto literal e figurativamente marginalizado a um nível menor de importância. Muitos de nós não conseguem imaginar viver em silêncio parcial, altamente distorcido ou total, muito menos conceber a ideia de que aqueles que realmente vivem assim durante toda a vida se sentem bastante confortáveis com isso. Esse mesmo *vício sonoro* [*addiction to sound*] impede que os medievalistas apreciem o caráter visual dos textos escritos/impressos, e mesmo que tais textos tenham sido registrados como forma prioritária de preservação do que foi ouvido, a negação do silêncio permeia: é muito difícil reconhecer que, apesar do progresso significativo da linguística, os pesquisadores nunca terão certeza de como as palavras medievais soavam³.

Curiosamente, tal incerteza não é apenas reconhecida, mas também virtualmente descartada como sendo sem importância pela cultura Surda estadunidense^{4v} que adaptou obras britânicas medievais, e a vantagem desse senso alternativo de prioridades (o visual sobre o áudio) é bastante reveladora. (De fato, intérpretes de língua de sinais lutam para não “roubar o show” dos atores vocais no palco, aparentando apenas apresentar o que ouvem para interpretação.) Embora publicada em inglês escrito contemporâneo, a adaptação de *Everyman*, para uma história contemporânea, por Willy Conley, destina-se principalmente a ser expressada em linguagem de sinais americana (ou em inglês falado e ASL ao mesmo tempo) no palco⁵ A adaptação de Conley, *Para Todo Homem, Mulher e Criança – uma peça moralizante moderna inspirada em EVERYMAN* [*For Every Man, Woman, and Child—a modern morality play inspired by EVERYMAN*], revela muito sobre a cultura medieval britânica e sua linguagem verbal para a qual a maioria de nós, gostemos ou não, é *surda*. Por exemplo, ela nos lembra e

³ Não estou atacando a precisão das ciências linguísticas; estou apenas apontando o desconforto das qualidades (ainda) limitantes das ciências históricas. Assim como nunca saberemos exatamente como eram os dinossauros, talvez nunca saibamos exatamente como soavam as línguas pré-contemporâneas. Ninguém se consola com tal ignorância, é claro, e assim o impulso para buscar mais conhecimento continua, talvez até o ponto da insanidade.

⁴ Existem dois tipos de culturas surdas (pelo menos). Existem aqueles que são tecnicamente surdos em algum nível (e muito poucas pessoas são completamente surdas). Esta é a definição médica de uma cultura surda que luta para sobreviver em um mundo ouvinte, usando linguagens verbais. Há aqueles que são Surdos culturalmente, no entanto, que estão imersos em uma sociedade na qual uma língua de sinais é usada como língua nativa primária. Alguém que é culturalmente Surdo pode não ser tecnicamente surdo (ser filho ouvinte de pais Surdos, por exemplo). Além disso, existem mais de 100 línguas de sinais desenvolvidas naturalmente em todo o mundo contemporâneo.

⁵ Trailer do filme, *Listening to You, Listening to Me, Listening to everyone—A Neomedieval, Deaf/Hearing, Community Theatre Project*. Cineasta Carol L. Robinson, DVD, Hounding Productions, 2012, 2017. <http://www.houndingproductions.org/everyone.html>.

até nos provoca com a importância do visual sobre o audiológico no drama medieval. Ela também enfatiza a importância da comunicação gestual visível sobre a linguagem - *tanto* para plateias ouvintes *quanto* para surdas. Além disso, ao contextualizar a moral de *Everyman* em um cenário mais contemporâneo, a adaptação de Conley retorna à atmosfera carnavalesca do drama da igreja medieval com uma forma cínica de retrospectiva: o carnaval é sujo, degradado, ocupado por bandidos, e seu proprietário/gerente é a Morte, que não fala nem sinaliza, que só se comunica com gestos visíveis e pantomima. Uma comparação entre *Everyman* e *Para Todo Homem, Mulher e Criança* revela a adaptação de uma imagem fortemente medieval do fim da vida, em um cenário sombrio e contemporâneo. Ao comparar essas duas peças, a ênfase no que vemos sobre o que ouvimos torna-se cristalina e, objetivando ajudar a formar uma comparação mais estreita e (esperamos) mais reveladora, examinaremos esta adaptação da peça através dos temas de *boas ações, beleza, morte e feiura*.

Uma adaptação de *Everyman*: um Carnaval da Morte, Boas Ações e Beleza

De acordo com Conley, ele estudou *Everyman* em uma aula de inglês na graduação, ministrada pelo famoso poeta e professor Surdo, Robert F. Panara, no Instituto Nacional de Tecnologia para os Surdos (NTID, do Instituto Rochester de Tecnologia, Rochester, NY) em final da década de 1970 e início dos anos 1980. Ele também atuou em uma produção do Teatro Educacional Experimental (agora chamado de Departamento de Artes Cênicas) no NTID.

[[VIDEO CLIPE #1](#): Conley descrevendo Panara ensinando *Everyman* em ASL]

Mais tarde, ele mesmo adaptou a peça, escrevendo-a em inglês contemporâneo em um enredo e cenário contemporâneos, com a intenção de que fosse traduzida para a linguagem de sinais estadunidense para ser apresentada no palco por atores Surdos. Portanto, esses alunos Surdos leram a peça em *Middle English* e a discutiram na linguagem de sinais estadunidense contemporânea. Compare esta dura justaposição de duas línguas completamente diferentes (uma é baseada no som e uma versão anterior do inglês contemporâneo, enquanto a outra é uma linguagem de sinais contemporânea com base visual) com a típica aula de língua inglesa em que há uma justaposição mais suave de duas versões de a mesma linguagem baseada em som. Além disso, é digno de nota que o som é aprimorado na sala de aula de inglês falado, pois a palavra impressa é transcrita para palavras faladas, enquanto o som é marginalizado (se não

eliminado) na sala de aula de Surdos, pois o texto medieval em inglês é traduzido e discutido em ASL. Em outras palavras, a discussão em ASL está mais próxima do nível de som do texto impresso do que a discussão falada em inglês. A transcrição de uma palavra impressa (silenciosa) em seu provável som equivalente adiciona ou remove significado dela?

A adaptação de *Everyman* por Willy Conley é uma peça escrita em inglês contemporâneo com valores contemporâneos. Para um ator treinado em ler o ritmo e outras poéticas audiológicas, a peça *Para Todo Homem, Mulher e Criança – uma peça moralizante moderna inspirada em EVERYMAN*, é uma leitura um tanto peculiar; pois, está escrita de forma a enfatizar a poética visual da Língua de Sinais Estadunidense (que não possui uma forma escrita, exceto impressa em filme e vídeo) e da cultura Surda estadunidense. A adaptação de Conley enfatiza a universalidade de *Everyman* ao mudar o nome do personagem central para *Everyone* [Todos]^v, enfatizando a necessidade de reconhecer o matiz patriarcal por trás da alegoria original. A peça também segue a tradição dos carnavais, que remonta à atmosfera carnavalesca em que muitas peças eram representadas nos tempos medievais. Os membros do público são recebidos no saguão do teatro pela apresentação em uma "atmosfera festiva de carnaval" que, de acordo com as instruções de Conley, envia a mensagem mais contemporânea de que "o carnaval está chegando" (CONLEY, 2009).

[[VIDEO CLIPE #2](#) A Morte (uma personagem Surda) faz gestos e pantomimas indicando que a personagem(s) *Everyone* está em seu carnaval. Uma pequena parte deste clipe, em que a Morte está consertando uma lâmpada quebrada para sua placa de carnaval]

A adaptação de Conley também reconhece uma universalidade de religiões e crença que também abrange formas de valores ecológicos. A motivação da trama é dada por uma discussão entre vários deuses que representam religiões de todo o mundo: eles se unem para compartilhar sua insatisfação com *Everyone*, que não respeitam a Terra o suficiente para mantê-la limpa - pouco antes dessa cena, uma latinha de cerveja é descaradamente jogada no palco. Os deuses convocam a Morte para levar *Everyone* em uma jornada (de morte). Em outras palavras, a peça de Conley enfatiza o aspecto cultural da falta de preservação do texto impresso, bem como demonstra as possibilidades do que essa falta pode ser para uma performance medieval.

Antes de continuar com minha breve descrição da adaptação de Conley, gostaria de ressaltar que os estudiosos da linguística, bem como os administradores acadêmicos, levaram muito tempo para reconhecer as línguas não-verbais como realmente sendo *línguas*, e ainda

mais tempo para reconhecer diferenças entre a língua sonora dominante de um país e a língua visual dominante. Muitas escolas e universidades nos Estados Unidos não reconhecem a Língua de Sinais Estadunidense como uma língua “estrangeira”, embora seja estrangeira para todos os sinalizantes não nativos do país; não há semelhanças entre a ASL e o inglês na sintaxe ou na expressão. “Depois de um longo debate sobre se a Língua de Sinais Estadunidense é uma língua real – e se ela se qualifica como língua estrangeira – algumas universidades agora oferecem um curso ou especialização nela, e muitas outras aceitam a língua de sinais para sua exigência de língua estrangeira”(LEWIN, 2010). A luta para que as línguas de sinais, que são muitas em todo o mundo, sejam reconhecidas como mais do que formas de expressão meramente “gestuais” e/ou “primitivas” é relativamente nova e ainda continua. Como a neurocientista Laura-Ann Petitto resumiu recentemente: “Mais de 40 anos de intensa pesquisa por linguistas, psicólogos, psicolinguistas e neurocientistas cognitivos demonstraram que as línguas de sinais do mundo em geral, e a linguagem de sinais estadunidense (ASL) em particular, são línguas reais” (PETITTO, 2016,). Parte do significado do termo *audismo* é o não reconhecimento da realidade e da importância das línguas de sinais para as comunidades Surdas⁶. “Considere as políticas audistas relativas à linguagem da comunidade surda americana”, escreveu Harlan Lane no início da década de 1990:

Este é um ponto revelador, pois a linguagem não é apenas um meio de comunicação; é também um repositório de conhecimento cultural e um símbolo de identidade social. Ao ouvir o meio das pessoas, as línguas são faladas; como os surdos raramente falam, os profissionais da audição há muito afirmam que os surdos dominam pouco ou nenhum idioma (LANE, 1993, p. 45).

William C. Stokoe, em seu último livro, *Language in Hand: Why Sign Came Before Speech*, concluiu: “Em vez de procurar por áreas cerebrais precisas ou genes específicos para funções gramaticais específicas, linguistas e psicolinguistas podem prestar mais atenção à neurociência atual, que descobre que os cérebros trabalham com ampla conectividade – integrando visão, movimento físico e cognição, e encontrando padrões intrincados dentro de totalidades existentes”.

A peça de Conley demonstra as diferenças significativas entre uma linguagem gestual e gesticulação em geral: a primeira é qualquer uma das várias línguas de sinais compostas por um sistema gramatical de movimentos específicos feitos pela parte superior do corpo,

⁶ A palavra *Surdo*, com o S capitalizado, reconhece as culturas de pessoas que usam uma língua de sinais como língua nativa primária.

particularmente os dedos, mãos, braços, e rosto, enquanto o outro é uma forma muito mais caótica de comunicação usada para complementar um idioma ou, na pior das hipóteses, servir como um substituto fraco para o idioma. A personagem Morte, que por acaso também é surda, só consegue se comunicar por meio de gestos e pantomimas; ela não tem habilidade em linguagem alguma (nem falada nem sinalizada); ela é verdadeiramente deficiente.

No entanto, essa desvantagem também é talvez o aspecto mais medieval dessa adaptação da peça moralizante. Gestos são atemporais, quiçá também sem linguagem: são uma parte do quadro mais amplo da comunicação, inclusive em meios religiosos. O Vendedor de Indulgências nos Cantos da Cantuária de Geoffrey Chaucer, por exemplo, afirma: “A língua e as mãos não param de agitar-se. Vocês gostariam de ver-me em ação”^{vi} (STOKOE, 2001, p. 200-201). Dunbar H. Ogden argumenta que “a linguagem de sinais estadunidense usada pela comunidade surda de hoje abrange essa distinção entre um sinal gestual e uma atitude transmitida junto com ele” (OGDEN, 2001, p. 34). No caso particular da caracterização da Morte por Conley, o público contemporâneo (Surdos e ouvintes) deve lutar para entender o(s) significado(s) dos gestos e pantomimas da Morte, literal e figurativamente.

[\[VIDEO CLIPE #3: A morte explica a todos que ele/ela deve produzir uma lista das boas ações e uma lista das más ações.\]](#)⁷

A personagem *Everyone* ajuda o público a compreender o(s) significado(s) dos gestos e pantomimas da Morte. *Everyone* são intérpretes da Morte. Que a Morte é silenciosa/não-verbal enfatiza as visões tradicionais do conceito de morte: morte silenciosa, silêncio = morto, quieto como a morte, silêncio mortal, silêncio sepulcral... *Everyone* interpreta o silêncio verbal, enfatizando o significado do ruído visual.

Tal como acontece com *Everyman* na peça medieval, o personagem *Everyone* visita o personagem, alegórico, Boas Ações [*Good Deeds*] (uma assistente social). Boas Ações na peça original é fraca, fisicamente incapaz de se mover: “Aqui estou, fria no chão; / Teus pecados me amarraram dolorosamente, / Que eu não posso me mexer” (CAREW, 1602, p. 486-488). Boas Ações na peça de Conley está inicialmente presa atrás de um pôster de carnaval com “uma imagem grotesca de uma mulher com só um braço e sem pernas” (2009, p.162):

⁷ Nesta produção em particular, *Everyone* é interpretado por quatro atores: dois ouvintes (um homem, uma mulher) e dois Surdos (um homem, uma mulher).

BOAS AÇÕES: (Debilmente.) Você está procurando por b-o-o-a-s a-ç-õ-e-s? (*Soletrando com os dedos.*) Ei, estou falando com você... procurando b-o-o-a-s a-ç-õ-e-s?

EVERYONE: Você está me assustando. Morte? É você? Pare com isso!

BOAS AÇÕES: Eu não estou morta! Ainda estou viva, mas por pouco. Venha aqui, me ajude, por favor. (*Gesticula para o pôster.*) Tire isso do caminho.

[EVERYONE remove o pôster e fica horrorizado com o que vê - uma mulher com um braço e sem pernas, colocada em uma caixa]

BOAS AÇÕES: Você está procurando b-o-o-a-s a-ç-õ-e-s? (Aturdida, Everyone acena com a cabeça.)

Essa sou eu. Veja o que todos os seus pecados fizeram comigo? Estou tão fraca que mal consigo me mexer. (CONLEY, 2009, p.162-163)^{vii}

[\[VIDEO CLIPE #4: Boas Ações demonstra seu sofrimento.\]](#)

Essa Boas Ações contemporânea é muito parecida com uma assistente social, sobrecarregada e mal paga, incapacitada pelo sistema e também pelas más ações de seus clientes. Tanto os personagens medievais quanto os contemporâneos enfatizam o visual-cinético: incapazes de se mover, incapacitados, presos. De fato, as palavras do texto medieval são lidas mais como instruções sobre o que o público deveria ver do que sobre o que deveria ouvir. O texto de Conley leva essas instruções um passo adiante com o cartaz do carnaval (o bloqueio visual/impedindo a linguagem visual) e a caixa (bloqueando a visibilidade dos membros, dificultando seu movimento visível). Tanto para a Boas Ações contemporânea quanto para a medieval, a única cura é a confissão; entretanto, enquanto a confissão para ouvir pessoas não-surdas é feita com sons falados, ambas as peças aprisionam esses sons por trás de outros sons ou por trás da linguagem de sinais (o visual). A personagem medieval Confissão fala que conhece as más ações de Everyman por causa do Conhecimento; as ações são encobertas em silêncio pelo Conhecimento. Para o ato de confissão na peça de Conley, entretanto, não há um personagem alegórico para a Confissão; em vez disso, o ato de confissão é feito em teatro de sombras [shadow play] e, portanto, embora uma pessoa que conheça ASL possa entender as confissões nesse teatro de sombras, elas não serão claras. Assim, em ambas as peças, as confissões são encobertas, ambas escondidas do público, em silêncio audiológico e visual (ou pelo menos um quase-silêncio).

Em ambas as peças, talvez o mais visivelmente ruidoso seja a Beleza. A beleza exterior é, afinal e acima de tudo, feita para ser vista, *para distrair da vista dos outros*. E aqui está uma pequena ironia da personagem alegórica medieval:

BELEZA. O que, nesta sepultura? Ai ai!

EVERYONE. Sim, ali consumireis, mais e menos.

BELEZA. E o quê, devo sufocar aqui?

EVERYONE. Sim, pela minha fé, e nunca mais apareça.

Neste mundo não mais deveremos viver,

Mas no céu diante do mais alto Senhor de tudo.

BELEZA. Eu risco fora tudo isso; adeiu, por São João!

Pego meu boné no meu pangaré e vou-me embora.

EVERYONE. O que, Beleza, aonde você vai?

BELEZA. Paz, eu sou surda; eu não olho para trás,

Não e você me daria todo o ouro em seu peito [*Sai a Beleza*]. (CAREW, 1602, p. 794-804)

No texto medieval, o leitor vê que a Beleza alude ao simbolismo silencioso da Morte ao matar o argumento de *Everyman* contra sua partida (“Paz, eu sou surda”) e enfatiza a importância de sua visibilidade ao descrever seus movimentos (“Eu... vou-me embora”), bem como seu olhar (“não olho para trás”). Para a beleza medieval, o que importa é o que vemos e o que não vemos. A personagem contemporânea Beleza, que vive na Casa dos Espelhos no carnaval da peça de Conley, também destaca a importância de sua visibilidade:

BELEZA: Bem, eu estou aqui. O que você quer?

EVERYONE: Preciso que todos vocês venham comigo em uma longa jornada.

FORÇA: Quem é você?

EVERYONE: Vocês dois não me reconhecem?

BELEZA: (*Examina EVERYONE em carne e osso e a compara com o reflexo do espelho. Ela limpa uma parte do espelho e olha para EVERYONE novamente pelo reflexo.*) OH! Você é EVERYONE! (*Ela olha a si mesma e se enfeita um pouco. Talvez ponha um pouco de batom.*) Você passou pela minha Casa dos Espelhos?

EVERYONE: Sim, há pouco tempo.

BELEZA: Você sabe, todos os meus espelhos estão sujos. Não fui capaz de ver nada nos reflexos - nem mesmo minha própria beleza. Vou ter que limpar todos os espelhos da minha casa. Sabe quantos espelhos eu tenho?

EVERYONE: Tenho certeza que você tem muitos. Você poderia, por favor, vir comigo em minha jornada? Vou precisar da minha beleza.

BELEZA: Sim, você definitivamente precisa de mim. Sua maquiagem é horrível! E essas roupas? Ah, por favor! Vamos precisar deste espelho. Podemos trazê-lo junto? (CAREW, 1602, p. 167)

[\[VIDEO CLIPE #5: Beauty and her mirror.\]](#)

Conclusão: você vê o que estou dizendo?

Linguística, arqueologia, antropologia e outras ciências similares ampliaram e aprofundaram significativamente uma apreciação objetiva pelo passado medieval. A escrita adaptativa, a performance, a leitura criativa e (nesses casos) o empoderamento da cultura visual sobre a *dependência auditiva* ampliam e aprofundam ainda mais uma apreciação subjetiva pelo passado medieval e seus filtros contemporâneos — neste caso, "auxílios" auditivos — que podem estar dificultando aquela apreciação que talvez seja melhor feita em silêncio (como a leitura silenciosa do texto). É o que fazemos que conta no final. Ver o que fazemos é melhor concebido por meio de gestos, pantomimas e até linguagem de sinais do que ouvir sobre o que fazemos. Ao comparar essas duas peças, a ênfase no que vemos sobre o que ouvimos torna-se cristalina, pois ver é acreditar, e falar (falado ou sinalizado) é barato. Não é de se admirar que *Everyman* não seja apropriada para um teatro de leitores, pelo menos não em palavras lidas em voz alta em uma linguagem falada.

Bibliografia

CAREW, Richard. *The Survey of Cornwall*, Book 2 (London: S. Stafford, 1602), 113.

CHAUCER, Geoffrey. Contos de Canterbury. Tradução, apresentação e notas de Paulo Vizioli; posfácio e notas adicionais de José Roberto O’Shea. São Paulo: Editora 34, 2014

CONLEY, Willy Conley, *For Every Man, Woman, and Child—A Modern Morality Play Inspired by EVERYMAN*, in *Vignettes of the Deaf Character and Other Plays* (Washington, D.C.: Gallaudet University Press, 2009).

DAVIDSON, Clifford. “Gesture in Medieval British Drama,” in *Gesture in Medieval Drama and Art*, ed. Clifford Davidson, Early Drama, Art, and Music Monograph Series 28 (Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 2001), 67.

LANE, Harlan. *The Mask of Benevolence: Disabling the Deaf Community* (New York: Alfred A. Knopf, 1993), 45.

LEWIN, Tamar Lewin, “Colleges See 16% Increase in the Study of Sign Language,” *New York Times* (8 Dec. 2010), A20

OGDEN, Dunbar H. “Gesture and Characterization in the Liturgical Drama,” in *Gesture in Medieval Drama*, ed. Clifford Davidson (Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, 2001), 34.

PETITTO, Laura-Ann. “Are Sign Languages Real Languages?” *Our Studies*, Brain and Language Laboratory of Neuroimaging, accessed 29 September 2016, <http://petitto.net/our-studies/mythbusters/are-sign-languages-real/>.

STOKOE, William C. *Language in Hand: Why Sign Came before Speech* (Washington, D.C.: Gallaudet University Press, 2001), 200-201.

ⁱ **NdT**: No título original existe uma piada/provocação proposital com a escolha do termo *envisioning* que tem apenas “visioning” italicizado, dando aí destaque importante para o componente visual dessa palavra que por muito nos passa despercebido. Em nossa tradução, optamos por utilizar a palavra visualizar, italicizando apenas “visual”, com a mesma finalidade.

ⁱⁱ **NdT**: *Everyman*, é uma peça moralizante do final do século XV, escrita em Middle English durante o período Tudor por um autor desconhecido. Nela as boas e más ações de um indivíduo são contabilizadas em um livro de contas por Deus. O personagem principal, *Everyman*, que é uma representação de toda a humanidade, tenta durante a peça convencer outras personagens que o acompanhem em sua peregrinação e melhorar sua vida.

ⁱⁱⁱ **NdT**: A tradução original colocada por Carol Robinson é: *Here begins a treatise [of] how the high father of heaven sent Death to summon every creature to come and give account of themselves in this world, and is in [the] manner of a moral play*

^{iv} **NdT**: No original *culturally Deaf Americans* vale ressaltar que o termo americano se refere especificamente aos Estados Unidos da América, por isso optou-se aqui pela distinção de estadunidense.

^v **NdT**: Optou-se aqui por manter *Everyone* no original em inglês, não apenas pela coerência com o título *Everyman*, mas também para fazer jus ao ponto que segue sobre o patriarcalismo do termo *Everyman* e sobre como *Everyone* seria mais inclusivo. Essa argumentação não faria sentido em português com o termo *Todos* ou *Todas*. Uma outra alternativa seria empregar alguma das diversas propostas de linguagem neutra que vem ganhando popularidade em alguns círculos na língua portuguesa, como, por exemplo, *Todes*. Essa segunda opção não foi considerada aqui pois ainda não existe um consenso linguístico quanto a isso e, portanto, ainda não há uma norma oficial para linguagem neutra no Português.

Além disso optamos por alternar entre referir-se à personagem *Everyone* como masculino, feminino ou plural conforme a frase, de modo a melhor atender a proposta inicial de alguém que possa ser de qualquer gênero.

^{vi} **NdT**: Optamos aqui por utilizar a tradução de Paulo Vizioli (CHAUCER, 2014, p. 652) para o português dos Contos de Canterbury.

^{vii} **NdT**: Tradução nossa