

KELLY FERREIRA PIRAGINE SONDA

**VIDA, MORTE E TRANSCENDÊNCIA: OS ESCRITOS DE JOHN DONNE EM *W;T*,  
DE MARGARET EDSON**

CURITIBA  
2019

KELLY FERREIRA PIRAGINE SONDA

**VIDA, MORTE E TRANSCENDÊNCIA: OS ESCRITOS DE JOHN DONNE EM *W;T*,  
DE MARGARET EDSON**

Dissertação apresentada como requisito parcial para o título de Mestre em Teoria Literária no Centro Universitário Campos Andrade.

Linha de Pesquisa: Poéticas do Contemporâneo

Professor Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati

CURITIBA

2019

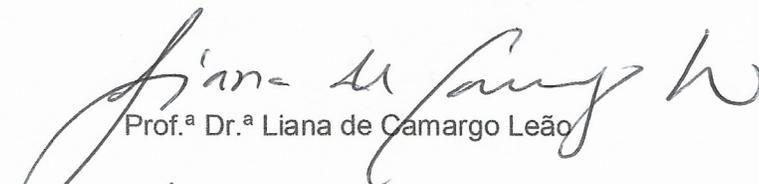
**TERMO DE APROVAÇÃO**

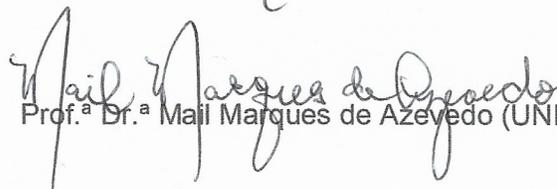
**KELLY FERREIRA PIRAGINA SONDA**

**VIDA, MORTE E TRANSCENDÊNCIA: OS ESCRITOS DE JOHN DONNE EM  
W;T, DE MARGARET EDSON.**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo  
Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade –  
UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Anna Stegh Camati (Orientadora – UNIANDRADE)

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liana de Camargo Leão

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Curitiba, 29 de março de 2019.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte de força, esperança e sustento em toda trajetória de estudo.

Ao meu marido, Leandro Sonda, pelo incentivo, parceria e amor nessa caminhada. Minhas conquistas serão sempre suas conquistas.

Ao meu filho Nicolas por compreender os momentos de ausência e por me inspirar sempre com seu sorriso e alegria.

Ao meu filho Henrique, maravilhoso presente que recebi nessa jornada.

Aos meus pais, por terem me ensinado o valor do estudo e investido na minha formação acadêmica.

À querida professora Anna Camati, exemplo de competência e humanidade. Sem sua orientação, dedicação e apoio esse trabalho não seria possível.

À professora Liana Leão, por ter me apresentado a peça *W;t*, por suas aulas inspiradoras e pelas contribuições para a dissertação.

À professora Mail Marques, exemplo de organização e competência, pelas considerações tão pertinentes.

Aos amigos do Colégio Militar de Curitiba, por participarem dessa caminhada. Ao capitão Galves, exemplo de liderança, agradeço a compreensão e a disposição em ajudar em todos os momentos. Às amigas Thaís e Ana Maria agradeço a parceria, o suporte e o carinho. Obrigada por me ouvirem e me incentivarem. Aos queridos Daniel e Daniele, pelas contribuições e auxílio em diversos momentos.

Aos meus amigos, por compreenderem minha ausência em tantos eventos, passearem com o meu filho e estarem ao meu lado sempre. Serei eternamente grata.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	IV
ABSTRACT.....	V
INTRODUÇÃO.....	1
<b>1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A MORTE.....</b>	<b>6</b>
1.1 O ESPECTRO DA MORTE, ONTEM E HOJE.....	7
1.2 JOHN DONNE: O HOMEM E O POETA.....	18
1.3 O IMAGINÁRIO DA MORTE NAS MEDITAÇÕES DE JOHN DONNE .....	29
<b>2 A POESIA DE JOHN DONNE.....</b>	<b>36</b>
2.1 A POESIA RELIGIOSA DE JOHN DONNE.....	39
2.2 SONETO VI: <i>DEATH BE NOT PROUD</i> .....	46
2.2.1 Primeiro quarteto.....	49
2.2.2 Segundo quarteto.....	52
2.2.3 Terceiro quarteto.....	55
2.2.4 Dístico Final.....	58
2.3 SONETO V: <i>IF POYSONOUS MINERALLS</i> .....	60
2.4 SONETO III: <i>THIS IS MY PLAYES LAST SCENE</i> .....	67
<b>3 A TRAJETÓRIA DOS ESCRITOS DE JOHN DONNE EM <i>W;T</i>.....</b>	<b>74</b>
3.1 ORGULHO, SOFRIMENTO E REDENÇÃO.....	74
3.2 O MOTIVO DE ESCONDER-SE.....	93
3.3 A REMEMORAÇÃO DA VIDA E A METATEATRALIDADE.....	107
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>120</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>126</b>

## RESUMO

A presente dissertação se propõe a examinar como os escritos do poeta metafísico John Donne permeiam a peça *W;t*, de Margaret Edson, e de que maneira contribuem para a compreensão de temáticas relevantes como vida, morte e transcendência. As considerações críticas sobre o imaginário da morte de Norbert Elias, Philippe Ariès, Georges Duby e José Maranhão formam o eixo de referência para a comparação da visão da morte no século XVII e na contemporaneidade, traçando-se um panorama sobre o espectro da morte em épocas distintas. Por outro lado, os estudos de Helen Gardner, Frank Warnke e Herbert Grierson, que se debruçam sobre a poesia metafísica e os sonetos divinos de John Donne, são utilizados como base para a análise dos sonetos sacros presentes em *W;t*. *Death be not proud, If poysonous mineralls* e *This is my playes last scene*. A partir dos subsídios teóricos colhidos, investiga-se a trajetória desses sonetos e de outros escritos de Donne na peça, observando como o diálogo intertextual é estabelecido e qual a sua relevância quanto à percepção, pelo leitor/espectador, do processo de transformação interior e de aceitação da morte da protagonista.

Palavras-chave: *W;t*. John Donne. Morte. Transcendência. Início da Modernidade. Contemporaneidade.

## ABSTRACT

This dissertation examines how the works of the metaphysical poet, John Donne, permeate the structure of *W;t*, a play by Margaret Edson, and how they contribute for the understanding of relevant themes, such as life, death and transcendence. Theoretical perspectives on the imaginary of death by Norbert Elias, Philippe Ariès, Georges Duby and José Maranhão form the axis of reference for the comparison of the vision of death in the seventeenth century and contemporaneity, drawing a panorama on the specter of death in different eras. Furthermore, the studies on metaphysical poetry and John Donne's divine poems by Helen Gardner, Frank Warnke e Herbert Grierson are taken into account for the analysis of the holy sonnets quoted in *W;t*: *Death be not proud*, *If poysonous mineralls* and *This is my playes last scene*. From the collected theoretical subsidies, the trajectory of these sonnets and other writings by Donne in the play is investigated, observing how the intertextual dialogue is established and what is its relevance for perception, by the reader/spectator, of the process of inner change and acceptance of death by the protagonist.

Keywords: *W;t*. John Donne. Death. Transcendence. Early Modern Period. Contemporaneity.

## INTRODUÇÃO

A peça *W;t* foi escrita em 1993 pela dramaturga norte-americana Margaret Edson. Foi encenada pela primeira vez em 1995, no South Coast Repertory Theatre em Costa Mesa, Califórnia. Em setembro de 1998, chegou a Nova Iorque, com apresentações no MCC Theatre na Off-Broadway e, no ano seguinte, foi vencedora do prêmio Pulitzer na categoria de melhor drama. A *première* na Broadway ocorreu em 2012 no Samuel J. Friedman Theatre.

Em 2000, o texto foi traduzido para o português por José Almino. Na versão em português, o título *W;t* foi mantido em inglês, e um subtítulo, *Jornada de um poema*, acrescentado, conforme explicação constante do programa do espetáculo:

WIT – o título original dessa peça – é um termo da língua inglesa que se pode traduzir por sagacidade, ironia, espírito, verve, humor, leveza, finura, graça, agudeza, perspicácia. Como resultaram infrutíferos nossos melhores esforços para encontrar um equivalente em língua portuguesa, entre todas as sugestões surgidas resolveu-se que prevaleceria a do diretor Diogo Vilela e então ela foi rebatizada com o nome de JORNADA DE UM POEMA ou seja, a marcha da protagonista – Vivian – através do poema de John Donne (1572 – 1631), um contemporâneo de Shakespeare que ficou conhecido em sua época como o poeta do Wit ou da “Acutezza”. (Programa do espetáculo, 2000).

Em maio de 2000, a peça estreou no Teatro Leblon no Rio de Janeiro, com direção de Diogo Vilela e Glória Menezes como protagonista, e em setembro do mesmo ano foi levada à cena no Teatro FAAP, em São Paulo.

A peça versa sobre as duas últimas horas de vida da professora de literatura inglesa, Vivian Bearing, porém, técnicas memorialísticas nos revelam seu passado e a maneira como conduziu a vida. Especializada nos sonetos sacros de John Donne, poeta do amor e da morte, pensava ter ampla compreensão do significado da morte, porém, quando essa se torna tangível, percebe-se perplexa, desorientada, insegura e amedrontada.

Um câncer de ovário em estágio avançado elimina a possibilidade de tratamentos convencionais, restando-lhe apenas a possibilidade de um agressivo tratamento experimental, ao qual se submete por ser a única, ainda que remota, fonte

de esperança. A peça inicia-se com Vivian, que já passou por oito meses de quimioterapia, dirigindo-se à plateia e desvendando o desenlace do drama: “Não é minha intenção contar o enredo da peça; mas acho que eu morro no fim. Eles me deram menos de duas horas” (EDSON, 2000, p. 17)<sup>1</sup>. Sendo o desfecho da peça revelado, é o caminho da protagonista até o momento da morte que passa a ser de maior relevância. Sua autorreflexão a leva a perceber seus erros e, assim ocorre, lentamente, uma visível transformação da personagem.

O ambiente hospitalar é marcado pela falta de simpatia dos médicos para com a paciente, mas ao mesmo tempo, a professora Bearing lembra que sua sala de aula também fora marcada por falta de simpatia para com os alunos. Assim, o público é levado a questionar a estrutura social contemporânea que, ao focar atividades e conquistas profissionais, coloca as relações humanas em segundo plano.

O tema da morte, tão evitado na atualidade, é tratado por Margaret Edson de maneira bastante sensível, porém livre do sentimentalismo próprio do melodrama. A peça perturba, comove, instiga e leva o espectador a refletir sobre a morte nos dias de hoje. *W;t* é:

(...) uma tentativa de compreender a experiência da morte em nossa época, época em que se, por um lado, a humanidade se beneficiou de enormes avanços na medicina, testemunhou também os horrores de duas guerras mundiais, o genocídio de populações africanas e o estupendo crescimento na violência urbana; época, enfim, que convive continuamente com a morte, mas que, paradoxalmente, talvez a tema mais do que nunca. (LEÃO, 2004, p. 154)

Como o subtítulo do texto em português indica, os poemas de John Donne são de significativa relevância na peça, pois abordam temas como morte, perdão, justiça e misericórdia divina, redenção e transcendência. A compreensão que Vivian tem dos poemas é alterada frente à morte. É apenas próximo ao fim da vida que deixa de lidar com os sonetos como se fossem meros jogos intelectuais, passando a analisá-los de uma nova perspectiva, a do sofrimento e da redenção.

---

<sup>1</sup> De agora em diante, as citações da peça *W;t: Jornada de um poema*, cuja referência completa consta da bibliografia, serão indicadas apenas pelo número da página correspondente.

O sobrenome da protagonista, Bearing, é bastante sugestivo, pois remete ao verbo *to bear*, em inglês, que significa suportar, aguentar. Vivian suporta as dores da própria doença e os efeitos colaterais dos fortes remédios, mas além disso, suporta as dores emocionais dos moribundos, daqueles que são separados dos vivos e do que lhes dá segurança, daqueles que têm que enfrentar a morte sozinhos.

Em 1991, quando Edson começa a escrever o drama, trabalhava em uma loja de bicicletas e nunca havia lecionado. Após a graduação em história em 1979, teve diversos empregos que não tinham relação com sua formação, como vendedora de cachorro-quente e atendente em bares, mas foi a experiência como recepcionista na ala de tratamento de AIDS e câncer de um hospital de pesquisa, que muito contribuiu como inspiração para redigir a peça. Atualmente, Edson é professora de educação infantil e do ensino fundamental. *W;t* é sua primeira e única peça.

A escolha de John Donne como fio condutor da peça foi sugerida pelo comentário de uma colega da faculdade, afirmando que seria o poeta mais difícil da língua inglesa, e apenas o mais difícil lhe parecia apropriado para caracterizar a personagem Vivian Bearing. O conhecimento de Edson sobre os poemas não é fruto de uma formação acadêmica, mas sim de um árduo trabalho de pesquisa na biblioteca.

Entre o período de escrita da peça e sua primeira produção, Edson entra em um programa de pós-graduação de literatura de língua inglesa, realiza um trabalho voluntário como tutora e se encanta pela ideia de ensinar crianças. Quando questionada sobre escrever outra peça, afirma: “Havia algo que eu queria dizer e a peça parecia a melhor maneira de fazê-lo. Mas a contribuição que quero fazer agora é na sala de aula. A diferença entre ensinar e escrever uma peça não é incompreensível para mim (...). Tanto o ensinar quanto o escrever criam um evento público que conduz à aprendizagem” (EDSON, 2012).

*W;t* é uma peça aclamada pelo público, críticos e acadêmicos da literatura. Dessa forma, há uma série de artigos e dissertações que a tomam como objeto de pesquisa e ressaltam aqui principalmente os trabalhos de autoras curitibanas. A professora doutora Liana Leão, em seu artigo “Aspectos formais e temáticos em *W;t: Jornada de um poema*, de Margaret Edson” (2004), discorre sobre forma e conteúdo, espaço e tempo, a protagonista que se desdobra nas funções de narradora e personagem, a cena de abertura e, principalmente, o tema da morte, tão marcante na peça.

Charlott Leviski, mestre pela Uniandrade, em seu artigo “A memória como via de mão dupla: violências do cotidiano em *W;t: Jornada de um poema*, de Margaret Edson” (2005), aborda a questão da memória voluntária e involuntária, e como esse processo de rememoração é construído na peça. Explica que ocorre uma adaptação para o palco da técnica do fluxo da consciência que corresponde ao estágio da fala. Também analisa algumas relações intertextuais que são parte integrante da peça, como os escritos de Shakespeare, Andrew Marvell e John Donne.

Simone Poletto, também mestre pela Uniandrade, em sua dissertação intitulada “Transposição midiática: do texto de Margaret Edson ao filme de Mike Nichols” (2011), demonstra que as versões textual e cinemática são complementares, e que ambos os textos são enriquecidos e iluminados mutuamente por meio do diálogo intermediário.

Outro importante trabalho é o livro “*No man is an island: John Donne e a poética da agudeza*” (2015), de Lavinia Silves Fiorussi (Universidade de São Paulo). A autora aborda o tema da poética da agudeza na Inglaterra do século XVII e, tendo John Donne como maior exemplo desse recurso, busca definir os critérios variados de recepção da poesia e os preceitos no uso que constituem essa poética.

Esses trabalhos, entre outros escritos sobre *W;t* ou John Donne, são de grande relevância e contribuem para o aprofundamento do conhecimento nos temas em questão. Importantes conceitos apresentados nos textos citados foram utilizados nessa dissertação, enriquecendo e favorecendo a compreensão das temáticas propostas.

Três sonetos sacros de John Donne percorrem a peça: *Death be not proud, If poysonous mineralls* e *This is my playes last scene*. O dialogismo entre os textos poéticos e o drama é importante para uma compreensão mais aprofundada do texto dramático. Nesse trabalho, investigo a relevância desses três sonetos na peça, seus significados na trajetória da protagonista e como a sua compreensão dos textos é modificada frente ao sofrimento e à morte.

Em um primeiro momento, investigo como a finitude e a morte eram encaradas no início da modernidade e como essas mesmas questões são vistas na contemporaneidade. Em seguida, traço um panorama da vida de John Donne a partir da cosmovisão vigente na Inglaterra nos séculos XVI e XVII, com o intuito de compreender o pano de fundo de seus escritos e logo em seguida, a partir dos conceitos de Norbert Elias e outros estudiosos, apresento uma análise do imaginário da morte expresso na obra em prosa de Donne: *Devoções para ocasiões emergentes*.

Em um segundo momento, busco estudar e problematizar os principais aspectos da poesia metafísica e dos poemas sacros de John Donne, realizando uma análise linguística, simbólica ou temática dos sonetos presentes em *W;t*.

Por fim, a trajetória dos escritos de John Donne em *W;t* é analisada, observando o dialogismo presente e sua relevância no processo de transformação da protagonista e de aceitação da morte, problematizando a temática que permeia a peça. São também retomados conceitos do primeiro capítulo, observando-se como a cosmovisão da morte presente na peça difere ou se aproxima daquela expressa na obra em prosa de Donne.

O marcante dialogismo intertextual, a contaminação de gêneros, a permeação de técnicas e recursos literários e os questionamentos que a peça propõe sobre o homem atual e o mundo contemporâneo são discutidos. Busca-se evidenciar a relação do homem de hoje com os conceitos de vida, morte e transcendência e a maneira como essa relação afeta sua maneira de viver e de se relacionar com os outros, destacando a relevância dos escritos de John Donne e Margaret Edson na atualidade.

## 1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A MORTE

A morte sempre foi uma preocupação do homem. É um assunto de difícil compreensão, uma vez que se procura descrever algo sem tê-lo vivenciado. Apesar de sabermos qual é o nosso destino, temos muita dificuldade em aceitá-lo. A psiquiatra Elisabeth Kubler-Ross explica que:

Em nosso inconsciente, a morte nunca é possível quando se trata de nós mesmos. É inconcebível para o inconsciente imaginar um final real para nossa vida na terra e, se a vida tiver um fim, este será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora de nosso alcance. Explicando melhor, em nosso inconsciente só podemos ser mortos; é inconcebível morrer de causa natural ou de idade avançada. Portanto, a morte em si está ligada a uma ação má, a um acontecimento medonho, a algo que em si clama por recompensa ou castigo. (KUBLER-ROSS, 1998, p. 6)

A peça *W;t: jornada de um poema*, objeto de estudo dessa dissertação, tem como um de seus temas centrais a morte. A personagem principal, a professora Vivian Bearing, ao especializar-se nos sonetos sacros de John Donne, defronta-se constantemente com a morte, porém em um plano teórico, através da literatura. As reflexões de Vivian sobre a morte não encontram espaço fora dos livros.

Donne, intitulado o poeta do amor e da morte por diversos críticos, entre eles Paulo Vizioli, tem uma obra literária de cunho religioso que “gira em torno da morte e do eterno conflito entre o corpo e a alma, os apelos da carne e as imposições do espírito, a consciência do pecado e a esperança da graça” (VIZIOLI, 1985, p. 1). Seus escritos, tanto em prosa como em verso, refletem a luta interior de um pecador que busca a salvação e teme o Juízo Final. O tema da morte parece exercer certo fascínio sobre o poeta, mas, ao mesmo tempo, o amedronta ao se ver como um pecador que deve prestar contas a um Deus que é justo e severo.

No entanto, no final do século XVI e início do século XVII, período em que Donne vive, essas inquietações não eram exclusivas dele como poeta, mas “refletiam antes o espírito de toda uma época (...). Tratava-se, com efeito, de uma época de contestações e fanatismo, de insegurança e agitação, que só podia semear a desilusão, a dúvida e a ansiedade” (VIZIOLI, 1985, p. 2). Na Inglaterra, instituíam-se o Anglicanismo como religião oficial do Estado, oprimindo-se os católicos

e suas instituições. Havia também uma disputa entre a burguesia mercantil em ascensão e a velha aristocracia, bem como entre o rei e o parlamento, resultando, mais tarde, na Guerra Civil. O senso de ordem e equilíbrio do período anterior acaba por se desintegrar, abrindo-se o caminho para o barroco (VIZIOLI, 1985).

As inquietações frente à morte, o modo como ela é retratada e a imagem que se tem desta, parecem ser características humanas universais, mas “são na realidade influenciadas por peculiaridades da estrutura social que se cristalizaram gradualmente no curso de um longo processo social” (ELIAS, 2001, p. 32). Dessa forma, faz-se necessário compreender esse processo social, que, muito lentamente, tem transformado a maneira de compreender e agir em relação à morte, desde o século XVI, em que Donne está inserido, até o presente momento.

### 1.1 O ESPECTRO DA MORTE, ONTEM E HOJE

Para a sociedade ocidental da Idade Média e do início da Idade Moderna, “o invisível estava tão presente, era tão digno de interesse que detinha tanto poder quanto o visível” (DUBY, 1998, p. 9). A crença em Deus e no Paraíso, bem como em Satanás e no Inferno, era comum. Ela influenciava a forma de agir e pensar de uma sociedade que se via constantemente amedrontada pelo fogo eterno da condenação, mas ao mesmo tempo havia a esperança de uma vida eterna. A vida terrena tornava-se uma preparação para a eternidade, local em que Deus enxugaria toda lágrima e não existiria mais morte, luto, pranto ou dor (Apocalipse 21:4). Dessa maneira, a morte não significa o fim, mas sim o início de uma vida superior, “uma passagem que deve ser celebrada em cerimônia entre parentes e vizinhos” (DUBY, 1998, p. 122).

Por outro lado, é uma época em que “a morte está em toda a parte, na vida, na arte, na literatura” (DUBY, 1998, p. 79). Na pintura *La peste à Louvain*, de 1578, observa-se uma cidade sendo devastada pela peste.

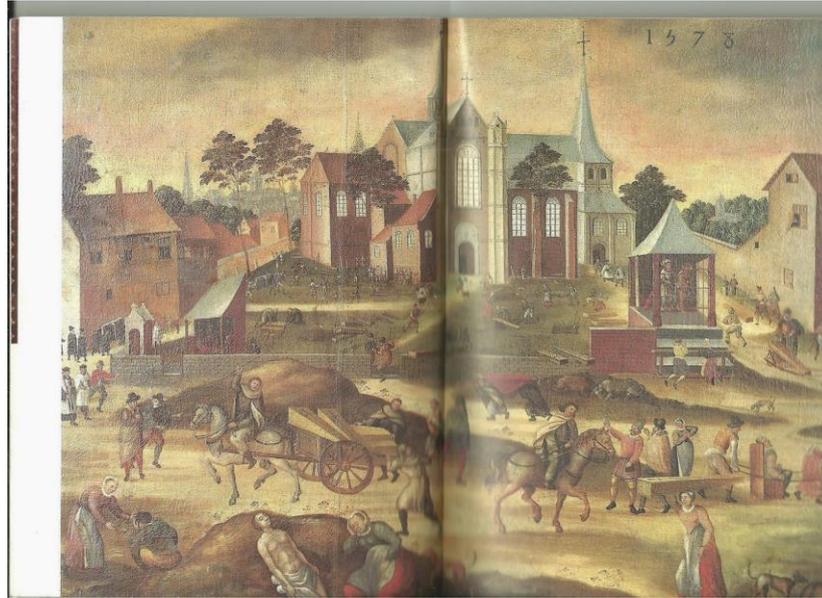


Figura 1 – *La peste à Louvain*  
 Fonte: Duby, 1998, p. 82-83.

Devido ao grande número de mortos, não era possível enterrá-los, sendo eles então jogados em valas cavadas às pressas. As causas das pestes e de outras doenças eram desconhecidas, bem como seus tratamentos e assim, “um quarto das crianças morria antes dos cinco anos e outro quarto, antes da puberdade” (DUBY, 1998, p.38). Nesse contexto, em que a vida é mais incerta e menos controlável, a necessidade de proteção metafísica é maior (ELIAS, 2001). A fé passa a ser o único recurso a que se pode recorrer. Clama-se pela graça do céu, pelo favor divino da cura e da sobrevivência.

Outra questão, que marca a maneira como se lidava com a morte em séculos passados, é o fato de as pessoas serem advertidas da aproximação desta. Atualmente parentes e médicos se esforçam para esconder do moribundo seu verdadeiro estado clínico, evitando informá-lo sobre a proximidade da morte. Contudo, no início da modernidade, não se morria sem que houvesse tempo de saber que se ia morrer. Uma morte súbita e desavisada era considerada terrível. Informar o moribundo de que a morte estava próxima era um dever dos vivos (ARIÈS, 1977).

Depois de estar ciente de sua condição, o moribundo aguardava a morte em sua própria casa, em seu leito. Ali organizava e presidia uma cerimônia pública, em que parentes, amigos e vizinhos deveriam estar presentes. As crianças não eram privadas dessa cerimônia, “não há representação de um quarto de moribundo até o

século XVIII sem algumas crianças” (ARIÈS, 1977, p. 21). Nesta cerimônia, “o moribundo dava as recomendações finais, exprimia suas últimas vontades, pedia perdão e se despedia” (MARANHÃO, 1992, p. 7).



Figura 2 - La mort de Louis XIII by Jean-François de Troy  
Disponível em: <<https://www.spectator.co.uk/2015/11/the-strange-death-of-louis-xiv/>>  
Acesso em 20/08/2018

Esses ritos eram aceitos e cumpridos com simplicidade, sem dramaticidade ou demonstrações excessivas de emoção. Tanto o moribundo, quanto as pessoas a sua volta, sabiam quais atitudes eram esperadas e, assim, todos cumpriam, prontamente, seus papéis.

O quarto do moribundo tornava-se um local público em que se entrava livremente. “As pessoas terminavam sua vida no interior do grupo, no seio da família. Elas não eram afastadas, (...), para ir morrer longe do olhar dos outros” (DUBY, 1998, p. 74). Essa morte em casa, junto dos familiares e amigos, atenuava o sofrimento. Havia o sentimento de que a vida do moribundo era relevante para alguém, e, portanto, significativa de maneira geral. A morte era familiar e próxima. Das crianças aos idosos, todos tinham contato com ela e podiam sobre ela falar abertamente.

Havia também, na época, a ritualização do luto. À família do morto era imposto um período de reclusão que tinha duas finalidades: primeiro, permitir que os sobreviventes resguardassem do mundo a sua dor, concedendo-lhes tempo para a atenuação dos sofrimentos. O segundo objetivo era impedir que os sobreviventes se esquecessem muito brevemente do falecido. Assim, eles eram excluídos das relações sociais e dos prazeres profanos (ARIÈS, 1977). Ainda que de forma imposta, era garantido aos familiares um período de introspecção para lidar com a

dor antes de retornarem às atividades.

Quanto às sepulturas, havia a crença, durante a Idade Média e até o século XVIII, que “ser enterrado próximo aos túmulos dos santos ou de suas relíquias, perto do altar dos sacramentos, sob as pedras da nave ou no claustro do mosteiro (túmulo *ad sanctos*) garantia ao defunto uma intercessão especial dos santos e o direito assegurado da salvação” (MARANHÃO, 1992, p.30-31). Certamente os fiéis desejavam ser enterrados desta maneira, como forma de garantir sua morada no Paraíso, contudo o espaço da igreja e dos mosteiros não comportava todos os defuntos e assim, somente os que podiam pagar quantias mais significativas eram ali sepultados. Os mais pobres eram envoltos em um sudário e despejados em fossas comuns, localizadas nas proximidades da igreja. A ideia de que o morto deveria ter uma sepultura só para si não era comum. “Na Idade Média ou ainda nos séculos XVI e XVII, pouco importava a destinação exata dos ossos, contanto que permanecessem perto dos santos ou na igreja (...). O corpo era confiado à Igreja. Pouco importava o que faria com ele, contanto que o conservasse dentro de seus limites sagrados” (ARIÈS, 1977, p. 25). Dessa forma, a convivência entre vivos e mortos era marcante, pois o fato de os mortos terem entrado na igreja e em seu pátio não impediu que continuassem a ser locais públicos.

A morte era familiar e o contato com os mortos lembrava os vivos de seu destino. Na literatura, vemos Hamlet segurar o crânio de Yorick, à beira da cova de Ofélia, o que demonstra que homens ou mulheres, bobos da corte ou reis, todos têm o mesmo destino. Na arte, o tema da dança macabra e dos triunfos da morte, representado em gravuras e esculturas, demonstra que todos os seres humanos, independente da posição social, são impelidos ao mesmo destino final. Nessas representações, “a morte personificada sorri malignamente (...) e, com o passe de um velho mestre de baile, ordena ao Papa, ao imperador, aos vilões, aos escravos que a acompanhem... Todos devem voltar ao pó da terra!” (MARANHÃO, 1992, p. 21).



Figura 3 – Danse macabre by Bernt Notke

Disponível em: <<https://onartandaesthetics.com/2016/10/24/danse-macabre/>>

Acesso em 20/08/2018

Na atualidade, as concepções sobre a morte, os ritos e as atitudes da sociedade frente a esta, são bastante distintas daquelas da Idade Média e do início da Modernidade. Em primeiro lugar, oculta-se do moribundo a gravidade do seu estado, ele deve morrer na ignorância. A verdade é mascarada, como uma forma de poupar o enfermo da angústia da morte. Contudo, esse sentimento passa a ser superado por outro, característico da modernidade: “evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, (...) a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo” (ARIÈS, 1977, p. 54). A morte passa a atrapalhar uma sociedade que teme o sofrimento e busca, desesperadamente, a felicidade. Admitir que alguém está morrendo significa interromper a harmonia social e, por isso, evita-se falar da morte, ainda que seja certa e eminente.

A partir do século XVII, o homem passa a dividir a soberania da sua vida e, por conseguinte, da sua morte com a família. Enquanto na Idade Média decisões graves diante da morte eram tomadas pelo indivíduo, atualmente o doente é tratado como uma criança, impossibilitada de tomar decisões importantes e que deve ser separada do mundo. “Ele é privado de seus direitos e, particularmente, do direito outrora essencial de ter conhecimento de sua morte, prepará-la e organizá-la” (ARIÈS, 1977, p. 141). O doente cede, pois acredita ser o melhor para si e, se percebe que está frente à morte, finge não saber para não perturbar àqueles a sua volta.

Desde o advento da industrialização, a sociedade passou a preocupar-se com a produtividade e assim, a morte caiu no esquecimento. Não se pensa nem se fala na morte, que deve estar ausente de conversas polidas. Eufemismos são utilizados quando é realmente necessário a ela se aludir. É dito que a pessoa descansou, o

paciente foi a óbito e o soldado baixou e, ao designar “o morrer como algo impessoal e os mortos como coisas, encobre-se o fenômeno” (MARANHÃO, 1992, p. 11).

Conforme observa Elias (2001), antigamente, a questão da sexualidade era um tabu. Crianças e adolescentes não podiam conversar sobre esse tema com os adultos e, para explicar a origem dos bebês, contavam-se muitas estórias, como a da cegonha que voa sobre a cidade com um lençol no bico e pousa frente à casa de um casal. Atualmente, houve um relaxamento das barreiras em relação à sexualidade, sendo esta discutida nas salas de aula e em programas televisivos, além de estar presente em diversos filmes e músicas. Falar sobre o sexo, na maioria das vezes, não gera mais estranheza ou pudor. No entanto, “em relação à morte, a tendência a isolá-la e ocultá-la tornando-a uma área especial, dificilmente terá diminuído desde o século XIX, tendo possivelmente aumentado” (ELIAS, 2001, p. 28). Está exposta nos noticiários ou filmes policiais, mas de maneira distanciada e impessoal. Falar sobre a morte de um conhecido parece gerar um desconforto nas rodas de conversa. A morte, um espetáculo público do qual ninguém pensaria em esquivar-se, sofre uma rápida inversão, tornando-se um interdito (ARIÈS, 1977).

O desenvolvimento da ciência e da medicina permitiu o aumento da expectativa de vida. Sendo assim, a morte torna-se mais distante e “o homem certo de ter uma boa saúde, vive realmente como se não fosse mortal” (ARIÈS, 1977, p. 170). Evita-se então, não apenas falar sobre a morte, mas também pensar sobre esta, porque refletir sobre a morte, é, essencialmente, refletir sobre a vida. A conscientização da condição de mortalidade faz com que o ser humano coloque suas prioridades em perspectiva, revelando a insignificância do acúmulo de posses de que se é frequentemente escravo. “Assim, se os homens fogem continuamente do pensamento da morte não é porque ela seja em si paralisante da vida, mas a fim de proteger os seus valores mundanos que cultivam com tanto esforço e abnegação” (MARANHÃO, 1992, p. 64). O pensar sobre a morte resulta na maior valorização das relações humanas em detrimento do consumismo. Dessa forma, afastar a reflexão sobre a morte, e conseqüentemente, a reflexão sobre a vida, é interessante às sociedades capitalistas, uma vez que o consumo de bens é a base dessas comunidades. Continua-se a consumir os mais variados produtos em quantidades absurdas, como se arrecadar riquezas fosse o significado da vida.

O homem contemporâneo, sempre em busca de comprovações científicas, questiona a existência do Paraíso e defende a finitude da vida. Nesse contexto, a

esperança de uma vida futura, superior e mais significativa do que a vida terrena se esvai. Assim, o homem da atualidade que não compartilha de um sentimento religioso, vê na morte “uma provação aterrorizante, um trampolim para as trevas e o incognoscível” (DUBY, 1998, p. 122). Enquanto o medo de doenças e catástrofes diminui, uma vez que se tem explicações lógicas para os acontecimentos, o medo da morte parece aumentar. A incerteza do que acontece com o indivíduo após a morte, se é mesmo o fim, ou se há algo a mais, gera uma inquietação e uma angústia que atormentam o ser em seu íntimo. Há um “medo do invisível sempre presente, bem implantado no âmago do homem de hoje, que vacila perante o sentimento de impotência em face de seu destino” (DUBY, 1998, p. 123).

A crença em uma vida eterna ao lado de Deus garantia ao indivíduo um valor social, até mesmo após a morte, pois os sobreviventes tinham a esperança de reencontrar o falecido. Dessa forma, a morte significava apenas o fim da vida terrena, mas não o fim da existência da pessoa querida e nem mesmo o fim de uma amizade, amor, ou qualquer outra relação estabelecida. Assim, o moribundo era capaz de manter “seu valor até o fim e mesmo no Além” (ARIÈS, 1977, p. 176). Na atualidade, ele rapidamente perde o seu status, pois deixa de ter valor social. O moribundo, irrelevante para uma sociedade preocupada com a produtividade, passa também a não ter um significado no campo da transcendência. A morte passa a significar o fim de toda forma de existência, o que angustia o moribundo e aqueles a sua volta.

Outra questão importante sobre a morte na contemporaneidade é o isolamento do moribundo, conforme salienta Norbert Elias (2001). Os idosos são enviados para morrer em asilos, distantes de suas famílias; estas por terem uma rotina de trabalho e por não terem condições emocionais de lidar tão de perto com a morte, preferem retirar o doente de seu convívio e garantir-lhe cuidados ditos especializados. Já os moribundos deixam a casa pelo hospital e assim a morte torna-se “ausente do mundo familiar de cada dia. O homem de hoje, por não a ver com muita frequência e muito de perto, a esqueceu” (ARIÈS, 1977, p. 171). O deslocamento do lugar da morte, da casa para o hospital, ocorre devido ao avanço da medicina, da cirurgia e de instrumentos de alta tecnologia e de grande porte que permitem tratamentos mais eficazes. Por outro lado, o hospital “impõe aos moribundos uma agonia muitas vezes mais penosa que a vivida em casa. Ele possibilita o prolongamento da vida dos doentes pelo maior tempo possível, mas não

os ajuda a morrer” (MARANHÃO, 1992, p. 13). Pode-se dizer também, que nem sempre o hospital e a medicina prolongam a vida, mas sim a morte. Enquanto respiradores, técnicas de reanimação e tantos outros procedimentos podem, em muitas situações salvar vidas, em diversas outras apenas prolongam o sofrimento daquele cujo destino é a morte.

Naturalmente, o isolamento em hospitais gera a angústia da solidão, no entanto, essa angústia reflete uma característica da contemporaneidade, conforme se observa:

(...) esse motivo do morrer isolado ocorre mais frequentemente no período moderno que em qualquer anterior. É uma das formas recorrentes da experiência das pessoas num período em que a autoimagem de alguém como um ser totalmente autônomo, não apenas diferente de todos os outros, mas separado deles, existindo inteiramente independente deles, torna-se cada vez mais marcada. A ênfase especial assumida no período moderno pela ideia de que se morre em isolamento equivale à ênfase, nesse período, do sentimento de que se vive só. (ELIAS, 2001, p. 37)

Autonomia e independência tornaram-se importantes nesse século, contudo, a solidão acaba por ser uma consequência dessas características tão valorizadas. A morte em hospitais, junto a desconhecidos, é bastante solitária, mas a vida atribulada, focada no trabalho e na produtividade também o é. Não há mais tempo para o outro, não há mais tempo para os relacionamentos. Estes são um atrapalho para os estudos, para o aperfeiçoamento profissional e até mesmo para os lucros e acúmulo de bens.

O avanço da medicina e o isolamento dos moribundos nos hospitais resulta em uma maior preocupação com o físico do que com o aspecto humano e pessoal:

Hoje as pessoas tentam ajudar os moribundos acima de tudo aliviando sua dor e cuidando na medida do possível de seu conforto físico. Com esses esforços, mostram que não deixaram de respeitá-los enquanto seres humanos. Mas em hospitais atarefados, isso muitas vezes acontece, e compreensivelmente, de modo um tanto mecânico e impessoal. (ELIAS, 2001, p. 40)

O indivíduo torna-se um caso clínico e toda a atenção é voltada para as necessidades fisiológicas, esquecendo-se das condições psicológica e emocional. Este é um problema que se inicia com a formação acadêmica dos profissionais da

saúde, uma vez que, em grande parte das universidades, há uma preocupação em “qualificar pessoas aptas para curar, tratar e prolongar a vida, porém bem pouco aptas para assistir psicológica e humanamente pacientes que não vão se recuperar. A única instrução, por assim dizer, que recebem que tem algo a ver com a morte e o morrer, é como preencher um atestado de óbito” (MARANHÃO, 1992, p. 40-41). As técnicas e práticas médicas tornam-se uma barreira que impossibilita o envolvimento humano. A própria terminologia médica, bastante específica, acaba por criar um distanciamento entre o profissional da saúde e o paciente, que muitas vezes sai de um consultório sem compreender sua situação clínica.

Por outro lado, se médicos e enfermeiros hesitam em ultrapassar os limites dos cuidados físicos e adentrar o campo do emocional, é também porque temem “serem engajados numa cadeia de reações sentimentais que lhes faria perder, tanto quanto o doente e a família, o autocontrole” (ARIÈS, 1977, p. 142). A morte do outro lembra aos vivos a sua condição de mortalidade e faz ressurgir questionamentos e angústias sobre o próprio fim. Lidar com essas angústias é desconfortável e, portanto, evita-se tudo o que possa ressuscitá-las.

Após uma morte solitária em um hospital, os preparativos para uma cerimônia fúnebre ficam aos cuidados de uma funerária. Mais uma vez os vivos buscam distanciar-se da morte e do corpo em decomposição. Para isso duas posturas diferentes são adotadas: a da supressão quase radical de tudo o que lembra a morte ou o desejo de transformar, maquiagem e sublimar a morte, mas não de fazê-la desaparecer (ARIÈS, 1977). De uma maneira ou de outra, a morte é relativizada. Aceitar a finitude da vida e a condição de impotência do homem contemporâneo frente à morte parece bastante penoso. O homem que já foi à lua, que descobriu cura para doenças antes ditas mortais, que desvendou o DNA humano, entre tantas outras coisas, tem dificuldade em aceitar que, apesar dos avanços da medicina capazes de prolongar a vida humana, ele não venceu, e provavelmente nunca vencerá, a morte. Quanto mais a morte é distanciada da sociedade, mais o homem mantém a sua falsa impressão de onipotência e controle, quase que absoluto, da vida.

Outro aspecto relevante em relação à morte na contemporaneidade é que “grande parte das cerimônias de velório desapareceram, foram encurtadas e até consideradas patológicas. Na prática, ficou esquisito cultivar e viver o luto” (GREINER; AMORIM, 2007, p. 12). Enquanto antes o luto e suas demonstrações

chegavam a ser impostas, atualmente ele é visto como “um estado mórbido que deve ser tratado, abreviado e apagado” (ARIÈS, 1977, p. 59). Espera-se dos sobreviventes que escondam o sofrimento e as emoções e que continuem sua vida social e de trabalho normalmente, como se não tivessem que lidar com o luto. Falar sobre a dor da separação significa apenas perturbar os outros com assuntos desagradáveis e, dessa forma, o luto restringe-se ao campo do privado. “Uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância; é um sinal de perturbação mental ou de má-educação, *é mórbida*” (ARIÈS, 1977, p. 55, ênfase do autor). A sociedade contemporânea, que busca constantemente a felicidade, parece excluir os que ou não compartilham desse sentimento ou não conseguem fingi-lo, mantendo assim uma harmonia aparente, uma vez que os sentimentos de tristeza são bastante presentes no íntimo dos indivíduos, mas dificilmente externados. O ato de chorar passa a ser chamado de descontrole e um período de luto pode ser interpretado como depressão ou incapacidade de lidar com a perda. As pessoas não deixaram de sofrer pelo falecimento de um ente querido, ao contrário, o fato de não poderem expressar sentimentos de dor parece fazer com que esta se torne mais difícil de ser superada.

A vida social já não pode ser interrompida, nem mesmo pela morte. Os cortejos fúnebres passam quase que despercebidos no acentuado tráfego das cidades. Os cemitérios frios e cinzentos vão dando lugar, a partir do século XX, aos cemitérios-parque. Nestes, construções suntuosas não são mais vistas. A sepultura é marcada apenas por uma pequena lápide e assim, o cemitério torna-se um extenso jardim, um lugar que remete à vida. Ocorre a desconstrução de uma visão tradicional do cemitério como um local cinzento e assombrado. É novamente a morte tornando-se menos evidente para os vivos. O corpo é enterrado rapidamente, como uma forma de neutralizar o acontecimento. A morte na contemporaneidade é embaraçosa e, livrar-se do cadáver rapidamente torna-se uma necessidade do homem atual.

A cremação, “considerada como o meio mais radical de livrar-se dos mortos” (ARIÈS, 1977, p. 149), tem se difundido cada vez mais. Optando-se por essa prática, as exigências de peregrinação ao cemitério e homenagens ao morto sobre o túmulo são afastadas da família. É uma maneira segura que os familiares encontram para escapar ao culto dos mortos, não porque não sofram a perda ou sejam indiferentes, mas pelo medo que têm de perder o autocontrole ou de

demonstrar suas emoções publicamente.

Outra característica do homem ocidental da atualidade é o sobrevivencialismo. Não apenas prezamos pela vida, mas queremos preservá-la a qualquer custo. Tornamo-nos escravos da sobrevivência. Vivemos como mortos-vivos, zumbis pós-modernos, é:

o espetáculo anêmico da vida se arrastando como uma sombra de si mesma, nesse contexto biopolítico em que se almeja uma existência asséptica, indolor, prolongada ao máximo, onde até os prazeres são controlados e artificializados: café sem cafeína, cerveja sem álcool, sexo sem sexo, guerra sem baixas, política sem política – a realidade virtualizada. (PELBART, 2007, p. 27)

Adiar a morte tornou-se um grande objetivo das sociedades ocidentais contemporâneas, contudo, conforme aponta o autor acima, surge uma condição asséptica de vida, repleta de zelos, mas também reduzida de prazeres. Viver a vida em toda a sua intensidade, o antes tão em voga *carpe diem*, já não é mais uma realidade. Vive-se com cautela, como se fosse possível controlar a morte. Esta, assim como a vida, também se torna asséptica, isolada em um hospital e sem demonstrações de emoções fortes. A vida letárgica e prolongada a qualquer custo, faz com que a morte seja vista como uma derrota do indivíduo e da medicina, que, de alguma forma, falharam em evitá-la.

Por fim, a sociedade contemporânea, com seu alto grau de individualização, faz com que as pessoas vivam para si e busquem um sentido exclusivamente seu. Cada um parece ser dono do seu próprio caminho, capaz de realizar suas conquistas sem a ajuda do outro. No entanto, os moribundos “necessitam mais que nunca da sensação de que não deixaram de ter sentido para outras pessoas” (ELIAS, 2001, p. 36). Uma vida repleta de conquistas profissionais e bens não supera o sentimento de pertencer a um grupo, de ter por perto pessoas que o amem no momento da morte. Os moribundos têm a necessidade de perceber que sua vida teve significado e importância para alguém. Uma sociedade que tem como base o consumismo, acaba por valorizar mais os bens materiais do que as pessoas e, muitas vezes, é apenas na hora da morte que os indivíduos percebem essa inversão e se dão conta do quanto contribuíram para ela, investindo os esforços em acumular riquezas ao invés de construir relacionamentos. Assim, sua morte, bem como sua vida, parece pouco significar para os semelhantes.

Conforme demonstrado, John Donne escreve em um período em que os rituais e costumes referentes à morte eram bastante distintos dos da atualidade. Com isso, sua percepção da morte e o significado que lhe atribuía eram também diferenciados. Quando a peça *W;t* retrata uma morte no século XX, isolada em um hospital, e ao mesmo tempo traz alguns dos poemas sacros de John Donne, permite um diálogo entre a percepção da morte em épocas distintas e as diferentes maneiras de lidar com ela. Para que se possa compreender ainda mais essas questões, se faz necessário refletir sobre John Donne, sua época e poesia.

## 1.2 JOHN DONNE: O HOMEM E O POETA

“Para entender Donne não é possível vê-lo como uma ilha, mas é necessário ver o seu lugar na volátil ilha que ele habitava. Observando sua trajetória, ele poderia se posicionar nos amplos movimentos históricos que moldaram sua existência” (STUBBS, 2007, p. xxiv)<sup>1</sup>. Conforme observa Stubbs, para compreender Donne é necessário entender o contexto em que está inserido, bem como os movimentos históricos, políticos e sociais que influenciaram seu modo de pensar e escrever.

Donne nasce na Inglaterra em 1572, durante o reinado da rainha Elisabete I (1533-1603), filha de Henrique VIII (1491-1547), que continua o legado do pai de instituir a Igreja Anglicana como igreja nacional. Juntamente a esta questão política, que estremece a relação da Inglaterra com Roma, havia um movimento protestante que via o clero como corrupto e inadequado e uma classe social que se ressentia da riqueza, poder e influência da Igreja Católica. Dessa forma, em 1533, Henrique VIII rompe com Roma, e a autoridade do Papa é igualada a de um bispo, sendo chamado de o Bispo de Roma. O rei declara-se o líder espiritual dos ingleses e dá início a Reforma da Igreja nacional, processo que seria mais longo do que Henrique VIII havia previsto (STUBBS, 2007).

Em 1558, Elisabete I sobe ao trono e seu reinado marca o fim do Catolicismo Romano como religião estabelecida no país. Leis anticatólicas definem como traição nacional a presença de um jesuíta ou de um padre nos domínios da rainha e torna-se crime um cidadão inglês receber esses líderes religiosos em sua casa. Dessa

---

<sup>1</sup> Todas as citações de trechos de obras ainda não traduzidas para o português são de minha autoria e responsabilidade.

forma, não há como se praticar o Catolicismo de maneira legal, uma vez que há a necessidade de um padre para celebração da missa ou para a confissão (CAREY, 2011).

Durante as perseguições religiosas, as casas dos católicos eram muitas vezes destruídas. Paredes eram derrubadas na procura de esconderijos, quartos eram revistados e pisos quebrados. Nas prisões, os detentos eram encorajados a maltratar os católicos e confiscar seus alimentos. Eles chegavam a um estado tão agudo de fome que lambiam as paredes, como se pudessem alimentar-se da umidade. Os presos católicos eram torturados e, quando condenados após julgamento, executados em praça pública. Alguns tinham suas vísceras brutalmente arrancadas enquanto ainda vivos (CAREY, 2011).

Donne nasce nesse contexto e, sendo ele proveniente de uma família tradicionalmente católica, enfrenta grandes dificuldades para prosperar. O terror, o medo e a morte faziam-se tangíveis, conforme demonstra Carey: “Donne nasceu no terror, e foi formado por ele. Isso determinou, entre outras coisas, seus tópicos de leitura, que não eram os de um homem inglês, mas de um intelectual europeu” (CAREY, 2011, p. 18).

Por parte de mãe, Donne descendia de uma família de aristocratas católicos, sendo o mais renomado deles Thomas More, autor de *Utopia*, humanista, o mais alto oficial do Estado e mártir pela causa do Catolicismo. O pai de Donne, um comerciante, morre quando o menino tem apenas 4 anos. Donne é criado como um nobre, com direito a tutores católicos que lhe ensinavam as escrituras sagradas, os clássicos da literatura, retórica, gramática e outros assuntos.

Em 1584, Donne, com apenas 12 anos, e seu irmão Henry, com 11, vão estudar em Oxford. Apesar de muito provavelmente serem jovens brilhantes, não era esse o motivo de ingressarem tão precocemente na universidade. Aos 16 anos, para que continuassem seus estudos e obtivessem um diploma, os jovens ingleses eram obrigados a jurar lealdade à Igreja Anglicana e à rainha. Para Donne e seu irmão isso significaria renegar a fé católica, o que não desejavam fazer.

Provenientes de uma família de 7 filhos, Donne e Henry, ao ingressarem em Oxford, tinham apenas uma irmã sobrevivente, Anne, que era mais velha e já casada. Aos 12 anos, Donne já perdera o pai e 4 irmãos. Condições precárias de higiene e uma medicina ainda pouco desenvolvida elevavam os índices de mortalidade.

Em 1593, Henry é preso por dar alojamento a um padre, William Harrington. O padre tem uma morte pública e violenta. É condenado à forca, mas a corda é cortada antes de sua espinha quebrar. Como sobrevive ao cadafalso, tem “suas genitais jogadas em um braseiro. O executor abre o abdômen da vítima e metodicamente retira as vísceras, queimando os intestinos diante de seus olhos” (STUBBS, 2007, p. 44). Essas execuções não visavam exterminar todos os católicos, mas sim “fazer de poucos deles exemplos públicos e brutais para deter muitos” (STUBBS, 2007, p. 9). O medo torna-se o instrumento de controle do Estado e a garantia do crescimento da Igreja Anglicana.

Henry, detido na prisão de Clink, é transferido para a prisão de Newgate, o que, naquele momento, praticamente significava uma sentença de morte. “Londres estava sendo devastada por um dos piores surtos da peste em anos, e as condições de lotação e falta de higiene de Newgate faziam deste um local letal” (STUBBS, 2007, p. 44). Assim, em junho de 1593, Henry morre sem nem ao menos chegar a julgamento. Uma família antes numerosa passa a ter apenas 3 integrantes: Donne, sua mãe Elizabete e sua irmã Anne. Em 1595, Elizabete, cansada da perseguição religiosa na Inglaterra, muda-se para Antuérpia, Bélgica, local em que muitos católicos buscavam abrigo.

Após estudar em Oxford, Cambridge e Lincoln Inn, Donne é convidado para ser o secretário de Thomas Egerton, *Lord Keeper*<sup>2</sup> da Inglaterra. Esta oportunidade seria uma porta de entrada para empregos no estado, havendo a pretensão de postos mais altos por parte do jovem Donne (WALTON, 2007). O cargo de Donne era de confiança em um Estado Protestante e, portanto, Egerton tinha que estar seguro de que ele havia abandonado o Catolicismo. Neste ponto, em relação a religião, “sua decisão política estava tomada; ainda que sua jornada interior, tanto emocional quanto intelectual, estivesse apenas começando” (STUBBS, 2007, p. 94). Para um jovem que almejava a carreira pública, o Catolicismo era uma barreira, uma vez que colocava o Papa hierarquicamente acima do representante da Coroa. Donne decide debruçar-se sobre o estudo da teologia para que pudesse decidir, por discernimento próprio, a forma de Cristianismo que queria seguir, decisão que, em sua cosmovisão, teria influência direta sobre o destino da sua alma. Contudo, esse é um processo que acaba por perdurar por praticamente toda a sua vida.

A carreira promissora de Donne é colocada em risco quando se apaixona pela

---

<sup>2</sup> O *Lord Keeper* tinha custódia do Grande Selo da Inglaterra. Esse era um dos mais altos cargos do Estado.

jovem Anne More. Ela, sobrinha da senhora Egerton, perde a mãe em 1590 e assim, alguns anos depois, deixa o interior da Inglaterra para morar com a tia em Londres e aprender os costumes da sociedade londrina. Donne, que costumava jantar na casa de Thomas Egerton, é apresentado a Anne, porém, como a moça era proveniente de família nobre e rica, o romance torna-se improvável. Para Donne, Anne era “uma companheira de sofrimento, alguém com quem ele poderia compartilhar refúgio mútuo. Também era inalcançável. Anne estava sob a custódia do mentor de Donne, cuidadosamente vigiada por sua tia, a senhora Egerton. Um movimento errado poderia ser desastroso” (STUBBS, 2007, p. 122).

Na época, o casamento era uma transação e George More, pai de Anne, esperava que a filha se casasse com um rico aristocrata, da mesma forma que suas irmãs haviam feito. A situação financeira e social de Donne estava muito aquém do pretendido para Anne. Mesmo tendo consciência desses obstáculos, Donne e Anne se casam secretamente, em 1601. Ao ser informado sobre o casamento, George More, em um ataque de fúria, faz com que Donne seja demitido do emprego e mandado para a prisão. Com o passar do tempo, o pai de Anne cede e chega a solicitar que Thomas Egerton admita Donne como seu secretário novamente. No entanto, Egerton nega o pedido pois, em sua visão, Donne havia traído sua confiança e, portanto, não estava apto para um cargo de confiabilidade. Naquele momento Donne não perdia apenas um emprego; toda pretensão de uma carreira pública lhe era negada (CAREY, 2011).

Por não ter condições de pagar um aluguel, o casal passa a residir juntamente com um primo de Anne. Ela dá à luz a praticamente uma criança por ano e Donne preocupa-se constantemente com a situação financeira da família. No entanto, recusa-se a seguir a profissão do pai ou exercer uma função de menor prestígio. A demissão do cargo de secretário parece “ter reaberto as cicatrizes que a educação católica havia deixado, pois o fez sentir-se novamente como um estranho e excluído, como se habitasse um universo diferente das outras pessoas” (CAREY, 2011, p. 74).

Donne almejava a ascensão social. Além da criação católica, que lhe impunha dificuldades para enriquecer, havia sido criado como um nobre e não admitia outra forma de se colocar na sociedade. “Ele era ambicioso; queria estar entre os ‘homens notáveis’; e provavelmente se considerava um homem ‘sagaz e de conversa agradável’ (...)” (STUBBS, 2007, p. 230, ênfase do autor).

Quanto aos poemas e outros escritos, Donne não tinha a pretensão de fazer dessa arte a sua profissão. Geralmente os escritores tinham que arcar com os custos da publicação, não sendo possível obter remuneração por esse meio. Para sobreviver dos versos, o poeta deveria procurar patronagem de uma pessoa abastada. Quando jovem e independente, Donne menosprezava este costume, conforme se observa em uma de suas sátiras:

And they who write to lords, rewards to get,  
Are they not like singers at doors for meat? (DONNE, 1971, p. 158)<sup>3</sup>

Contudo, entre seus 30 e 40 anos, Donne, sem o almejado emprego público, precisa fazer dos seus poemas uma fonte de renda e, portanto, encontra patronos a quem dedica poesias, elegias e epístolas de enaltecimento. Lucy, a condessa de Bedford, torna-se sua patronesse mais importante e alguém a quem o poeta procura constantemente agradar (STUBBS, 2007).

Além da difícil situação financeira, Donne teve de enfrentar constantemente a perda de entes queridos. Ele e Anne tiveram 12 filhos, dos quais cinco morreram precocemente. Em 1616, a irmã de Donne morre e em 1617, aos 33 anos, morre sua esposa Anne, após dar à luz. O poeta escreve o soneto sacro XVII em homenagem à falecida esposa, demonstrando seu pesar:

Depois que minha amada pagou à Natureza,  
É aos seus, a extrema dívida, e não há mais ventura,  
E cedo o céu raptou a sua alma tão pura,  
Só às coisas celestes eu tenho a mente presa (...). (SOUSA, 1985, p. 67)<sup>4</sup>

O trecho “e não há mais ventura” é uma tradução de “and my good is dead” (SOUSA, 1985, p. 66), demonstrando que para Donne, tudo o que lhe proporcionava ventura morreria juntamente com a amada. Conforme os versos acima, o poeta decide direcionar seus pensamentos e esforços para os assuntos teológicos, recusando-se a se casar novamente. Era comum na época que os viúvos logo procurassem pretendentes para novo matrimônio, assim haveria uma mulher para

<sup>3</sup> E aqueles que escrevem aos lordes, para recompensas ganharem,  
Não são eles como cantores à porta por comida?

<sup>4</sup> Since she whom I lov'd hath payd her last debt  
To Nature, and to hers, and my good is dead  
And her Soule early into heaven ravished,  
Wholly on heavenly things my mind is sett. (SOUSA, 1985, p. 66)

cuidar da família e da casa. Mas Donne promete aos filhos que permaneceria sem uma companheira até a morte, e assim o faz. As palavras esculpidas no túmulo de Anne demonstram a esperança de um reencontro, pois fazem votos de que as cinzas de Donne juntem-se às cinzas de Anne naquele túmulo, para o reencontro na eternidade (STUBBS, 2007).

Antes da morte de Anne, importantes mudanças haviam acontecido na Inglaterra e na vida profissional de Donne. Em 1603, após a morte da rainha Elizabete I, Jaime VI, da Escócia, assumiu o trono. O novo rei passou a distribuir títulos de nobreza e a conceder cargos na corte e Donne trabalhava arduamente nas conexões e relacionamentos pessoais, visando alguma indicação para um cargo público.

Em 1607, Donne é convidado a tornar-se membro do clero, o que lhe permitiria prover às necessidades da família. Contudo, recusa a oferta devido à sua reputação libertina anterior ao casamento, que acreditava não ser compatível com o ministério sacerdotal.

Esse período da juventude de Donne é bastante obscuro, uma vez que não há relatos biográficos. Pelo conteúdo de *Elegias* e *Canções e sonetos*, acredita-se que o poeta teve uma vida de muitos romances e aventuras amorosas. No trecho abaixo da *Elegia XIX: Indo para a cama*, Donne compara o corpo feminino ao novo continente americano:

Concede uma licença à minha mão errante,  
Para ir ao meio, encima, embaixo, atrás, adiante.  
Oh, minha América! Oh, meu novo continente,  
Meu reino, a salvo porque um homem tens à frente.  
Tenho aqui minhas minas, meu império aqui;  
Que abençoado sou por descobrir a ti!  
Este acordo liberta a quem ele segura;  
Onde coloco a mão, eu deixo a assinatura. (VIZIOLI, 1985, p. 39, 41)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> License my roving hands, and let them go  
Before, behind, between, above, below.  
O my America! my new-foud-land,  
My kingdom, safeliest when with one man manned,  
My mine of precious stones, my empery,  
How blest am I in this discovering thee!  
To enter in these bonds is to be free;  
There where my hand is set, my seal shall be. (VIZIOLI, p. 38, 40)

Conforme se nota, Donne escreve sobre o sexo e o corpo feminino de maneira bastante direta, especialmente para os padrões religiosos da época. Alguns acreditam que o poeta tenha se inspirado em Ovídio para escrever as *Elegias*, outros que sejam de cunho autobiográfico, “mas podemos duvidar que o autor dessas *Elegias*, se não era um libertino, tinha a imaginação de um? (...) por que as questões amorosas penetravam a imaginação de Donne e por que somente ele, entre todos os poetas da sua época, as expressa de maneira tão memorável?” (GARDNER, 1962, p. 12). Por mais que não se tenha certeza sobre os acontecimentos deste período de sua vida, é difícil imaginá-lo como alguém distanciado do conteúdo da sua poesia.

Diante desse contexto, Donne recusa, em um primeiro momento, o convite para o ministério sacerdotal. Contudo, havia também outras questões que o impediam de assumir essa função: O poeta “provavelmente ainda tinha dúvidas sobre a sua conversão da Igreja Romana para a Igreja Reformada, guardando ressentimento da morte de Henry e do exílio de sua mãe, e isto deve ter gerado uma relutância de servir como um pregador protestante” (STUBBS, 2007, p. 237). Caso Donne assumisse o ministério sacerdotal, teria que estar apto a aceitar a teologia reformada em todos os seus detalhes e abraçá-la com toda a sua alma, tarefas para as quais ele ainda não parecia preparado.

Em 1610, Donne escreve um livro intitulado *Pseudo mártir*. O livro foi dedicado a Jaime VI e escrito para consolidar a posição da corte em relação ao juramento de lealdade exigido dos súditos. Alguns católicos se negavam a realizar este juramento, o que estremecia a autoridade do rei. Em *Pseudo mártir*, Donne afirma que:

Rebelar-se contra o Estado, em nome da religião não era apenas desleal, mas era também pecaminoso (...). Para Donne, aqueles que insistiam em conspirar contra um governante legítimo eram falsos mártires, falsos heróis religiosos. Eles não estavam honrando a Deus, mas sim prejudicando a si próprios – cometendo suicídio, de fato – e outros. (STUBBS, 2007, p. 251)

Donne, refletindo sobre assuntos teológicos, começa a mudar sua visão sobre os mártires, colocando a culpa das execuções nos católicos que não aceitavam a liderança suprema do monarca. O poeta parece, aos poucos, convencer-se de que seria possível declarar-se anglicano, mas este é um processo demorado, uma crise

espiritual que fica registrada nos sonetos sacros escritos entre 1609 e 1614.

Após Donne ter escrito *Pseudo mártir*, o rei Jaime VI o convence a entrar para o ministério sacerdotal. Apesar de aceitar o convite, parece bastante apreensivo, afirmando, modestamente, que seria uma responsabilidade muito grande em vista de suas habilidades (WALTON, 2007).

Em janeiro de 1615, Donne passa a integrar o clero anglicano, contudo:

apesar de ter aceito o Anglicanismo, ele não podia acreditar que achara, na Igreja da Inglaterra, a única igreja verdadeira, sendo a salvação impossível fora desta. Este pensamento significaria entregar sua própria família à condenação eterna. Ao invés disso, ele se convenceu de que os salvos viriam de todas as igrejas. (CAREY, 2011, p. 28)

Donne, quando jovem, via a Igreja Católica como a única igreja que poderia guiar ao caminho da salvação, mas passa a questionar esse pensamento, buscando uma forma de estar em paz com a escolha pelo Anglicanismo e, ao mesmo tempo, acreditar na salvação dos familiares católicos. “Intelectual e politicamente, Donne estava comprometido com a Igreja Reformada; mas não suportava o pensamento de que católicos houvessem sido condenados por falta de opção. (...). Ele estava, em outras palavras, confuso” (STUBBS, 2007, p. 267). A Reforma Protestante se iniciara com Martinho Lutero, em 1517, e houve um período significativo para que a Igreja Reformada se organizasse e ganhasse força. Donne, apesar de parecer validar as mudanças que a Reforma apresentava, não conseguia compreender que católicos estivessem sujeitos a condenação eterna, uma vez que muitos nem ao menos haviam conhecido a Igreja Reformada.

O poeta sofria interiormente por acreditar que:

Deus deveria ser a cola entre os seres humanos, e não o seu maior ponto de discórdia. Todos, de um lado, tinham as mesmas razões para temerem a Deus – ou, alternativamente, as mesmas razões para o amarem e sentirem-se gratos a Ele. Ao invés disso, diferenças em relação à fé foram utilizadas para encobrir diferenças políticas e pessoais, dividindo a humanidade. Para Donne, a vida de um tinha implicação na vida de todos os outros (...), uma vez que somos todos frutos da mesma árvore. (STUBBS, 2007, p. 333)

O poeta percebia que, por diversas vezes, o Cristianismo perdia o foco da

mensagem, a salvação por meio do sacrifício de Jesus Cristo, devido a questões políticas, que geravam discórdias e desavenças. No entanto, o sentimento de coletividade que Donne expressa em seus sermões e meditações, demonstra que a sociedade, no início da modernidade, era menos individualista. Entendia-se que as ações de um surtiam efeito sobre o todo e, desta forma, decisões individuais eram carregadas de maior responsabilidade, já que teriam impacto sobre o coletivo.

Donne dedica-se ao ministério sacerdotal anglicano por 16 anos. Seus sermões, ao mesmo tempo que continham conceitos elaborados, eram capazes de transmitir uma mensagem clara. “A pregação era algo natural para alguém com a energia e as habilidades intelectuais de Donne. Ela concedeu-lhe uma oportunidade de escrever e falar publicamente sobre assuntos espirituais e intelectuais, enquanto também lhe proporcionava um veículo para seus talentos dramáticos” (BLOOM, 1999, p. 11). O poeta torna-se um exímio pregador e assim, em 1621, é convidado para assumir o cargo de deão da Catedral de São Paulo, em Londres.

Na hierarquia da Igreja Anglicana havia outras catedrais acima da de São Paulo, como as de Canterbury e York, contudo, nenhuma tinha tanto envolvimento e influência na sociedade como a de São Paulo. O próprio prédio da catedral era um ponto de referência na cidade e atraía pessoas de diferentes locais, inclusive do outro lado do rio. Dessa maneira, Donne passa a ter maior visibilidade e influência na Inglaterra e sua reputação eleva-se e espalha-se por toda a cidade de Londres. Mesmo os que eram céticos em relação a sua capacidade de exercer o ministério, devido à vida leviana enquanto jovem, passam a convencer-se da vocação ministerial do poeta (STUBBS, 2007).

O soneto sacro XVIII de Donne é escrito por volta desta época em que ele se torna deão da Catedral de São Paulo. Nele, o eu lírico questiona a escolha pela religião Protestante, perguntando se seria esse, de fato, o caminho correto. Em uma época que se buscava afirmar a autoridade da Igreja Reformada, a pergunta podia causar estranhamento, porém, Donne não se acanha em propô-la, uma vez que se sente apto a respondê-la:

Mostra-me, Cristo, a Esposa que clara te acompanha.  
É ela quem se mostra brilhante e ornamentada  
Em outra terra? Ou quem, saqueada e esfarrapada,

Geme lamentações na Inglaterra e Alemanha? (SOUSA, 1985, p. 69)<sup>6</sup>

A esposa, a quem o soneto se refere, é a Igreja de Cristo. O eu lírico claramente pergunta qual instituição reflete a mensagem de Cristo, a ornamentada Igreja Romana ou a austera Igreja Anglicana. Para Donne, o Catolicismo verdadeiro agora fazia parte da Igreja Reformada, uma religião com menos rituais e maior preocupação com o estudo e a mensagem bíblica.

Neste soneto, bem como em todo o conjunto dos sonetos sacros, “Donne projeta, com toda a força dramática, a sua alma atormentada” (SOUSA, 1985, p. 14). A escolha pelo Catolicismo ou Anglicanismo significava, para Donne e para a sociedade da época, uma decisão pela salvação ou pela condenação, pelo Paraíso ou pelo fogo consumidor do Inferno. Portanto, era uma decisão carregada de grande responsabilidade, a definição do destino da alma, o qual seria eterno. Os sonetos refletem essa angústia do poeta pela redenção e salvação do homem, bem como o medo do castigo eterno. No soneto abaixo, o eu lírico apresenta o conflito entre os desejos da carne e do espírito e o medo de que seus atos de contrição não sejam suficientes para livrá-lo do Inferno:

Oh, para meu vexame, tudo se contraria  
 Em mim: Gera a inconstância, não sei por que razão,  
 Um hábito constante; quando não deveria  
 Fazê-lo, faço votos, prostro-me em devoção.  
 Tão caprichosa é minha contrição, é a suma  
 Do meu Amor profano, tão depressa esquecido;  
 É tão destemperada, fria e quente tem sido,  
 Tão pedinte, tão muda, tão grande, tão nenhuma.  
 Ontem eu nem ousava olhar o céu; e agora  
 Em rezas e sermões eu louvo a Deus e o sigo;  
 Logo mais tremo, com pavor do seu castigo.  
 Meus acessos de fé chegam e vão embora  
 Como tremenda Febre; e aqui digo, em segredo,  
 Que me sinto melhor quando tremo de medo. (SOUSA, 1985, p. 71)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Show me deare Christ, thy Spouse, so bright and clear.  
 What! is it She, which on the other shore  
 Goes richly painted? or which rob'd and tore  
 Laments and mournes in Germany and here? (SOUSA, 1985, p. 68)

Outro tema bastante presente nos sonetos sacros é a morte. Conforme já mencionado, Donne perdeu pai, irmãos, filhos, esposa e amigos e, diante de um contexto em que a morte é tão presente, seus escritos não poderiam deixar de refletir essa temática. De fato, “sua obra literária de cunho religioso (...) gira em torno da morte e do eterno conflito entre o corpo e a alma, os apelos da graça e as imposições do espírito, a consciência do pecado e a esperança da graça” (VIZIOLI, 1985, p. 1).

Segundo Harold Bloom, Donne “era obcecado pela ideia da morte, chegando ao ponto de redigir o próprio aterrorizante sermão fúnebre, *Death’s Duel*, pouco antes de morrer. Ele também encomendou um autorretrato, no qual vestia uma mortalha” (BLOOM, 1999, p. 11). Esse medo e inquietação frente à morte refletia “o espírito de toda uma época (...). Tratava-se, com efeito, de uma época de contestações e fanatismo, de insegurança e agitação, que só podia semear a desilusão, a dúvida e a ansiedade” (VIZIOLI, 1985, p. 1-2).

Mesmo os poemas amorosos de Donne são marcados pela morte. Em *Canções e sonetos*, 32 dos 54 poemas abordam esse tema. Contudo, em seus poemas religiosos o tema é ainda mais recorrente. “Para Donne, pensar em Deus é pensar na morte. Apenas esta o levará a Deus” (CAREY, 2011, p. 214).

O objetivo do poeta, quando escreve sobre a morte, é apresentá-la como desafiadora e mais positiva do que a vida. Afasta-se dos conceitos de lamentação e tristeza geralmente relacionados à temática. “A tentativa é, persistentemente, de tratar a morte como uma forma de vida, ou de vivificá-la ao conceder-lhe um papel ativo nos poemas (...)” (CAREY, 2011, p. 215). Dessa maneira, o poeta nega a condição de mortalidade da própria morte.

Donne viveu durante o ápice da Renascença Inglesa, período de florescência da arte e da literatura e momento em que muitas crenças e hipóteses são refutadas.

---

<sup>7</sup> Oh, to vex me, contraryes meet in one:  
 Inconstancy unnaturally hath begott  
 A constant habit; that when I would not  
 I change in vowes, and in devotione.  
 As humorous is my contritione  
 As my profane Love, and as soone forgott:  
 As ridlingly distemper’d, cold and hott,  
 As praying, as mute; as infinite, as none.  
 I durst not view heaven yesterday; and to day  
 In prayers, and flattering speaches I court God:  
 To morrow I quake with true feare of his rod.  
 Som y devout fitts come and go away  
 Like a fantastique Ague: save that here  
 Those are my best dayes, when I shake with feare. (SOUSA, 1985, p. 70)

A escrita de Donne reflete esse período, pois “(...) é uma atenta expressão de um poderoso intelecto e imaginação, herdando riquezas do mundo medieval e, ao mesmo tempo, entusiasmado por novas descobertas e novos pontos de vista” (PARSONS, 1979, p. 1).

Donne morre em 1631 e seu corpo é enterrado na Catedral de São Paulo. Em 1633 é feita a primeira edição da sua obra poética, e Donne ganha uma popularidade que permanece por aproximadamente quarenta anos. O poeta, definido em seu epitáfio como monarca da agudeza<sup>8</sup>, é esquecido, no século XVIII, por mudanças nos conceitos de língua culta e dessa mesma agudeza (GARDNER, 1962).

Donne permanece, por um longo período, esquecido, mas no século XX é revalorizado através do artigo de T. S. Eliot, *The Metaphysical Poets*. Nesse, Donne é descrito como alguém que tinha a capacidade de transformar pensamentos em sentimentos e para ele “um pensamento era uma experiência; modificava sua sensibilidade” (ELIOT, 1921, p. 4). Seus poemas são marcados por uma série de argumentos que procuram demonstrar um determinado princípio, mas a argumentação é construída de tal maneira que gera uma experiência no leitor, experiência que envolve razão e coração (VIZIOLI, 1985). Donne é, de fato, um poeta que, “se não fossem a ortografia arcaica e os tropeços em palavras já em desuso, (...) poderia ser lido como um poeta do nosso tempo” (SOUSA, 1985, p. 11).

Para que se possa compreender mais sobre a temática da morte no início da modernidade e na contemporaneidade, serão observadas as concepções da morte presentes nas meditações de John Donne em *Devoções para ocasiões emergentes*<sup>9</sup>. As reflexões, mencionadas acima, foram escritas em 1624, enquanto o poeta enfrentava grave enfermidade. Por pensar estar frente à morte, Donne revela nessa obra suas angústias e medos, bem como pensamentos e convicções sobre o tema. A discussão sobre alguns aspectos relacionados à morte fornecerá subsídios para a análise dos capítulos subsequentes.

### 1.3 O IMAGINÁRIO DA MORTE NAS MEDITAÇÕES DE JOHN DONNE

---

<sup>8</sup> Agudeza refere-se a *wit*, no original. Adotaremos essa tradução de Fiorussi, por acreditar que melhor representa o termo no original.

<sup>9</sup> Ao longo da dissertação, utilizo o texto *Meditações*, com tradução de Fabio Cyrino, no qual as objeções e orações são omitidas.

Conforme mencionado no primeiro subcapítulo, Norbert Elias, em seu livro *A solidão dos moribundos* (2001), discorre sobre a morte, atrelando a imagem que se tem desta a uma estrutura social. Tendo como base os conceitos sobre a morte já apresentados nesse trabalho, juntamente com conceitos específicos apontados por Elias, será analisado o imaginário da morte no contexto do século XVII através da obra em prosa de Donne.

*Devoções para ocasiões emergentes* é escrito quando Donne contrai a febre maculosa, doença que rapidamente se torna epidêmica em Londres. Nesses casos, a mente permanece lúcida, enquanto o corpo sofre severamente com os sintomas da doença. Donne foi proibido de ler, mas parece ter insistido em ter uma caneta e um papel à mão. Desta forma, ele escreve aquela que é considerada a “sua melhor obra em prosa e uma das suas mais distintas contribuições para a literatura mundial” (STUBBS, 2007, p. 404). A obra é composta de vinte e três seções. Cada uma contém uma meditação, uma objeção e uma oração. As meditações são conjecturas sobre um evento ou estágio da doença de Donne, depois aparecem suas reações a esses eventos e pensamentos e, por fim, nas orações, ele encontra uma determinada aceitação e paz interior.

A análise terá como foco as meditações escritas por Donne, para que se possa ter um resultado mais detalhado, ainda que menos abrangente. A pergunta que se busca responder é: qual a imagem que se tem da morte nesta obra de John Donne?

O primeiro aspecto desse imaginário é o que Elias (2001) chama de fim mitologizado, que nada mais é do que a crença no Paraíso e no Inferno, algo que se espera de um religioso e de uma sociedade predominantemente cristã. Para Donne, a vida terrena era uma preparação para a eternidade, conforme se observa no trecho abaixo:

(...) se eu ingressar na eternidade, onde não há mais distinção de horas, por que meus afazeres agora são o contar das horas? (...). Mas por que, preferencialmente, uma vez que estou a caminho de ingressar naquela presença na qual permanecerei continuamente acordado e nunca dormirei novamente, eu não interpreto o meu contínuo despertar aqui como sendo uma parasceve e uma preparação para aquele porvir? (DONNE, 2007, p. 93)

Na ocasião, a insônia atormentava o autor, que a interpreta de forma

alegórica. A crença na eternidade e a necessidade de preparar-se para ela são evidentes no trecho acima. Essa crença afasta a ideia da morte, que seria apenas uma passagem para uma nova vida. Nada mais seríamos do que “inquilinos neste mundo” (DONNE, 2007, p. 49).

Outra importante questão, já mencionada no início deste capítulo e relevante nesta obra de Donne, é a maior necessidade de “proteção metafísica” em sociedades em que a vida é mais incerta e incontrollável (ELIAS, 2001, p. 9). Como já demonstrado, a vida na Inglaterra do século XVII era mais incerta, a morte era mais presente e não havia a confiança que há hoje na ciência e na medicina. Sendo assim, a metafísica predominava e Donne é, até os dias de hoje, amplamente conhecido como um poeta metafísico. Junta-se a isso o método alegórico de interpretação bíblica, recorrente na época, em que se buscava “descobrir mensagens escondidas que iam além da própria palavra impressa” (BLOOM, 1999, p. 13), e se tem, constantemente, um olhar para o transcendente, para o que vai além do físico e palpável. No excerto abaixo, vê-se um exemplo desse aspecto numa reflexão sobre a Humanidade e sobre a morte:

Toda a Humanidade é feita de um único autor e pertence a um único volume; quando um homem morre, um capítulo não é retirado do livro, mas sim traduzido para uma linguagem melhor, e cada capítulo desse modo será sempre traduzido. Deus se vale de vários tradutores; algumas partes são traduzidas pela idade, algumas pelas doenças, algumas pelas guerras, outras pela justiça, mas a mão de Deus está sempre em toda forma de tradução, e Sua mão sempre ata todas nossas folhas dispersas (...). (DONNE, 2007, p.103)

Percebe-se que, para o autor, uma explicação física para a morte não é suficiente. Em sua concepção, ela transcende o mundo material, vai além dos limites da razão e adentra o campo da fé. Deus é colocado em posição de controle da vida e da morte e, mais do que isso, é Ele quem decide como se dará a morte de cada indivíduo. Seja por idade, doença, guerra, ou qualquer outra situação, é a mão de Deus que está em cada acontecimento. Nesse trecho também se reitera o conceito anteriormente citado, de que a morte não é o fim, mas o início de uma vida melhor, pois “um capítulo não é retirado do livro, mas sim traduzido para uma linguagem melhor” (DONNE, 2007, p. 103).

Outra característica referente à morte nas sociedades medievais, é que a

presença de outras pessoas reconfortava os moribundos e havia maior participação dos indivíduos na morte de um semelhante (ELIAS, 2001). Donne apresenta essa compreensão da morte em sua décima sétima meditação:

Nenhum homem é uma ilha, inteiramente isolado; todo homem é um pedaço de um continente, uma parte de um todo. Se um torrão de terra for levado pelas águas até o mar, a Europa fica diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse o solar de teus amigos ou o teu próprio; a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. E por isso não perguntai: Por quem os sinos dobram; eles dobram por vós. (DONNE, 2007, p. 105)

Donne permanece em casa durante todo o tratamento da doença, uma vez que não era comum a reclusão em hospitais como na atualidade. Em sua quinta meditação, descreve a solidão pelo fato de ter uma doença contagiosa, que o impedia de receber visitas, porém, na passagem acima citada, demonstra que há um sentimento de pertencimento que vai além da presença física de um indivíduo. Entende que não há completa solidão ou isolamento, pois cada homem é parte de algo maior, da Humanidade, e a morte de um diminui a todos. O autor apresenta um conceito menos individualista e se conforta ao pensar que sua morte impactaria seus semelhantes. Encontra sentido na morte, nem que seja levar alguém à reflexão, como acontece com o próprio Donne, ao ouvir o badalar dos sinos que anunciava a morte de um indivíduo. Observa-se, nesse trecho, um sentimento de coletividade que supera a condição momentânea de isolamento. Donne transmite esse conceito de forma ímpar, e é essa capacidade de transformar pensamentos em sentimentos que nos leva, mesmo após tantos séculos, a nos debruçar sobre suas obras.

Outro aspecto que contribui para a construção social da imagem da morte no início da modernidade é que “morrer era uma questão muito mais pública do que hoje” (ELIAS, 2001, p. 15). No trecho citado anteriormente, Donne escuta o dobrar dos sinos e assim, ele e toda a cidade de Londres são informados da morte de um semelhante. Do seu quarto, o poeta não sabia quem morrera e talvez nem ao menos conhecesse o falecido, mas é informado do acontecimento e, assim, lembrado do seu próprio destino. Na época, o ressonar dos sinos transmitia diferentes mensagens: informava as horas, convocava para reuniões de oração e anunciava casamentos, mas, “o som que inspirou o maior senso de comunidade nele (Donne) foi a mais suave convocação emitida por qualquer sino: o dobrar que sinalizava uma

morte” (STUBBS, 2007, p. 402). O fato de as pessoas morrerem em casa já tornava a morte mais pública, pois ao invés desta ser informada à família pelo médico de uma UTI, era presenciada. Os familiares viam os últimos suspiros dos entes queridos. No entanto, o dobrar dos sinos fazia com que a notícia fosse além do campo familiar e atingisse a comunidade. Crianças, adultos e idosos, todos eram capazes de ouvir e compreender a mensagem dos sinos.

Os sinos, as gravuras, a literatura, os vitrais e outros aspectos culturais, como já mencionado na primeira parte deste capítulo, lembravam à sociedade que todos, independentemente da posição social que ocupam, têm o mesmo destino. Dinheiro, títulos ou status não retiram do homem a sua condição de mortalidade. Donne também expressa essa verdade em seus escritos:

Uma taça não é menos frágil por ter a face de um rei nela representada; nem um rei é menos frágil por Deus nele estar representado. Eles possuem médicos continuamente ao seu dispor, e, mesmo assim, a doença, a pior das enfermidades, continua a amedrontá-los. Eles são deuses? Aquele que assim os chama, não os está adulando. Eles são deuses, mas deuses doentes (...). (DONNE, 2007, p. 49)

Acreditava-se, na época, que o rei era o representante de Deus na terra, mas mesmo ocupando uma posição social e espiritual tão elevada, seu destino era o mesmo do simples plebeu, servo ou camponês: a morte.

Além da morte ser mais pública e este tema ser mais recorrente nas artes, também havia um diferente limiar de vergonha e embaraço em relação a esta. “A visão de corpos humanos em decomposição era lugar-comum. Todos, inclusive as crianças, sabiam como eram esses corpos; e, porque todos sabiam, podiam falar disso com relativa liberdade, na sociedade e na poesia” (ELIAS, 2001, p. 18). Dessa forma, imagens que poderiam causar espanto e repulsa na atualidade eram consideradas comuns, não havia esse tom solene e sentimental que atribuímos, hoje, à morte e à sepultura. No excerto abaixo, há um claro exemplo dessa liberdade em abordar o corpo já sem vida e em decomposição:

(...) aquele corpo que tem perdido o nome de sua morada, pois ninguém mais nela habita, e que se apressa em deixar de ser chamado de corpo, dissolve-se em putrefação. Quem não se comoveria com um límpido e doce rio pela manhã, que se transforma em um canal de água fétida e lamacenta ao meio-dia e que está

condenado à salinidade do mar ao anoitecer? E quão imperfeita é uma imagem, quão fraca é uma representação da precipitação do corpo do homem em direção à dissolução? Agora todas as partes construídas e unidas por uma alma formosa, agora nada mais são do que uma estátua de lama, e seus membros se dissolvem, como se a argila fosse nada mais do que neve; e agora a totalidade dessa morada nada mais é que um punhado de areia, se tanto pó, e nada além de um punhado de entulho, de um punhado de ossos. (DONNE, 2007, p. 111)

A imagem do rio limpo pela manhã e da água fétida e lamacenta ao meio-dia, que causa comoção em Donne, gera certa repulsa na atualidade. Dissolução, estátua de lama e punhado de entulho são algumas das representações, não apenas de Donne, mas de uma sociedade menos distanciada da morte. Conforme se observa, em Donne, “processos de decomposição são detalhados com evidente prazer” (CAREY, 2011, p. 143), o que, no entanto, não revela uma morbidez do autor, mas sim “uma estrutura diferente de personalidade, que é social e não individual” (ELIAS, 2001, p. 18).

Na atualidade, as pessoas se veem de forma isolada e independente e, ao buscarem um sentido de vida em si próprias, acabam por achar suas vidas absurdas. O sentido do que uma pessoa faz está no que ela significa para os outros, tanto os da sua geração como os das gerações futuras, é uma questão fundamental das mútuas dependências humanas (ELIAS, 2001). Donne retrata essa ideia de ter significado para os que estão a sua volta e de perpetuar sua existência na memória dos que com ele se importam: “Em uma sepultura eu posso falar através das pedras, através das vozes de meus amigos, e na entonação daquelas palavras que o amor deles proporciona em minha memória” (DONNE, 2007, p. 23). A ideia de permanecer vivo na voz de seus amigos conforta, pois sugere que a vida não foi em vão, que teve sentido e significado para alguém. Além disso, exclui a ideia de finitude, pois se continua a viver, ainda que não em corpo físico, mas na memória de outros.

Outro aspecto relevante apresentado é que “em períodos anteriores, fantasias coletivas eram o meio predominante de lidar com a noção da morte” (ELIAS, 2001, p. 24); já atualmente, “com a grande escalada da individualização (...), fantasias pessoais e relativamente privadas de imortalidade destacam-se mais frequentemente da matriz coletiva e vêm para o primeiro plano” (ELIAS, 2001, p. 25).

Em períodos mais recentes, as crenças são muitas vezes emaranhadas. No Brasil, encontramos indivíduos que se dizem católicos e espíritas ao mesmo tempo, ou vão à missa, mas seguem filosofias budistas. As pessoas parecem querer construir o próprio sistema de crenças. Já na Inglaterra da época de Donne, o Cristianismo, fosse ele Católico ou Anglicano, predominava e, portanto, as fantasias coletivas ou a crença em Deus e na eternidade eram comuns. Donne, no trecho a seguir, apresenta um conflito entre seu sentimento e conhecimento. Sente medo, mas entende que não pode ser da morte, pois se assim o fosse, estaria negando Deus. Portanto, o medo deve ser simplesmente da enfermidade, ou então da sua fraca natureza humana. De qualquer maneira, entende que temer a morte seria ir contra os valores cristãos:

Eu não sei o que o medo significa, nem sei o que é isso que temo agora; eu não temo a precipitação de minha morte, e ao mesmo tempo temo realmente o aumento da enfermidade; eu estaria ocultando a natureza se negasse que temo a isso, e se dissesse que temo a morte, estaria negando Deus. Minha fraqueza vem da minha natureza, que tem sua própria medida, pois minha força vem de Deus, que a possui e distribui infinitamente. (DONNE, 2007, p. 39)

Em outro momento, o autor vai além e diz se fôssemos capazes de verdadeiramente compreender a morte a desejaríamos, pois a vida que oferece é melhor e mais completa do que a terrena: “Se o homem conhecesse o valor da morte, a tranquilidade da morte, ele aliciaria, ele provocaria a morte para assisti-lo por qualquer meio que pudesse usar” (DONNE, 2007, p. 99). Aqui ressoam as palavras do apóstolo Paulo: “porque para mim o viver é Cristo e o morrer é lucro” (Filipenses 1:21). No pensamento cristão, a morte é vista como benefício, não para os que ficam, mas para aqueles que são por ela assistidos.

Tendo em mente o exposto sobre as meditações de John Donne e o tema da morte, seguiremos para a análise dos sonetos sacros do poeta presentes na peça e, mais adiante, retomaremos os conceitos apresentados nesse subcapítulo para sua verificação na peça *W;t*, evidenciando contrastes ou similaridades do imaginário da morte no século XVII e na contemporaneidade.

## 2 A POESIA DE JOHN DONNE

John Donne, juntamente com Andrew Marvell (1621-1678), Richard Crashaw (1613-1649), George Herbert (1593-1633), Henry Vaughan (1621-1695), entre outros, é conhecido como um poeta metafísico. Esse termo foi cunhado por Samuel Johnson em seu livro, *Lives of the Most Eminent English Poets* (1779), muito tempo após o falecimento desses poetas. Já os contemporâneos desses escritores se referiam ao que hoje chamamos de poesia metafísica como *strong lines*, termo que era usado tanto para a prosa quanto para o verso. Ambos os termos eram de desaprovação, cunhados por aqueles que não apreciavam esse estilo de escrita (GARDNER, 1985).

Essa nomenclatura, poesia metafísica, é utilizada na Inglaterra. Já no restante da Europa, este estilo poético é conhecido como Barroco, que pode ser definido como “um estilo literário europeu do final de 1500 até o final de 1600, caracterizado por uma extravagância da linguagem, uma tendência a exceder os limites do meio, e uma preocupação (temática, mas consistentemente refletida em técnica) com as relações de aparência e realidade” (WARNKE, 1974, p. 1-2). Note-se que, apesar de ser um estilo literário bastante importante na Inglaterra, provavelmente também por estar ali alocado seu poeta mais renomado, Donne, não ficou limitado apenas a esta região, mas foi um estilo relevante em toda a Europa.

A poesia metafísica surge no momento em que se valoriza o conteúdo conciso, ou seja, em que se busca dizer mais utilizando menos palavras. Passa-se a acreditar que “a poesia, bem como a prosa, deveria ser concisa e densa em seu conteúdo, algo para ser mastigado e digerido, improvável de entregar seus segredos em uma primeira leitura” (GARDNER, 1985, p. 16). Surge então:

uma sintaxe elíptica, acompanhada de um ritmo staccato na prosa e uma certa aspereza proposital na versificação. Junta-se a isso uma admiração pela dificuldade no pensamento. Dificuldade é, de fato, um demérito dessa forma de escrita para aqueles que não a apreciam, e a constante reclamação dos seus críticos é que ela confunde o prazer da poesia com o prazer dos quebra-cabeças. Para aqueles que aprovam esse estilo, este é um de seus méritos. (GARDNER, 1985, p. 17)

A poesia metafísica desafia o leitor. A grande maioria dos poetas metafísicos escreviam para serem lidos por um grupo específico e poucos publicaram seus

poemas. Esses geralmente passavam de mão em mão em manuscritos; e os poetas, por conhecerem o público para o qual escreviam, tomavam por certa a compreensão de seus escritos.

Concentração e estilo marcante são importantes características da poesia metafísica. Apresenta-se uma ideia principal ou uma linha de argumentação. O leitor não é convidado a pausar, divagar e refletir, ele deve prestar atenção e continuar sua leitura. “Um poema metafísico tende a ser breve e é sempre minuciosamente costurado” (GARDNER, 1985, p. 18). Muitos dos poetas praticavam sua habilidade de escrita através dos epigramas, o que contribuiu para a construção da poética da agudeza.

Essa busca pela concentração e concisão marca a versificação da época. Há uma preferência por versos de oito linhas ou por estrofes que empregam versos de diferentes extensões, mas nos quais o sentido é repleto. “Uma estrofe de Donne (...) é como uma moldura limitadora, na qual palavras e pensamentos são comprimidos” (GARDNER, 1985, p. 19).

Outra importante característica da poesia metafísica, e provavelmente a mais marcante, é a preferência por conceitos, que Gardner define do seguinte modo:

Um conceito é uma comparação cuja engenhosidade é mais notável do que a coerência (...). Todas as comparações encontram similaridades em coisas distintas: a comparação pode ser um conceito se duas coisas evidentemente distintas, ou que nunca pensaríamos terem algo em comum, são demonstradas como tendo uma conexão em um único ponto, de tal maneira, ou em tal contexto, que podemos perceber sua incongruência. Aqui o conceito é como uma faísca que surge através do atrito entre duas pedras. Depois do flash as pedras são apenas duas pedras. A poesia metafísica se destaca por esses flashes. (GARDNER, 1985, p. 19)

O conceito é a imagem característica da poesia de Donne, uma “metáfora que surpreende pela aparente dissimilaridade daquilo que é comparado” (WARNKE, 1974, p. 5). É importante observar que o conceito não é utilizado fortuitamente. É usado para persuadir, trazer uma definição ou provar um argumento. Pode-se comparar o início, geralmente abrupto, de um poema metafísico com uma pedra preciosa ainda bruta, e os conceitos são as batidas que irão lapidar essa pedra até sua forma final. Fica evidente que “argumento e persuasão, e o uso de conceitos como seus instrumentos, são os elementos ou corpo de um poema metafísico” (GARDNER, 1985, p. 22). Dessa

forma, a poesia metafísica e, mais especificamente a poesia de Donne, não pode agradar se não for compreendida, pois Donne “é sempre um poeta do argumento (...)”. Sem que se compreenda a pseudológica, não se chega ao ponto em que os outros elementos do poema podem gerar um impacto sobre o leitor” (KERMODE, 1979, p. xvi).

Outras duas características desse estilo literário são o paradoxo e a ironia, bastante marcantes na poesia de Donne. Os diversos paradoxos, como o de apresentar a morte como vida, em *The Canonization* e *Death Be Not Proud*, e os amantes como um mundo em si, em *The Good-Morrow* e *The Sunne Rising*, “surgem de uma tentativa de chegar a uma verdade escondida” (WARNKE, 1974, p. 7). Em outros momentos, como nos *Anniversaries*, aparecem como afirmação de uma verdade acima da lógica. Quanto à ironia, um poema que exemplifica esta característica de forma bastante clara é *A Pulga*, conforme se observa no recorte abaixo:

Nota esta pulga, e nota, através dela,  
Que o que me negas é uma bagatela;  
Tendo sugado a mim, e a ti depois,  
Nela se mescla o sangue de nós dois; (VIZIOLI, 1985, p. 21)<sup>1</sup>

A relação sexual negada pela mulher desejada, ironicamente, já ocorreu através da pulga que mescla o sangue do homem e da mulher. Para Warnke, Donne é capaz de levar a ironia a um patamar superior, distinguindo-se da poesia amorosa barroca, na qual a ironia existe numa dimensão mais simples, implicando, no máximo, no reconhecimento, por parte dos amantes, de um mundo público, cujos valores diferem dos seus.

Por fim, a retórica de Donne, “é usada, propositadamente, para ativar toda uma visão de experiência, e sugere que a maior preocupação de sua poesia não é a descrição do mundo, ou a expressão de uma emoção isolada, mas a sondagem desesperada dos mistérios da experiência” (WARNKE, 1974, p.7).

Tendo em mente esses conceitos, passaremos para o estudo da poesia religiosa de John Donne.

---

<sup>1</sup> Mark but this flea, and mark in this,  
How little that which thou deniest me is;  
It sucked me first, and now sucks thee,  
And in this flea our two bloods mingled be; (VIZIOLI, 1985, p. 20)

## 2.1 A POESIA RELIGIOSA DE JOHN DONNE

Os *Poemas Divinos*, obra que compreende toda a poesia religiosa de John Donne, apresenta a seguinte divisão: *Sonetos Sacros*, *Poemas Ocasionais*, *Hinos* e *Poemas Latinos* (GARDNER, 2001). Esses poemas foram escritos entre 1607 e 1615, anos de certa melancolia do poeta, devido às dificuldades financeiras e responsabilidades como pai de família e, portanto, são “o trabalho de um homem mais maduro e mais triste do que o brilhante autor das *Elegias* e *Canções e sonetos*” (GARDNER, 2001, p. xvii).

A poesia religiosa de Donne é marcada pela agudeza, pois “não banuiu, mas transplantou a agudeza dos seus escritos seculares para os religiosos, uma vez que essa sempre foi uma importante questão para o poeta” (KERMODE, 1979, p. xxi). Contudo, essa agudeza aparece de maneira mais controlada, distante de um elemento extravagante, que choca o leitor.

Em sua poesia secular, Donne parece preocupar-se apenas com a expressão de sentimentos, sem que haja qualquer forma de julgamento. Já na poesia religiosa, os sentimentos e pensamentos encontram a barreira dos padrões cristãos que ditam o que o fiel deve sentir ou pensar. Como poeta do amor, a linguagem que utiliza é essencialmente sua, enquanto que como poeta divino, utiliza-se da linguagem da bíblia, de hinos e orações, ou relembra os escritos de autores cristãos, pois “o poeta cristão não consegue viajar sozinho” (GARDNER, 1962, p. 135). Donne, em sua poesia divina, preocupa-se em mostrar o que ele deveria ser, ao invés do que realmente é e, assim, seus poemas divinos não são considerados como seus melhores poemas, contudo “são ótimos poemas deste gênero” (GARDNER, 2001, p. xvii). Apesar das limitações do gênero, os poemas são bastante característicos de Donne e oferecem imagens interessantes do homem que implora pela misericórdia do criador.

Ao pensarmos sobre a poesia dos primeiros anos de Donne, não se observa uma espiritualidade latente. “Ele é, por natureza, arrogante, egoísta e irreverente. Sua mente é naturalmente cética e curiosa, contendo pouco do sagrado” (GARDNER, 2001, p. xvii). Contudo, há um poema de sua juventude, *Sátira III*, que demonstra que Donne era genuinamente religioso, alguém para quem a ideia de Deus era algo

evidente. Nesta sátira, já se demonstra em conflito pela escolha da religião que deveria seguir, conforme transcrito abaixo:

Assim é, assim faz a religião; esse é ce-  
gado por luz demais. Mas a uma fé aprovar  
Deves de força, sem força tolerar;  
E a certa. Qual? Faze a teu pai a indagação,  
E ele ao seu. Se a verdade e a falsidade são  
Quase gêmeas, aquela tem maior idade.  
À busca, pois, te entrega; e saibas que não há de  
Ser nenhuma, ou pior, quem a melhor procura. (VIZIOLI, 1985, p. 43, 45)<sup>2</sup>

A dúvida que atormenta Donne, sobre a fé Católica ou Anglicana, não é a de um poeta maduro apenas, mas é a de um jovem poeta, de alguém que sempre esteve em conflito entre a tradição Católica da família e a religião do Estado, alguém que sentia a angústia da salvação, pois para ele, a decisão sobre a religião implicava o destino da sua alma.

Apesar da religião ser para Donne, durante toda a vida, um assunto importante, a transformação de Jack Donne que escreveu as *Sátiras* e *Elegias* em Dr. John Donne, deão da catedral de São Paulo, não foi o resultado de uma repentina revelação de verdades antes desconhecidas, ou de uma repentina repulsa moral. Não há nenhum traço de um período de crise religiosa ou moral nos trabalhos de Donne. A mudança foi gradual, trazida pelas circunstâncias da sua vida e pelo amadurecimento da sua mente e temperamento. (GARDNER, 2001, p. xx)

Após seu casamento, quando enfrenta decepções, dificuldades financeiras e constante ansiedade, Donne começa a escrever os *Poemas Divinos*. Com exceção de *The Cross*, cuja data não se pode precisar, o primeiro poema divino é *La Corona*, provavelmente escrito em julho de 1607. É um único poema constituído de sete sonetos sobre eventos da vida de Cristo, tema que “é apresentado de maneira mais

---

<sup>2</sup> So doth, so is religion; and this blind-  
ness too much light breeds; but unmoved thou  
Of force must one, and forced but one allow;  
And the right; ask thy father which is she,  
Let him ask his; though truth and falsehood be  
Near twins, yet truth a little elder is;  
Be busy to seek her, believe me this,  
He's not of none, nor worst, that seeks the best. (VIZIOLI, 1985, p. 42, 44)

intelectual e teológica do que espiritual e política” (GRIERSON, 2015, p. lii). *La Corona* é considerado um poema inferior aos *Sonetos Sacros* de 1633, mas há, de fato, uma diferença de intenção na escrita desses conjuntos de poemas. Os sonetos de *La Corona* são inspirados na prece e oração litúrgica, e não em uma meditação privada e silenciosa. “Ecoam a linguagem das orações e dos hinos oficiais, os quais expõem a doutrina da fé católica. Talvez *La Corona* não seja mais do que um exercício religioso, mas é um de sucesso” (GARDNER, 2001, p. xxii-xxiii).

*A Litany* é o segundo poema divino de grande importância. Segundo Gardner, este é um poema “menos bem-sucedido do que *La Corona*, porém mais interessante” (GARDNER, 2001, p. xxiv). É um poema bastante pessoal, que revela muito sobre a mente do autor no momento em que foi escrito. O poema parece ser fruto de um momento de transição e é marcado por uma qualidade rara nos poemas de Donne, a sobriedade. “Apesar de ser, entre os poemas divinos, o mais marcado pela agudeza, surpreendente nos paradoxos, preciso nas antíteses, e repleto de alusões, sua engenhosidade intelectual e audácia verbal são empregadas para definir um ideal de moderação em todas as coisas” (GARDNER, 2001, p. xxiv).

No entanto, são os *Sonetos Sacros* que são considerados um dos melhores poemas divinos, com exceção apenas dos *Hinos*. São nesses sonetos, em que o tom se torna mais pessoal e que Donne parece estar sozinho com a sua alma na perspectiva da morte e do julgamento, “que sua poesia religiosa adquire algo do caráter único das canções de amor e elegias, por uma combinação de qualidades, intensidade de sentimentos, tênues mudanças de pensamento e ocasionais frases esplendorosas, como as de Milton” (GRIERSON, 2015, p. lii).

Os *Sonetos Sacros* contêm um “tom de exagero” (GARDNER, 2001, p. xxx), conforme se observa em *Batter My Heart*:

Deus de trina pessoa, a esta alma sova;  
 Brilhe e pulse por ti meu coração;  
 Para me erguer, me abate; e sem perdão  
 Me corta, queima, quebra e me renova.  
 (...)  
 Sou livre só quando a teus pés me arrasto,

Só quando me violas, eu sou casto. (VIZIOLI, 1985, p. 53)<sup>3</sup>

A violência, parece ser, nesse soneto, a única forma de penitência. Há um tom dramático e uma valorização da emoção. Gardner sugere que o simples fato de Donne voltar-se para a meditação sobre o pecado e o julgamento revela uma doença da alma:

O tom de angústia é inconfundível. A imagem da alma em meditação, apresentada nos *Sonetos Sacros*, é a imagem daquela que busca, com medo e tremor, a salvação. Os dois polos entre os quais oscila são a fé na misericórdia de Deus, por meio de Cristo, e um senso de desmerecimento pessoal, que beira o desespero. (...) Não há outros poemas religiosos que nos façam sentir tão intensamente o dilema do homem natural chamado para ser o homem espiritual. (GARDNER, 2001, p. xxxi)

Alguns críticos discordam de Helen Gardner neste ponto. Para John Stachniewski, as tensões apresentadas nos *Sonetos Sacros* são o resultado de uma crença na teologia Calvinista, na qual Deus é quem pré-determina aqueles que serão salvos ou não, havendo pouco ou quase nada que os indivíduos possam fazer para alcançar a salvação (STACHNIEWSKI, 1981). Já para John Wall, os poemas não caminham para uma resolução, mas sim para uma aceitação dos problemas expostos (WALL, 1976).

Contudo, é Lawrence Beaston quem discorre sobre uma interessante perspectiva, a da via negativa. Ele argumenta que a imagem presente nos sonetos, do indivíduo que busca a graça de Deus sem nenhuma resposta aparente, não precisa ser uma imagem de desespero. Ela seria fruto de uma tradição que tem raízes nos Salmos e que “vê Deus trabalhando para a salvação daqueles que nele acreditam até mesmo durante a experiência do seu silêncio e aparente ausência. Os *Sonetos Sacros*, lidos no contexto da tradição da *via negativa*, não parecem tão perturbadores como à primeira vista” (BEASTON, 1999, p. 96). É possível observar as origens dessa tradição no trecho do Salmo 22:

1 Meu Deus! Meu Deus!

---

<sup>3</sup> Batter my heart, three-personed God; for You  
As yet but knock, breathe, shine, and seek to mend;  
That I may rise and stand, o'erthrow me, and bend  
Your force to break, blow, burn, and make me new.  
(...)  
Except You enthrall me, never shall be free,  
No rever chaste, except You ravish me. (VIZIOLI, 1985, p. 52)

Por que me abandonaste?  
 Por que estás tão longe de salvar-me,  
 tão longe dos meus gritos de angústia?  
 2 Meu Deus!  
 Eu clamo de dia, mas não me respondes;  
 de noite, e não recebo alívio!  
 3 Tu, porém, és o Santo,  
 és rei, és o louvor de Israel.  
 4 Em ti os nossos antepassados  
 puseram a sua confiança;  
 confiaram, e os livraste.  
 5 Clamaram a ti, e foram libertos;  
 em ti confiaram, e não se decepcionaram. (Salmos 22:1-5)

Esse Salmo de Davi, ao mesmo tempo que apresenta a angústia do autor por sentir-se abandonado por Deus, retrata sua confiança naquele que não decepcionou seus antepassados e que, portanto, também não o decepcionaria. Parece haver uma certeza de que, no momento oportuno, Deus sairia do silêncio e agiria em seu favor.

Assim como Deus se cala nesse salmo davídico, o Deus de Donne permanece em silêncio em seus poemas e, neles, a imagem da separação entre o eu lírico e a divindade é vívida. Ao mesmo tempo que o silêncio pode ser interpretado como desespero, pode também ser visto como “algo que conduz o poeta e o leitor a uma nova e mais elevada percepção da presença de Deus” (BEASTON, 1999, p. 98).

A tradição da *via negativa* sugere que, em períodos de escuridão espiritual, Deus está trabalhando para levar o fiel a uma compreensão superior de seus limites como um ser humano finito, preparando assim o caminho para um novo relacionamento entre Ele e o indivíduo. Ao se adotar essa perspectiva para leitura dos *Sonetos Sacros*, ao invés daquela do desespero, percebe-se que o silêncio não é sinal de um Deus indiferente ou despreocupado, mas sim “uma maneira clara e efetiva de demonstrar sua diversidade e mistério e de representar a inacessibilidade do ser humano finito ao ser infinito” (BEASTON, 1999, p. 103).

Tanto a perspectiva do desespero, apontada por Gardner, como a da *via negativa*, sugerida por Beaston, são passíveis de contra argumentação. Contudo, é possível que dentro do contexto da *via negativa* o poeta se entregue, muitas vezes, ao desespero devido ao silêncio divino. Mas esse pode ser um sentimento

momentâneo dentro dessa perspectiva mais ampla, em que mesmo sentindo-se aflito, tem-se a certeza e a segurança do favor de Deus.

Quanto ao estilo dos *Sonetos Sacros*, percebe-se que o eu lírico cria a ilusão de que o poema é o resultado de uma experiência presente, e para isso enfatiza palavras como *now*, *here* e *this*. Os pronomes pessoais são também bastante enfatizados e nota-se a presença de uma voz viva que “admoesta a sua própria alma, expostula com o criador, desafia a morte ou se derrama em súplicas” (GARDNER, 2001, p. xxxi). Os dísticos finais não são meros adendos ou um simples resumo do que foi anteriormente exposto, mas são o clímax do soneto.

Dezenove poemas, que podem ser classificados em grupos distintos, compõem os *Sonetos Sacros*. De acordo com a edição de 1633, os doze primeiros sonetos formam um conjunto que pode ser dividido em duas partes. Os primeiros seis têm como tema a morte e o julgamento final, e são melhor compreendidos quando lidos em sequência. Os outros seis não são uma sequência tão completa, mas são todos sobre um mesmo tema: o amor. Três destes tratam do amor de Deus pelo homem, por quem seu filho está disposto a morrer, enquanto os outros são sobre o amor que o homem deve ter por Deus e pelo próximo. Assim, observa-se uma progressão que nos remete a 1 João 4:19 “Nós amamos porque Ele nos amou primeiro”.

Na edição de 1635 há quatro outros sonetos, inseridos entre os outros doze já mencionados, e que têm relação entre si. São sonetos penitenciais que enfatizam a questão do pecado e da contrição. Já na edição de Westmoreland, observa-se três novos sonetos que não apresentam uma conexão e que são também bastante distintos dos outros dezesseis. O primeiro é bastante pessoal e remete à morte de Anne Donne; o segundo é uma oração pela unidade da Igreja e o terceiro, também bastante pessoal, troca o tom devocional pelo analítico (GARDNER, 2001).

Com exceção desses três últimos, os outros sonetos parecem basear-se no exercício religioso da meditação. “O método da meditação foi sistematizado no século XVI por Santo Ignatius Loyola, que teve seu *Exercitia Spiritualia* impresso, com o consentimento papal, em 1548” (GARDNER, 2001, p. I). Esse método consistia em “uma oração preparatória, dois prelúdios, alguns apontamentos variáveis e um colóquio” (GARDNER, 2001, p. I). Essa forma de meditação podia ser aplicada a qualquer tópico e era bastante popular na época. Donne provavelmente familiarizou-se com esse método por influência de alguns tios jesuítas e dos seus tutores.

A ordem dos sonetos, proposta por Gardner, difere da ordem mais amplamente conhecida, porém, conforme exposto, é mais coerente e nos auxilia a compreender os poemas em sua integridade. Dessa maneira, reproduzo-a aqui:

Sonetos Sacros (1633)	
1	As due by many titles I resigne
2	Oh my blacke Soule!
3	This is my playes last scene
4	At the round earths imagin'd corners
5	If poysonous mineralls
6	Death be not proud
7	Spit in my face yee Jewes
8	Why are wee by all creatures waited on?
9	What if this present were the worlds last night?
10	Batter my heart
11	Wilt thou love God, as he thee!
12	Father, part of his double interest
Sonetos Sacros (adicionados em 1635)	
1	Thou hast made me
2	I am a little world made cunningly
3	O might those sighes and teares return againe
4	If faithfull soules be alike glorifi'd
Sonetos Sacros (edição de Westmoreland)	
1	Since she whom I lov'd
2	Show me deare Christ, thy spouse, so bright and cleare
3	Oh, to vex me, contraryes meete in one

Diante do exposto, seguiremos para análise dos três sonetos que estão presentes em *W;t*, os de número três, cinco e seis. Este último percorre toda a peça e é, sem dúvida, essencial para a compreensão das questões de vida, morte e transcendência ali apresentadas. Por esse motivo, a análise desse soneto será mais completa e detalhada, sendo observados diversos aspectos linguísticos que contribuirão para a compreensão semântica, bem como para a percepção da sua

relevância na peça. Já os outros serão analisados de maneira mais objetiva, tendo como foco o campo semântico.

## 2.2 SONETO VI: *DEATH BE NOT PROUD*

É interessante que os três sonetos de Donne em *W;t* façam parte do primeiro conjunto de poemas, constituído de seis sonetos, que são melhor compreendidos quando lidos em sequência, conforme exposto anteriormente. O primeiro soneto é uma oração preparatória que antecede uma meditação e que se inicia com um ato de reminiscência. O segundo é sobre um momento de doença e debilidade. O terceiro traz a imagem vívida do momento da morte, enquanto o quarto aborda o tema do julgamento dos últimos dias. O quinto é mais discursivo e discorre sobre a danação e o último, objeto de análise neste momento, é sobre a morte da Morte e a ressurreição do justo (GARDNER, 2001, p. xl-xli).

Observa-se que na peça, os sonetos aparecem em ordem oposta à sua numeração, isto é, o de número seis, é o primeiro a ser mencionado. Em seguida vem o de número cinco e finalmente o de número três. Vivian faz o caminho inverso daquele proposto por Donne. Parece haver a necessidade da esperança de vencer a morte através do conceito de uma vida superior a terrena, conforme apresenta o soneto seis. Depois a personagem se vê em conflito em relação a condenação eterna, questionando-se sobre os seus pecados e a graça divina. Por último entende que sua doença a levará à morte, aceita o perdão divino que permite que seus pecados habitem a terra juntamente com seu corpo, enquanto seu espírito, conforme descreve o soneto três, “shall see that face” (KERMODE, 1979, p. 178).

Para que se possa compreender cada um desses sonetos de forma mais completa, serão analisados separadamente e no capítulo seguinte será apontada a sua correlação com a peça. Dentre esses três sonetos, o de número seis é, sem dúvida, o mais relevante na peça, uma vez que a permeia. Por isso a análise desse soneto compreenderá os níveis fonético, rítmico, morfológico, sintático e semântico, investigando-se a construção argumentativa proposta e coletando subsídios para compreender o seu significado na peça.

Apresenta-se então o soneto seis, na versão em inglês:

Death be not proud, though some have called thee

Mighty and dreadfull, for, thou art not soe,  
 For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,  
 Die not, poore death, nor yet canst thou kill mee;  
 From rest and sleepe, which but thy pictures bee,  
 Much pleasure, then from thee, much more must flow,  
 And soonest our best men with thee doe goe,  
 Rest of their bones, and soules deliverie.  
 Thou art slave to Fate, chance, kings, and desperate men,  
 And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,  
 And poppie, or charmes can make us sleepe as well,  
 And better then thy stroake; why swell'st thou then?  
 One short sleepe past, wee wake eternally,  
 And death shall be no more, Death thou shalt die. (GARDNER, 2001, p. 9)

Palavras como *thee* e *thou*, além da grafia de *dreadfull*, *soe*, *dost*, *poore*, *warre*, entre outras, revelam o inglês renascentista, também encontrado nos escritos de Shakespeare.

Quanto à tradução do soneto, é inegável a dificuldade de se encontrar uma que contemple, de forma integral, as diferentes nuances do sentido do texto:

(...) há quem insista, até com certa razão, que a poesia é intraduzível porque demanda estados e sensações nem sempre facilmente tangíveis. Se nossa inclinação imediata, em face da prosa, é buscar a realidade representada, diante da poesia essa tendência precisa ajustar-se aos parâmetros sugeridos pelo poema (...). (CORTEZ; RODRIGUES, 2009, p. 59)

Para que a tradução do poema se aproxime ao máximo do original deve contemplar forma e significado, o que, obviamente, não é uma tarefa fácil. Dessa maneira, apresenta-se uma tradução, porém a análise terá como base o texto de origem.

Oh Morte, não te orgulhes, pois ruim  
 Como dizem não és, medonha e forte;  
 Quem pensas que abateste, pobre Morte,  
 Não morre; nem matar podes a mim.  
 Se o sono, o teu retrato, agrada assim,

Contigo fluirá melhor a sorte;  
 E o bom, ao conhecer o teu transporte,  
 Descansa o corpo e se liberta enfim.  
 Serva de reis, destino, acasos e ânsia,  
 À droga, à peste e à guerra te associas;  
 E adormecem-nos ópios e magias  
 Mais que teu golpe. Então, por que a jactância?  
 Um breve sono a vida eterna traz,  
 E vai-se a morte. Morte morrerás. (VIZIOLI, 1985, p. 51)

O poema é um soneto shakespeariano, ao invés do soneto petrarquiano, por ser composto de quatorze versos decassílabos que melhor se dividem em três quartetos e um dístico. Essa divisão é bastante clara no soneto, não só pela forma que a argumentação é construída, mas também pela pontuação ao final de cada quarteto e do dístico:

1º quarteto: Die not, poore death, nor yet canst thou kill mee;

2º quarteto: Rest of their bones, and soules deliverie.

3º quarteto: And better then thy stroake; why swell'st thou then?

Dístico final: And death shall be no more, Death thou shalt die.

Enquanto o final de cada quarteto e o término do soneto são marcados por ponto e vírgula, ponto final ou ponto de interrogação, os outros versos são marcados apenas por uma vírgula, com exceção do primeiro que não apresenta pontuação, por tratar-se de um enjambement. Seguindo o método escolástico, Donne apresenta em cada quarteto um argumento diferente, porém todos eles buscam desconstruir o poder dramático comumente atribuído à morte. Já o dístico final apresenta a conclusão dessa argumentação através de um paradoxo: a morte da própria Morte.

Apesar de ser um soneto shakespeariano, as rimas assemelham-se mais à composição do soneto petrarquiano, seguindo o seguinte esquema:

1º quarteto: ABBA

2º quarteto: ABBA

3º quarteto: CDDC

Dístico: EE

Tendo em mente essas considerações iniciais, será feita a análise de cada quarteto separadamente, focando a argumentação que cada um apresenta e os

recursos linguísticos e formais utilizados na construção, tendo como base a obra *A linguistic guide to English poetry*, de Geoffrey Leech.

### 2.2.1 Primeiro quarteto

No campo fonético, o primeiro verso apresenta uma série de aliterações, a iniciar pelas plosivas: /d/, /b/, /t/, /p/, /k/, como se observa em *death, be, not, proud e called*. Esses sons, produzidos pelo bloqueio total e momentâneo da corrente de ar em algum lugar da boca, concedem força incisiva ao verso, além de parecer bloquear o poder ou fascínio atribuído à morte da mesma maneira com que se bloqueia o ar no momento da leitura. Há também um contraste entre a fricativa dental surda /θ/ de *death* e a sonora /ð/ de *though* e *thee*. O fonema /ð/, contrapõe-se ao fonema /θ/, atribuindo mais força à conjunção adversativa *though*, que questiona um imaginário comum à morte.

No segundo verso a palavra *dreadfull* chama atenção por apresentar rima interna e visual com *death*, retomando o sujeito a quem o poema se dirige. A nasal /m/ de *mighty* concede maior força à nasal /n/ de *not*, reafirmando as qualidades que, segundo o eu lírico, não descrevem, de fato, a morte. As plosivas alveolares /t/ e /d/ de *mighty* e *dreadfull* dão ênfase aos adjetivos comumente atribuídos à morte. Já as fricativas /f/, /ð/ e /s/ de *for, thou* e *soe*, proporcionam fluidez ao verso.

No terceiro verso a marcante presença das fricativas, como nos fonemas /f/, /ð/, /θ/, /s/ e /v/ de *for, those, thou, think'st, dost* e *overthrow*, concedem musicalidade ao verso e remetem à nebulosidade do sonho ou pensamento, dando maior significação à palavra *think'st*.

No quarto verso há, novamente, a predominância de plosivas, como os fonemas /d/, /p/ e /k/ de *die, poore, death, canst* e *kill*. Estes fonemas ecoam no verso, culminando no fonema /k/ de *kill*, contribuindo para consolidar o argumento de que a morte não consegue matar.

Quanto às assonâncias, já no primeiro verso destaca-se o fonema /i:/ de *be* e *thee*. Os fonemas /aʊ/ de *proud* no primeiro verso, ecoam nos outros versos do quarteto através do pronome *thou*. *Though, soe, those* e *overthrow* são palavras que se aproximam pelos fonemas /oʊ/. Todas essas aliterações e assonâncias fazem com que o soneto funcione “como uma caixa de mil ressonâncias, onde pulsam cada

fonema, cada palavra, cada frase” (CORTEZ; RODRIGUES, 2009, p. 60) e contribuem para o aglomerado de sentimentos e emoções que surgem no íntimo do leitor.

Quanto ao ritmo, o soneto é formado por versos decassílabos que são, tipicamente, em pentâmetro iâmbico. No entanto nota-se que há substituições pelo pé trocaico, conforme se observa:

**Death** be/ not **proud**,/ though **some**/ have **call**/ ed **thee**  
**Migh** ty/ and **dread**/ full, **for**,/ thou **art**/ not **soe**,  
 For, **those**,/ whom **thou**/ **think**'st, **thou**/ dost o/ ver **throw**,  
 Die **not**,/ poore **death**,/ nor **yet**/ canst **thou**/ **kill mee**;

No primeiro verso o acento recai sobre o substantivo *Death*, que funciona como um vocativo, chamando a atenção da Morte para o que o eu lírico tem a dizer. O adjetivo *proud*, também marcado por uma sílaba longa, indica que o tema central do soneto não é apenas a morte, mas sim o seu orgulho.

O verbo *called* é, atualmente, monossílabo, porém, no inglês renascentista “a letra e é sempre pronunciada, até mesmo no final das palavras” (KLEINMAN, 2009, p. 2). Dessa forma, ele passa a ter duas sílabas, o que permite que o verso seja decassílabo.

O segundo verso começa com o pé trocaico, atribuindo maior força e impacto ao adjetivo *mighty*, que retrata a concepção da morte como poderosa. Quanto mais força tenha esse adjetivo, mais significativa é a sua desconstrução que, passo a passo, toma forma no poema.

No terceiro verso, a palavra *think'st*, por ter posição central no verso, por vir logo após uma sílaba longa e por ser também longa, destaca-se, chamando a atenção do leitor para o fato de que a morte apenas acredita ser poderosa a ponto de derrotar os seres humanos, mas de fato não o é. A ênfase na palavra *think'st* contribui fortemente para a desconstrução da morte como dominadora.

O último verso do quarteto apresenta o pé espondaico. O verbo *kill* é enfatizado, destacando um paradoxo: a incapacidade da morte de matar.

Quanto à análise morfológica, observa-se a presença de três advérbios de negação (*not*) e uma conjunção disjuntiva (*nor*). Esses recursos linguísticos são utilizados para romper com uma construção social da morte, na qual significa um

mistério “tradicionalmente sentido como angustiante e figurado com traços assustadores” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 622).

O eu-lírico, primeiramente, afirma que a Morte não deve se orgulhar e depois expõe os motivos dessa afirmação: não é poderosa ou pavorosa e os que objetiva matar, de fato não morrem. No último verso do quarteto, o eu lírico desafia a morte, afirmando que também não exerce poder sobre ele. A palavra *think'st*, no terceiro verso, contribui para essa ideia de negação, pois a imagem de destruição, conforme indica o soneto, está apenas na imaginação da Morte personificada. Portanto, percebe-se que a Morte é uma antagonista que é desafiada e que tem a autoridade questionada.

Este quarteto é marcado também pela presença de adjetivos. Em um primeiro momento, através do adjetivo *proud*, a Morte é acusada de um dos sete pecados capitais, a soberba, e o soneto é construído de forma a convencê-la de que não há motivos para se orgulhar. Através dos adjetivos *mighty* e *dreadfull*, o eu lírico destaca o poder e a característica sombria convencionalmente atribuída à morte. No entanto, nega essas qualidades e subverte-as através do adjetivo *poore*, expondo uma condição de fragilidade e propondo a ideia de limitação. Assim, a morte é despida de poder e recebe a indumentária do fracasso e da pena.

Os pronomes *thou* e *thee*, que atualmente corresponderiam ao *you*, são utilizados cinco vezes, demonstrando que o eu lírico estabelece uma conversa com a Morte. É importante destacar que essa conversa é unilateral, o eu lírico é quem argumenta, desafia e até mesmo provoca, mas não permite resposta do interlocutor.

O único substantivo desse quarteto é *death*, que é utilizado duas vezes. Já os adjetivos, conforme apontado, são quatro e há oito verbos. Percebe-se que, neste quarteto, ocorre, com o auxílio dos advérbios de negação, a desconstrução das qualidades atribuídas à morte (adjetivos) e dos seus feitos (verbos); sua essência é arruinada. Não é poderosa, não é pavorosa, não é capaz de derrotar e não é capaz de matar. O que pode então fazer? Quem passa a ser? São nos próximos quartetos que estas perguntas serão respondidas.

Em relação à construção sintática, nota-se que no primeiro verso *death* é o sujeito da oração, a quem o eu lírico se dirige. Dessa forma, é estabelecida a personificação da Morte, uma vez que o eu lírico se dirige a ela como quem se dirige a um conhecido.

Dentro dessa análise sintática, é importante apresentar os sintagmas que o soneto compreende. Em uma sentença há sintagmas nominais e verbais. Dentro desses sintagmas encontram-se, muitas vezes, outros, como novos sintagmas nominais, sintagmas adjetivais, sintagmas adverbiais e sintagmas preposicionais. Para a análise, demonstra-se suficiente o apontamento do nível logo abaixo da sentença, ou seja, dos sintagmas nominais e verbais. Nota-se a seguinte estrutura:

Death (SN) be not proud (SV), though some (SN) have called thee  
Mighty and dreadfull (SV), for, thou (SN) art not soe (SV),  
For, those, whom thou (SN) think'st (SV), thou (SN) dost overthrow (SV),  
Die not (SV), poore death (SN), nor yet canst (SV) thou (SN) kill mee (SV);

No primeiro verso há um enjambement, por isso o sintagma que ali tem início é concluído no segundo verso. Percebe-se um equilíbrio entre os sintagmas nominais (7) e os verbais (8). Os três primeiros versos apresentam, primeiramente, um sintagma nominal e, logo em seguida, um sintagma verbal. O último verso apresenta uma inversão, começando com o sintagma verbal e seguindo com o nominal. O sujeito do sintagma *die not* está no terceiro verso, *those*, indicando aqueles a quem a morte acredita derrotar. Essa inversão concede maior força a esse sintagma. O eu lírico parece ter a intenção de chocar seu interlocutor, a Morte, não apenas argumentando, mas como que gritando em seus ouvidos, que não pode matar.

Mediante o exposto, qual a significação que se pode atribuir a este quarteto? Primeiramente, é nele que está enunciado o tema do soneto: o orgulho da morte. O eu lírico, através do uso do imperativo, dá à morte a ordem de não se orgulhar. Os motivos que apresenta são que ela não tem as qualidades que geralmente lhe são atribuídas e o poder de matar, que pensa possuir, também é ilusório. Todo o fascínio, autoridade e soberania outorgados à morte e aos seus feitos são aqui subvertidos. A magnificente Morte torna-se *poore death*, alguém digno de pena.

Na sequência, passamos para a reflexão e análise do segundo quarteto.

### 2.2.2 Segundo quarteto

No campo morfológico destaca-se, nesse quarteto, a recorrência da fricativa alveolar surda /s/, como em *rest*, *sleepe*, *must*, *soonest*, *best*, *soules* e sonora /z/,

como em *pictures* e *bones*, bem como a presença da fricativa palato alveolar surda /ʃ/ de *which* e *much* e a sonora /ʒ/ de *pleasure*. Esses fonemas sibilantes reproduzem um chiado próprio da condição de movimento, que remete ao vento ou ao mar, sons da natureza que são por vezes utilizados para embalar uma criança cansada, levando-a ao sono. Dessa forma, é como se esse quarteto conduzisse o leitor ao descanso e ao sono, enunciados no primeiro verso. Enquanto no primeiro quarteto há a recorrência de fonemas plosivos, marcando a força da negação que é ali proposta, nesse quarteto há a recorrência de fonemas fricativos que resultam no sentimento de paz, próprio do sono.

Destaca-se também, no segundo verso, a recorrência do fonema nasal bilabial sonoro /m/ em *much*, *more* e *must*. Este fonema, repetido quatro vezes no verso, ecoa na ideia de quantidade expressa em *much more*. Quanto mais o fonema é repetido, mais significado ele concede à noção de que maior prazer há na morte do que no descanso ou no sono, atividades tidas como aprazíveis.

O quarteto também é marcado por assonâncias, como a repetição do fonema /e/ em *rest*, *pleasure*, *then*, *best*, *men* e *their*, e a repetição do fonema /i:/ e /i/ em *sleepe*, *bee*, *thee* e *deliverie*. Esse recurso faz com que ecoe, em todo o quarteto, o som de dois substantivos preponderantes *rest* e *sleepe* e reforça a símile estabelecida entre a morte e o sono.

Quanto ao ritmo, o quarteto mantém o pentâmetro iâmbico, porém, no último verso nota-se um pé trocaico, conforme se observa:

From **rest/** and **sleepe/**, which **but/** thy **pict/** ures **bee**,  
 Much **plea/** sure, **then/** from **thee/**, much **more/** must **flow**,  
 And **soon/** est **our/** best **men/** with **thee/** doe **goe**,  
**Rest** of/ their **bones/** and **soules/** deli/ verie

Essa constância no ritmo, juntamente com os sons sibilantes, soa como uma história sendo contada à uma criança enquanto se prepara para dormir. Uma voz suave, um ritmo marcado e o chiado que ressoa, resultam na palavra *rest* e na força que esta recebe por ser uma sílaba longa. Esse substantivo acaba ganhando a robustez do imperativo, impelindo o leitor a descansar.

Em relação ao nível morfológico, enquanto no primeiro quarteto havia apenas um substantivo, neste encontram-se nove. Após desconstruir a imagem de força e

poder da morte, o eu lírico acrescenta outras imagens a ela associadas: a imagem do sono, do descanso e da libertação. Quando um indivíduo passa por sofrimentos, principalmente quando muito enfermo, utiliza-se o eufemismo do descanso para se referir à morte, como na frase: ele descansou. Já nas *Escrituras Sagradas* tem-se registro da morte sendo comparada ao sono, quando Jesus diz: “Nosso amigo Lázaro adormeceu, mas vou até lá para acordá-lo” (João 11:11). Dessa forma, o soneto retoma essa concepção de paz e tranquilidade atribuída à morte.

*Rest e sleepe* sofrem um processo de substantivação, sendo, de fato, verbos substantivados. Assim, ao invés da ideia de movimento, própria do verbo, tem-se a pintura de um quadro, no qual o descanso e o sono são materializados. Percebe-se que este quarteto objetiva suscitar imagens na mente do leitor, e para tanto, o uso de substantivos é primordial. Enquanto o primeiro quarteto trabalha a desconstrução e a negação, este quarteto trabalha a construção e a afirmação, envolvendo a morte em um manto de positividade.

A imagem apresentada no último verso é de um lirismo encantador. Enquanto o corpo encontra descanso, a alma alcança libertação. O substantivo *deliverie* pode também ser associado ao nascimento de um bebê, como em *deliver a baby*. Dessa forma, no momento em que há morte, há vida, através do nascimento ou libertação da alma para a eternidade.

Destaca-se, ainda, o uso de duas formas superlativas: *soonest* e *best*. O significado de *soonest*, segundo o dicionário Collins, é: “o mais rápido possível, urgentemente, sem atraso” (COLLINS, 2018). Há referência, neste caso, ao tempo da morte, que é urgente e não admite atrasos. Por mais que se tente adiá-la, através da medicina, crenças ou quaisquer outros artifícios, ela virá, e seu caráter de urgência desagradará. Na concepção humana a morte vem, geralmente, muito cedo e leva consigo aqueles que mais queremos bem.

Quanto à análise sintática, observam-se os seguintes sintagmas:

From rest and sleepe (SN), which but thy pictures bee (SV),  
 Much pleasure, then from thee (SN), much more must flow (SV),  
 And soonest our best men (SN) with thee doe goe (SV),  
 Rest of their bones (SN), and soules deliverie (SN).

Há equilíbrio entre os sintagmas nominais e verbais no quarteto, com exceção do último verso, em que há dois sintagmas nominais. Os verbos *flow* e *goe* marcam a ideia de movimento, do prazer que flui através da morte e dos homens que com ela se vão. No entanto, o último verso remete a uma condição estática própria do descanso. A libertação da alma, sugerida no último sintagma, permite a visualização de uma ação que ocorre sobre o sujeito, mas não é por ele executada. O indivíduo não é capaz de libertar sua própria alma. Pensa-se então, em uma ação sobrenatural, que permite que a alma deixe o corpo cansado e siga um novo caminho.

Através dos recursos linguísticos empregados, o leitor é levado da negação à tranquilidade, da desconstrução à construção e da força ao descanso. *Rest and sleepe* são apresentados como cópias da morte e, se essas são ações prazerosas, mais ainda deve ser a morte. Essa concepção ressoa na obra *Meditações*, já citada nesse trabalho, quando Donne afirma que se o homem compreendesse o valor da morte ele a aliciaria, apresentando a morte não apenas como positiva, mas como algo que deve ser desejado (DONNE, 2007). É essa concepção que fica subentendida no soneto, uma vez que desejamos aquilo que nos dá algum prazer. Essa imagem positiva da morte tem seu ápice na ideia de libertação da alma, figura que aponta para a eternidade.

O argumento apresentado, neste quarteto, é que a morte não deve ser temida, mas sim desejada, uma vez que é aprazível. Ela significa o fim para um corpo cansado, e começo para a alma. Ao contrário do que se espera, sua ação resulta em vida. Em uma interpretação simbólica, se a morte “é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 621). É esse poder de regenerar, de trazer de novo a vida, que é destacado no segundo quarteto. Dessa maneira, como pode a morte se orgulhar, uma vez que a sua ação tem o efeito contrário do pretendido? A construção de uma nova imagem da Morte tem continuidade no terceiro quarteto, no qual a subversão de sua concepção é ainda mais marcante.

### 2.2.3 Terceiro quarteto

Neste último quarteto os fonemas fricativos e plosivos se misturam. No primeiro verso, observam-se os fonemas sibilantes /s/, /v/, /f/ e /j/ de *slave*, *fate* e *chance* e os

fonemas plosivos /k/, /d/ e /p/ de *kings* e *desperate*. No segundo verso há uma predominância de fonemas plosivos, como o alveolar sonoro /d/ de *dost* e *dwell* e o bilabial surdo /p/ de *poyson*. No terceiro verso há o fonema plosivo bilabial surdo /p/ de *poppies* e o plosivo velar surdo /k/ de *can* e *make*. Destaca-se também o fonema fricativo, pós-alveolar, surdo /ʃ/ de *charmés* e o fricativo, alveolar, surdo /s/ de *us* e *sleepe*. No último verso há a predominância de fonemas fricativos, como o dental sonoro /ð/ de *then*, *thy* e *thou* e o alveolar surdo /s/ de *stroake* e *swell'st*.

A força dos fonemas plosivos reitera a desconstrução da imagem da Morte presente no primeiro quarteto, reafirmando o imperativo ali estabelecido: Morte não te orgulhes. Os sons sibilantes remetem à atmosfera do sono do segundo quarteto, tema também abordado neste último. Contudo, neste momento, as sibilantes fazem ressoar o substantivo *slave*, o que impacta o leitor, uma vez que não apenas retira a morte da sua posição de domínio, mas coloca-a em posição de completa dependência, fragilidade e humilhação.

Ainda no campo fonético, destaca-se a predominância dos fonemas surdos, como /s/, /f/, /ʃ/, /p/ e /k/. Através deste recurso linguístico, o eu lírico parece silenciar a morte, reduzindo-a a uma escrava sem voz, que apenas obedece e executa ordens.

Quanto ao ritmo, observa-se a seguinte estrutura:

Thou art **slave/** to **Fate,/ chance, kings,/ and des/**perate **men,**  
 And **dost/** with **poy/** son, **warre,/ and sick/** nesse **dwell,**  
 And **pop/** pieor **charmés/ can make/ us sleepe/ as well,**  
 And **bet/** ter **then/ thy stroake;/ why swell'st/** thou **then?**

Tem-se novamente o pentâmetro iâmbico, com exceção de *chance* e *kings* no primeiro verso, que consiste em pé espondeico, ou seja, contém duas sílabas longas. Essa alteração demonstra que a morte, na posição de escrava, possui quatro senhores, sendo todos de igual importância. Destino, acaso, reis e homens desesperados exercem controle e domínio sobre aquela que acreditava dominar a humanidade.

Em relação ao nível morfológico, observa-se, assim como no segundo quarteto, a predominância de substantivos, sendo onze no total. Novamente um quadro é pintado na mente do leitor, e nele a morte aparece oprimida e acurrada. O substantivo *slave* coloca a morte na posição de maior inferioridade em uma escala

social. Destino e acaso, operantes sobre situações que fogem do controle e da previsão humana, reis, que através de seus decretos têm o poder de matar a quem desejarem e homens desesperados que tiram suas próprias vidas ou a vida de outros, são os que subjagam a morte e detém o controle de suas ações.

Outros três importantes substantivos, neste quarteto, são veneno, guerra e doença. Afirma-se que a Morte com eles habita, como se a decisão sobre o desígnio de cada pessoa não dependesse apenas desta, mas fosse o resultado de uma reunião familiar. Cada um desses três elementos parece ter a autonomia de decidir se quer a presença da morte em seus feitos ou não, e, assim, mais uma vez, passa a ser dominada.

No terceiro verso, os substantivos apresentados são papoula e amuletos. Segundo o soneto, eles podem trazer o sono, o que remete ao segundo quarteto com a imagem do sono como retrato da morte. Já no último verso tem-se o substantivo golpe, que antecedido do adjetivo comparativo *better* apresenta o argumento de que o golpe da papoula e de amuletos é superior ao da morte.

A imagem que se constrói da Morte, a partir dos substantivos presentes neste quarteto, é de um ser subjagado e frágil. Toda e qualquer autonomia lhe é retirada, resultando na dissipação do seu poder dramático.

Partindo para a análise sintática, observa-se a seguinte estrutura:

Thou (SN) art slave to Fate, chance, kings, and desperate men (SV),  
 And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell (SV),  
 And poppie, or charmes (SN) can make us sleepe as well,  
 And better then thy stroake (SV); why swell'st (SV) thou then (SN)?

Percebe-se que há três sintagmas nominais e quatro verbais, porém não estão dispostos de forma equilibrada. No segundo verso, tem-se apenas um sintagma verbal e o sujeito, a quem este se refere, *Thou*, está presente no primeiro verso. No terceiro verso, inicia-se um sintagma verbal que é concluído apenas no quarto verso. No último verso há a única pergunta do soneto e nela o sintagma verbal precede o sintagma nominal. Essa inversão resulta na ênfase do verbo *swell'st*, que significa inchar-se, orgulhar-se. Após a exposição de todos os argumentos, o eu lírico questiona a Morte sobre o seu orgulho. O imperativo do primeiro verso (*Death be not proud*) torna-se, agora no final do terceiro quarteto, a seguinte pergunta: *why swell'st thou then?*

Haveria ainda motivos para a Morte se orgulhar? Poderia ela, diante do que foi apresentado, persistir neste pecado capital?

Dos três quartetos do soneto é este o mais severo com a Morte. Sua mensagem é clara: é um ente dominado e não dominador, é oprimida e não tem voz. Após emudecê-la, através da predominância de fonemas surdos, o eu lírico a questiona, provocando-a, quando sabe que não poderá responder. Essa pergunta sobre o porquê do seu orgulho, faz com que as ideias já apresentadas no soneto sejam lembradas: a Morte não pode matar; é uma cópia do sono e, portanto, aprazível; resulta na libertação da alma; é uma escrava e coabita com o veneno, guerra e doenças; a papoula e o amuleto são mais eficientes do que a própria Morte.

O soneto é construído de tal maneira que a imagem resultante destes quartetos é da morte enfraquecida, pois percebe que a concepção que tinha de si própria não passava de mera ilusão. No leitor é gerada a esperança de vencer a Morte. E é mergulhado nessa atmosfera de melancolia e esperança que se passa ao dístico final.

#### 2.2.4 Dístico final

O dístico final é uma perfeita conclusão dos argumentos expostos nos quartetos e é assim porque apresenta recursos que nos remetem a cada um deles. Dessa forma, para a análise desta parte, faz-se necessária uma abordagem semântica, que se atenha aos elementos linguísticos e formais que trazem à superfície os argumentos já expostos, para depois verificar a significação do paradoxo que finaliza o soneto.

O eco das negativas do primeiro quarteto aparece em *no more*, negando aqui não somente os atributos da Morte, mas a própria perpetuação da sua existência. Nota-se que, no segundo verso do dístico, a morte é citada duas vezes, porém na primeira é utilizada a letra minúscula e na segunda a letra maiúscula. Esta variação remete à personificação estabelecida no primeiro verso do soneto. É como se o eu lírico chamasse a morte, olhasse em seus olhos e depois proferisse sua sentença. A presença do pronome pessoal *thou* reafirma essa ideia, uma vez que, se a palavra *Death* não exercesse aqui o papel de vocativo, não haveria a necessidade do pronome.

A imagem do sono, apresentada no segundo quarteto, é retomada, porém o substantivo *sleepe* é precedido do adjetivo *short*. A morte é reduzida a um breve sono.

O invólucro de mistério e magia desaparece e a morte é associada à paz e à tranquilidade do cochilo que restabelece o vigor ao despertar. Os fonemas sibilantes /ʃ/ e /s/ estão presentes em *short, sleepe, past, shall* e *shalt* e remetem ao segundo quarteto, no qual o chiado das sibilantes lembra o chiado emitido para embalar uma criança.

O advérbio *eternally*, no primeiro verso do dístico, possui quatro sílabas. *Deliverie*, no segundo quarteto, também possui quatro sílabas, e, são estas as únicas duas palavras tetrassílabas do soneto. Esses vocábulos, unificados por sua extensão, trazem ao soneto a tão marcante metafísica de John Donne. A imagem do acordar eterno funde-se à imagem da libertação da alma e a morte não significa mais o fim. Torna-se a porta de entrada da alma para a eternidade.

Apresenta-se o contraste da brevidade do sono, mimese da morte, (*one short sleepe past*), com o acordar eterno (*wee wake eternally*). Essa brevidade é também representada pela vírgula no último verso do soneto: *And death shall be no more, Death thou shalt die*. A morte não é um ponto final ou um ponto e vírgula, é uma vírgula, uma simples pausa, um pequeno suspiro que faz desmoronar as barreiras da eternidade.

Por fim, o verso final responde ao questionamento que finaliza o terceiro quarteto. A Morte não tem do que se orgulhar, pois ela própria morrerá. Em todo o soneto os verbos estão no tempo presente, porém no último verso tem-se o futuro, expresso no verbo modal *shall*. Entende-se, então, que cada indivíduo vencerá a morte a seu tempo. Enquanto, no primeiro quarteto, o eu lírico desafiava a Morte dizendo que não poderia matá-lo, no dístico envia-lhe um recado: ele a vencerá.

O paradoxo da morte da própria morte é apresentado, e ao mesmo tempo, a antagonista, introduzida no primeiro verso do soneto, é derrotada. Ecoam aqui as palavras do apóstolo Paulo "(...) então se cumprirá a palavra que está escrita: A morte foi destruída pela vitória" (I Coríntios 15:54). É atribuído à Morte "o mesmo destino irremediável pelo qual, anteriormente, exerceu seu absoluto poder sobre a humanidade" (BLOOM, 1999, p. 96).

Esse soneto de John Donne revela a angústia de alguém que está cercado pela morte e que precisa vencê-la, nem que seja somente em seu interior, em sua razão e coração. A morte é uma grande força dramática e, por isso, o esforço para diminuí-la. O objetivo parece ser conceder-lhe o mesmo destino que outorgou àqueles a quem o poeta amou. O paradoxo revelado no último verso é, à primeira vista, estarrecedor,

mas a argumentação do soneto é construída de forma tão coerente e convincente que a morte da própria Morte se torna crível e até mesmo lógica.

A emoção que resulta da leitura desse soneto é fruto de um intenso trabalho da razão que, de maneira despretensiosa, atinge os sentimentos. É como uma música que começa no pianíssimo, com o som de apenas um instrumento, passa pelo crescendo e percebem-se mais instrumentos, e por fim, chega ao fortíssimo, deixando a plateia estarecida. Em um século de ceticismo e racionalização, a esperança de vencer a morte emociona e nos devolve o lirismo menosprezado pela vida moderna.

### 2.3 SONETO V: *IF POYSONOUS MINERALLS*

O segundo soneto de maior relevância em *W;t* é o de número cinco, conforme a ordem estabelecida por Gardner. Vivian recita o poema e explica algumas especificidades, imaginando-se em pleno vigor na sala de aula.

Para a análise do quinto soneto, será observado mais detalhadamente o campo semântico, realizando-se um trabalho diferente do proposto no subcapítulo anterior, uma vez que esse poema não está presente de forma tão significativa quanto o soneto seis, contudo, seu papel ainda é bastante importante e, o olhar mais atento, nos leva a uma compreensão mais profunda sobre a personagem principal. Segue a transcrição do soneto:

If poysonous mineralls, and if that tree,  
 Whose fruit threw death on else immortall us,  
 If lecherous goats, if serpents envious  
 Cannot be damn'd; Alas; why should I bee?  
 Why should intent or reason, borne in mee,  
 Make sinnes, else equall, in mee, more heinous?  
 And mercy being easie, and glorious  
 To God, in his sterne wrath, why threatens hee?  
 But who am I, that dare dispute with thee?  
 O God, Oh! of thine onely worthy blood,  
 And my tears, make a heavenly Lethean flood,  
 And drowne in it my sinnes blacke memorie.  
 That thou remember them, some claime as debt,  
 I think it mercy, if thou wilt forget. (KERMODE, 1979, p. 179)

Propõe-se uma tradução, mas, conforme mencionado anteriormente, toda a análise se dará a partir do texto no original:

Se os venenos da terra, se a árvore cujo fruto  
 Causou a morte aos homens, de outro modo imortais,  
 Se invejosas serpentes, se bodes sensuais  
 Não condenas, por que tal graça eu não desfruto?  
 Por que as minhas faltas, as da razão nascida  
 Em mim, iguais às deles, em mim são mais odiosas?  
 E se a misericórdia é fácil e gloriosa  
 A Deus, por que se ergue ele em fúria descabida?  
 Mas por ousar opor-me a ti, quem sou eu, Deus?  
 Oh! com teu sangue e as lágrimas com que a dor eu sustento,  
 Forma um celestial rio de esquecimento  
 E afoga para sempre nele os pecados meus;  
 A que lembres tais erros, alguns fazem apelos,  
 Mas creio maior graça se vieres a esquecê-los. (SOUSA, 1985, p. 51)

No primeiro octeto são apresentados argumentos que, apesar de serem um tanto inusitados, apresentam lógica e coerência. O eu lírico questiona o porquê de ser a única criatura, dentre todas da Terra, passível de condenação. Compreende que isso é fruto da sua condição de racionalidade, porém argumenta que essa lhe foi imposta e não solicitada. Assim, o leitor, levado à compreensão e, muitas vezes, à concordância com essa linha de raciocínio, depara-se, no verso nove, com o questionamento dos argumentos expostos. O leitor se vê, então, na mesma necessidade de perdão que o eu lírico. É como se questionasse a Deus juntamente com o eu lírico e, logo depois, fosse confrontado com a lembrança bíblica da sua insignificância perante a soberania divina.

O primeiro quarteto começa com uma objeção: “se criaturas e coisas criadas, que conspiram para nossa destruição, não podem ser condenadas, então eu também não deveria ser” (CHONG, 2005, p. 46). Essa objeção tem caráter hipotético, uma vez que o marcador de condicional *if* aparece quatro vezes neste quarteto, demonstrando o processo de racionalização do eu lírico que, através de suas conjecturas, apresenta novo ponto de vista. Esse quarteto tem, também, um caráter bastante enfático, o que se nota pelas repetições, pela interjeição *Alas* e pela mudança do pronome *us* para *I*,

partindo do geral para o particular e fazendo com que o leitor faça a si próprio a mesma pergunta do soneto: por que eu deveria ser condenado?

As referências bíblicas são bastante presentes: há a árvore do conhecimento do bem e do mal (Gênesis 2:9), a serpente que induz a mulher a comer do fruto desta árvore (Gênesis 3) e o bode que, no antigo testamento, é geralmente sacrificado para a expiação dos pecados do povo e, no novo testamento, é separado das ovelhas em uma parábola de Jesus, representando o julgamento final (Mateus 25: 31-46). Apesar da serpente ser castigada em Gênesis, passando a rastejar, não pode ser condenada ao inferno. Da mesma forma as cabras, que simbolizam aqueles que não herdarão o reino dos céus, não podem ser de fato condenadas ao fogo eterno. Apenas ao homem cabe esta condenação e o eu lírico explica o porquê no segundo quarteto, quando faz duas novas colocações.

A primeira refere-se ao fato de ser um ser vivo racional e por isso seus erros e pecados são julgados de maneira diferente. Contudo, o eu lírico argumenta que a razão é uma característica inata ao ser humano. Sendo assim, não tendo escolhido ser constituído de razão, como pode ser julgado de maneira diferente das outras criaturas? “Em outras palavras, outro agente (Deus?) tomou uma decisão por ele e o dotou com uma capacidade que iria ocasionar a sua queda” (CHONG, 2005, p. 47). Nota-se que, até o verso seis, a objeção do eu lírico apresenta quatro argumentos:

animais como os bodes e serpentes não são condenados; eu sou condenado; intenção ou razão fazem com que meus pecados sejam mais abomináveis que os dos animais; eu não sou responsável pela minha intenção ou razão. É através desses argumentos que o eu lírico nos leva a (agora óbvia) conclusão de que Deus é injusto em seu julgamento. (CHONG, 2005, p. 47)

Contudo, ele ainda não se contenta e apresenta mais uma objeção:

And mercy being easie, and glorious  
To God, in his sterne wrath, why threatens hee? (7-8)

O argumento, aqui apresentado, não é que não mereçamos a ira de Deus, mas que a misericórdia lhe é fácil e, ao mesmo tempo, lhe concede glória. Assim, quando Deus deixa de ser misericordioso, deixa de ser glorificado. Apesar das diversas referências bíblicas, essa é a primeira vez que o eu lírico menciona Deus no soneto.

Suas objeções chagam ao clímax e ele se dirige àquele que, em sua cosmovisão, dotou o homem de racionalidade e, assim, o tornou apto para a condenação. É um argumento bastante forte, uma vez que tem a intenção de “enfraquecer o caráter de Deus e seu principal propósito em relação a criação do mundo, o de lhe conceder glória” (CHONG, 2005, p. 48).

Essa terceira objeção, assim como as duas anteriores, termina em forma de questionamento, elevando a tensão e fazendo com que o leitor se pergunte sobre cada um dos pontos apresentados. A resolução para os problemas levantados vem logo em seguida, também de forma interrogativa:

But who am I, that dare dispute with thee?  
Oh God, Oh!... (9 - 10)

A mudança no tom do soneto é esperada, mas surge de maneira bastante direta e com um teor de repreensão. O eu lírico coloca-se na posição de criatura frente ao criador, de humano frente ao divino e percebe que não está à altura de Deus para que possa questioná-lo. Este verso 9, nos remete a carta de Paulo aos Romanos, quando o apóstolo afirma: “Mas quem é você, ó homem, para questionar a Deus? Acaso aquilo que é formado pode dizer ao que o formou: Por que me fizeste assim?” (Romanos 9:20). Nesse capítulo de Romanos, Paulo discorre sobre a eleição e a vontade soberana de Deus. Lança questionamentos que, semelhantes aos do soneto V de Donne, possuem lógica e coerência e acabam por lançar dúvidas sobre o caráter de Deus, conforme se constata no excerto abaixo:

Não pensemos que a palavra de Deus falhou. Pois nem todos os descendentes de Israel são Israel. (...). E esse não foi o único caso; também os filhos de Rebeca tiveram um mesmo pai, nosso pai Isaque. Todavia, antes que os gêmeos nascessem ou fizessem qualquer coisa boa ou má – a fim de que o propósito de Deus conforme a eleição permanecesse, não por obras, mas por aquele que chama – foi dito a ela: “O mais velho servirá ao mais novo”. Como está escrito: “Amei Jacó, mas rejeitei Esaú”. E então, que diremos? Acaso Deus é injusto? De maneira nenhuma! Pois ele diz a Moisés: “Terei misericórdia de quem eu quiser ter misericórdia e terei compaixão de quem eu quiser ter compaixão”. Portanto isso não depende do desejo ou do esforço humano, mas da misericórdia de Deus. Pois a Escritura diz ao faraó: “Eu o levantei exatamente com este propósito: mostrar em você o meu poder, e para que o meu nome seja proclamado em toda a terra”. Portanto, Deus tem misericórdia de quem ele

quer, e endurece a quem ele quer. Mas algum de vocês me dirá: “Então, por que Deus ainda nos culpa? Pois, quem resiste à sua vontade?” (Romanos 9: 6-19)

Deus escolhe Israel, mas condena as outras nações, ama Jacó, mas rejeita Esaú, tem misericórdia de Moisés, mas condena o Faraó. Segundo Paulo, a misericórdia divina não está relacionada às atitudes ou obras humanas, é exercida de acordo com a vontade soberana de Deus. O leitor do capítulo nove da carta aos Romanos, assim como o do soneto de Donne, diante do que foi apresentado, questiona-se sobre a justiça divina. Se Deus escolhe, segundo a própria vontade, com quem exercer misericórdia e, sabendo que não se pode resistir a vontade de Deus, que culpa teríamos de sermos condenados? A resposta encontra-se no versículo 20, já citado, que aponta a insignificância do homem perante Deus, lembrando-nos que somos criaturas e assim, incapazes de questionar o criador.

No entanto, o que Paulo demonstra é que “Deus é santo e deve castigar o pecado; mas Deus é amoroso e deseja salvar os pecadores. A salvação de todos seria uma negação de sua santidade, mas a perdição de todos seria uma negação do seu amor. A solução para esse dilema é a eleição soberana de Deus” (WIERSBE, 2008, p. 709, v. 1). Ou seja, a solução parece ser um critério estabelecido por Deus, o qual não temos a capacidade, como seres humanos, de compreender.

Diante do exposto, fica claro que Donne se baseia na estrutura de “Romanos 9” para escrever o soneto sacro em questão. Os questionamentos que lança são lógicos e não podem ser respondidos, a não ser pela premissa de que Deus é soberano e seus desígnios estão além do nosso entendimento. Questioná-lo seria submetê-lo a um processo de racionalização e, assim, a onipotência divina seria negada. Dessa forma, no verso 9 do soneto, o eu lírico assume novamente sua posição de criatura e compreende que pecou contra Deus ao questionar seu caráter mediante objeções.

Após esse entendimento, o eu lírico demonstra arrependimento e se lamenta dos seus feitos:

(...) of thine onely worthy blood,  
 And my tears, make a heavenly Lethean flood,  
 And drowne in it my sinnes blacke memorie.  
 That thou remember them, some claime as debt,  
 I think it mercy, if thou wilt forget. (10 - 14)

Nota-se um paradoxo, pois no momento em que o eu lírico lembra da natureza de Deus, pede que Ele esqueça da sua própria natureza pecaminosa. Seu pedido é bastante enfático e significativo: que a negra lembrança de seus pecados seja afogada no divino dilúvio do rio Lete. A frase *heavenly Lethian flood*:

não se refere apenas ao rio do Hades que contém as águas do esquecimento, mas também ao dilúvio celestial que destruiu a Terra corrupta e seus perversos habitantes na época de Noé. Em outras palavras, o eu lírico acredita que a extensão dos seus pecados seja tão grande que ele deva recorrer a ambos os poderes, celestiais e diabólicos, passados e presentes, para apagá-los (CHONG, 2005, p. 51).

Recorrer ao céu e ao inferno é uma atitude desesperada, de um sujeito em prantos (*and my tears*), que não sabe como reparar seu erro e que teme a condenação eterna. O eu lírico lembra que a misericórdia divina é fruto do sangue de Cristo derramado na cruz (*of thine onely worthy blood*) e, portanto, não é tão simples como havia presumido (*and mercy being easie*).

Dessa forma, clama mais uma vez pela misericórdia divina, mas seu pedido não é pelo perdão, mas sim pelo esquecimento. Nesse ponto, há duas interpretações possíveis. Na frase *that thou remember them*, o pronome *them* pode tanto se referir ao substantivo *sinnes* do verso doze, como à palavra *some* que surge logo em seguida do pronome mencionado.

A primeira alternativa nos remete a seguinte passagem bíblica: “Porque eu lhes perdorei a maldade e não me lembrarei mais dos seus pecados” (Hebreus 8:12). Contudo, um Deus onisciente não seria capaz de esquecer algo que fizemos. Entende-se, então, que:

Se Deus esquecesse alguma coisa, deixaria de ser Deus! A expressão “dos seus pecados jamais me lembrarei” significa “não mais os acusarei de seus pecados”. Deus se lembra daquilo que fizemos, mas não mais nos acusa. Ele trata dos pecados com base na graça e misericórdia, não na Lei e no mérito. Uma vez que o pecado é perdoado, não volta a ser colocado diante de nós. A questão é resolvida para sempre. (WIERSBE, 2008, p. 398, v. 2)

O pecado e a busca pelo perdão são temas recorrentes nos escritos de Donne, conforme se observa no trecho do soneto sacro VII:

Cuspi em mim, feri-me a ilharga, vós, judeus,  
 Açoitai-me sem dó, zombai, levai-me à cruz,  
 Pois pequei, e pequei, enquanto ele, Jesus,  
 Inocente foi morto – ele, o Filho de Deus.  
 Por minha morte não estarei reparado  
 Dos pecados, mais graves que a impiedade judia:  
 Mataram um inglório homem; e eu, dia a dia,  
 Crucifico-o, quando ele é já glorificado... (SOUSA, 1985, p. 55)<sup>4</sup>

Nesse e em diversos outros poemas e textos, Donne se apresenta como pecador, alguém que não merece a misericórdia divina e vive em constante busca pelo perdão, sem ter a certeza de que poderá alcançá-lo. O poeta parece se esquecer da promessa presente em Hebreus, do perdão de todos os pecados e a certeza de que Deus jamais fará deles uma fonte de acusação.

Contudo, no soneto V, nosso objeto de análise, Donne pede, no dístico final, que Deus não mantenha seus pecados na memória como cobrança de uma dívida, mas que os esqueça pelo exercício da sua misericórdia.

Por outro lado, se entendermos que o pronome *them* refere-se à palavra *some*, tem-se outra interpretação. Enquanto a maioria acredita ser dádiva, e até mesmo dívida de Deus para com o homem, ser por Ele lembrado, o eu lírico compreende que seria um ato de misericórdia ser por Ele esquecido. O arrependimento dos seus pecados, bem como o medo de Deus são tão profundos que parece acreditar em apenas dois destinos para sua alma: a condenação ou o esquecimento. Seu pedido é que Deus o esqueça, contudo, o esquecimento já seria uma forma de condenação.

Teologicamente, o inferno é considerado a ausência da presença favorável de Deus: “Eles sofrerão a pena de destruição eterna, a separação da presença do Senhor e da majestade do seu poder” (2 Tessalonicenses 1:9). Dessa maneira, sendo Donne um profundo conhecedor da Bíblia e da teologia, sabia o significado de ser esquecido

---

<sup>4</sup> Spit in my face yee Jewes, and pierce my side,  
 Buffet, and scoffe, scourge, and crucifie mee,  
 For I have sinn'd, and sinn'd, and onely hee,  
 Who could do no iniquitie, hath dyed:  
 But by my death can not be satisfied  
 My sinnes, which passe the Jewes impiety:  
 They kill'd once an inglorious man, but I  
 Crucifie him daily, being now glorified. (KERMODE, 1979, 179-180)

por Deus, contudo, de alguma forma, essa lhe parece ser uma palavra menos drástica que a da condenação.

De qualquer maneira, o eu lírico, nos primeiros oito versos do soneto, registra pensamentos transgressivos para depois passar os próximos seis versos pedindo perdão por esses mesmos pensamentos. Isso parece bastante contraditório, contudo,

a razão de Donne registrar o argumento do soneto é a de trazer arrependimento aos seus impenitentes leitores. Mas para que alguém se lembre que necessita de misericórdia, precisa lembrar-se que ainda é um pecador, e isso não é alcançado por ser repetidamente avisado sobre esse fato, mas pela demonstração dessa pecaminosidade através da identificação com as reclamações do eu lírico. Finalmente, essa pecaminosidade é o que não devemos nunca esquecer (ao menos não mais do que por um momento); porque se assim o fizermos, podemos pensar, perniciosamente, que não merecemos ser condenados. (CHONG, 2055, p. 53)

A acusação de ser pecador difere de sentir-se pecador e essa é a genialidade do soneto sacro V de Donne. Ao lermos os argumentos apresentados nos primeiros oito versos, somos convidados, juntamente com o eu lírico, a questionar a Deus e depois somos repreendidos da mesma maneira que Paulo repreende os romanos. Entendemos que a condenação é o caminho natural para todo ser humano, mas podemos pedir pela misericórdia divina, mesmo sem compreender de que maneira ela é ofertada.

Todavia, o eu lírico parece sentir-se tão constrangido que acredita que a condenação seria sua única solução. Percebe-se aqui, o senso de desmerecimento pessoal e o dilema do homem natural chamado para ser o homem espiritual, conforme discutido na primeira parte desse capítulo.

O eu lírico precisa ser lembrado de que o perdão divino é concedido a todos que o pedem, conforme sugere a personagem Vivian, de *W;t*, mas discutiremos essas questões no próximo capítulo.

#### 2.4 SONETO III: *THIS IS MY PLAYES LAST SCENE*

O soneto sacro de número três é o último a ser mencionado em *W;t* e sua menção, além de breve, não é seguida de comentários ou explicações, como ocorre

com os outros dois sonetos presentes na peça. Dessa maneira, sua análise também será mais breve, mas almejará a compreensão de seus mais relevantes temas. Lê-se, então:

This is my playes last scene, here heavens appoint  
 My pilgrimages last mile; and my race  
 Idly, yet quickly runne, hath this last pace,  
 My spans last inch, my minutes last point,  
 And gluttonous death, will instantly unjoynt  
 My body, and soule, and I shall sleepe a space,  
 But my'ever-waking part shall see that face,  
 Whose feare already shakes my every joint:  
 Then, as my soule, to'heaven her first seate, takes flight,  
 And earth-borne body, in the earth shall dwell,  
 So, fall my sinnes, that all may have their right,  
 To where they'are bred, and would presse me, to hell.  
 Impute me righteous, thus purg'd of evill,  
 For thus I leave the world, the flesh, and devill. (KERMODE, 1979, p. 178)

Observa-se a seguinte tradução:

É minha última cena, aqui o céu demarca  
 A última milha para a última caminhada;  
 E eu sigo a esmo, e às pressas; na última polegada  
 A andar, o último instante, que o tempo vem e abarca;  
 E a morte, essa glutona, separará em breve  
 Meu corpo, e a alma, e vou dormir por longo espaço,  
 Mas o que não dorme em mim verá então, a um passo,  
 A face que já temo, e que ninguém descreve;  
 Então, como minha alma volta ao céu, que a conduz,  
 E o corpo, que é da terra, na terra vai ficar,  
 Caem meus pecados – todos a isso é que fazem jus –  
 No inferno onde os geraram, podendo me arrastar.  
 Considera-me um justo, limpo do mal imundo,  
 Que assim deixo o demônio, deixando a carne, o mundo. (SOUSA, 1985, p. 45)

Esse soneto, assim como o soneto VI, tem como tema central a morte, contudo, a perspectiva abordada é bastante diferente. Enquanto em *Death be not proud* o eu lírico busca meios de vencer a morte, desconstruindo sua imagem sombria e pavorosa, nesse soneto III o narrador tem consciência da proximidade da morte e a apresenta como uma forma de libertação dos pecados, do corpo terreno e de todo mal que o cerca. Percebe-se que a morte é retratada de maneira positiva e, portanto, não deve ser vencida, mas sim aceita.

O primeiro quarteto é marcado por uma série de metáforas. O percurso da vida está próximo ao fim e é comparado, primeiramente, à última cena de uma peça (*my playes last scene*). No drama, as cenas finais são comumente conhecidas como apaziguamento final, pois:

De acordo com as concepções da dramaturgia clássica, o drama só pode ser concluído quando os conflitos são solucionados e o espectador não se faz mais perguntas sobre a sequência da ação. Esta sensação de apaziguamento é produzida pela estrutura narrativa que indica claramente que o herói chegou ao termo do seu percurso; ela é completada pela impressão de que tudo retornou à ordem – cômica ou trágica – que regia o mundo antes do início da peça. (PAVIS, 1947, p. 21-22)

Sendo assim, o eu lírico, ao viver a última cena no teatro da vida, vivenciaria, também, a resolução de conflitos internos e alcançaria a paz por ter terminado o seu percurso.

Em um segundo momento, a vida é comparada a uma peregrinação (*my pilgrimages last mile*), na qual o eu lírico percorre a última milha. O peregrino é um:

símbolo religioso que corresponde à situação do homem sobre a terra, o qual cumpre seu tempo de provas, para alcançar, por ocasião da morte, a Terra Prometida ou o Paraíso perdido. O termo designa o homem que se sente estrangeiro dentro do meio em que vive, onde não faz outra coisa senão buscar a cidade ideal. O símbolo exprime não apenas o caráter transitório de qualquer situação, mas o desprendimento interior, em relação ao presente, e a ligação a fins longínquos e de natureza superior (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 709).

Portanto, a vida seria um percurso transitório, permeado de provas, mas que pode levar ao Paraíso. O desprendimento em relação ao presente, almejando sempre alcançar a eternidade, é característica essencial ao cristão, que compreende

a limitada relevância da vida terrena em frente àquela que há de vir. O eu lírico estaria percorrendo a última milha da peregrinação terrena e seus olhos já estariam fixos na vida eterna.

A terceira metáfora apresentada é a da corrida (*and my race idly, yet quickly runne, hath this last pace*). Os últimos passos seriam dados nesse curso que, apesar de por vezes parecer ocioso, é de fato, sempre muito rápido. O apóstolo Paulo, em diferentes momentos, compara a vida a uma corrida, relacionando o término desta com a morte e o alcance da eternidade, conforme destaca:

Combati o bom combate, terminei a corrida, guardei a fé (2 Timóteo 4:7); Portanto, também nós, uma vez que estamos rodeados por tão grande nuvem de testemunhas, livremo-nos de tudo o que nos atrapalha e do pecado que nos envolve, e corramos com perseverança a corrida que nos é proposta, tendo os olhos fitos em Jesus, autor e consumidor da nossa fé (Hebreus 12:1-2a); Vocês não sabem que de todos os que correm no estádio, apenas um ganha o prêmio? Corram de tal modo que alcancem o prêmio. Todos os que competem nos jogos se submetem a um treinamento rigoroso, para obter uma coroa que logo perece; mas nós o fazemos para ganhar uma coroa que dura para sempre. Sendo assim, não corro como quem corre sem alvo, e não luto como quem esmurra o ar. Mas esmurro o meu corpo e faço dele meu escravo, para que, depois de ter pregado aos outros, eu mesmo não venha a ser reprovado (I Coríntios 9: 24-27).

A vida cristã, como demonstra Paulo, é uma corrida que tem como alvo específico a coroa da vida eterna. Ela deve ser trilhada com perseverança, tendo os olhos fixos em Jesus, para que, ao cruzar a linha de chegada, o indivíduo não seja reprovado, mas sim recebido por Cristo.

Ao utilizar essa metáfora, o eu lírico nos remete a esse conceito cristão que, assim como a imagem da peregrinação, enfatiza o caráter transitório da vida terrena e a esperança da vida vindoura. Em ambas as metáforas há a preocupação com a purificação e a expiação dos pecados, uma vez que esses podem impedir o peregrino ou o corredor de alcançarem seus objetivos, resultando na condenação.

As duas últimas metáforas referem-se a medidas convencionais de tempo e espaço. A primeira (*my spans last inch*), remete a uma longa fita métrica que foi sendo esticada durante os anos e agora falta apenas uma polegada para que esteja completamente aberta. A segunda (*my minutes last point*), remete a bastante utilizada

metáfora do relógio ou da ampulheta para se referir ao tempo de vida. O ponteiro do relógio terá apenas mais um movimento e, então, estagnar-se-á.

Nesse primeiro quarteto, cada uma das metáforas é marcada pelo adjetivo *last* que sinaliza a proximidade da morte, concedendo caráter de urgência a cada uma das ações e conduzindo à lembrança de todos os outros momentos da vida: as diversas horas vividas, as diversas polegadas percorridas, os diversos passos na corrida da vida, as diversas milhas da peregrinação e as diversas cenas da peça que agora se acaba.

O segundo quarteto começa com a explicação de como tudo se acabará, com a chegada da morte, que é aqui retratada como gluttona (*gluttonous death*). Esse é o único adjetivo que o eu lírico usa para descrever a morte, retratando-a como ávida pelo alimento da alma que veio buscar.

Assim como no soneto VI, a morte é aqui apresentada como um sono breve (*I shall sleepe a space*), que resulta no encontro com o criador (*But my'ever-waking part shall see that face*). Percebe-se o paradoxo, pois o corpo deve morrer para que a alma seja liberta e alcance a vida eterna.

O eu lírico afirma que a morte irá separar seu corpo e alma (*will instantly unjoynt my body, and soule*), e essa é uma dicotomia bastante presente nos escritos de Donne. Em *Meditações*, escreve:

É o desprendimento da alma, mais do que o seu ingresso, que importa para nós. A alma cuja partida esse sino me anuncia, para onde vai? (...). Mas para o corpo, quão pobre algo desprezível pode ser? (...). Aquele corpo, que há meros três minutos se encontrava naquela casa, assim como sua alma, que produziu nada além de um simples passo em direção ao firmamento, que dificilmente considerou deixá-la em troca dos céus; aquele corpo que tem perdido o nome de sua morada, pois ninguém mais nela habita, e que se apressa em deixar de ser chamado de corpo, dissolve-se em putrefação. (DONNE, 2007, p. 111)

Enquanto a alma terá um destino de gozo e glorificação, o corpo logo entrará em decomposição. Platão já afirmava que “a alma era imaterial (espiritual) e imortal; o corpo era material e perecível, uma indigna e temporária morada para a alma, uma prisão” (OSMOND, 1974, p. 367). Donne parece compartilhar dessa visão, distanciando-se do pensamento filosófico da época:

Se eu perguntar, não a simples filósofos, mas a uma gama de homens, sacerdotes filosóficos, como a alma, sendo uma substância separada, ingressa no homem, eu descobriria algo a mais que eles me diriam, que é por geração e procriação dos pais (...), pois eles acreditam ser difícil manter uma certa imortalidade em algo como a alma, sendo esta produzida e derivada do corpo de pais mortais. (DONNE, 2007, p. 109)

Enquanto os filósofos do início da modernidade questionavam a origem e imortalidade da alma, Donne acreditava que o essencial era saber o destino dessa após o seu desprendimento do corpo. Em todos os seus escritos o poeta enfatiza o caráter de imortalidade da alma, podendo ser destinada ao Paraíso ou Inferno. Donne descarta qualquer conceito de purgatório ou período em que a alma aguarde o julgamento final. Para ele, no momento da morte do corpo, a alma encontra, imediatamente, seu destino, conforme se observa nesse trecho de *Meditações*: “e seja o fechar, aqui, desses olhos do corpo, e o abrir, lá, dos olhos da alma, tudo um ato” (DONNE, 1959, p. 88).

No último verso desse segundo quarteto, o eu lírico destaca o medo que sente ao pensar estar face a face com Deus (*Whose feare already shakes my every joynt*). Contudo, a palavra *fear* seria melhor traduzida por temor, um sentimento de profundo respeito e reverência, bastante citado nas *Escrituras Sagradas*: “Portanto, já que estamos recebendo um Reino inabalável, sejamos agradecidos e, assim, adoremos a Deus de modo aceitável, com reverência e temor, pois o nosso Deus é fogo consumidor” (Hebreus 12: 28-29). Diante do Criador, é natural que o eu lírico se coloque em uma posição de respeito e admiração, reconhecendo a sua posição de criatura.

No sexteto final, o eu lírico imagina a alma em viagem para o céu e logo em seguida o soneto assume um tom de prece. Assim como o corpo voltará à terra, pede que seus pecados venham ali também habitar. Enquanto na vida terrena o pecado o aterroriza, pois pode levá-lo à condenação, ao imaginar sua alma desprendida do corpo, parece ser tomado de um sentimento de liberdade. A morte o liberta do corpo perecível e passível de dor, do pecado e do medo constante da condenação ao Inferno.

Pede que lhe seja creditada justiça (*Impute me righteous*), o que nos remete às palavras do apóstolo Paulo: “O que diz a Escritura? ‘Abraão creu em Deus, e isso lhe foi creditado como justiça’” (Romanos 4:3); “As palavras ‘lhe foi creditado’ não foram

escritas apenas para ele, mas também para nós, a quem Deus creditará justiça, a nós, que cremos naquele que ressuscitou dos mortos a Jesus, nosso Senhor” (Romanos 4:23-24). Esses versículos demonstram que o poder salvador de Deus é experimentado por aqueles que creem em Cristo e no seu sacrifício na cruz, e não por obras ou merecimento.

Donne constantemente se reconhece como pecador, mas, ao final desse soneto, lembra-se que mediante a fé lhe pode ser creditada justiça e, assim, pode ser expurgado de todo mal e de todo o pecado. Ao deixar esse mundo, liberta-se da sua essência carnal e pecaminosa e de toda forma de domínio que Satanás possa exercer sobre a sua vida. Dessa forma, aceita a morte, não como o fim, mas como o início de uma vida na presença de Deus, livre do pecado que o assombra nessa terra.

Diferente de outros sonetos sacros de Donne, em que se percebe uma forte angústia gerada pela incerteza da salvação, esse soneto retrata o eu lírico em paz com a chegada da morte, confiante que sua alma fará uma jornada à eternidade e seu corpo habitará na terra juntamente com todos os seus pecados. Estando a morte já tão próxima, escolhe crer que a fé lhe concede perdão e vida eterna e, assim, encontra a paz de espírito tão evidente nesse poema.

Tendo em mente as análises realizadas nesse capítulo, observaremos as relações dos sonetos de Donne com a peça *W;t* e com a personagem Vivian Bearing, buscando compreender aspectos relevantes desse dialogismo.

### 3 A TRAJETÓRIA DOS ESCRITOS DE JOHN DONNE EM *W;t*

Tendo em mente a análise realizada dos sonetos sacros de John Donne, passaremos à verificação de sua relação com a peça *W;t*, destacando os principais pontos de dialogismo. Retomaremos, também, aspectos discutidos no primeiro capítulo e analisaremos, em todo o capítulo três, as relações dialógicas entre *W;t* e *Meditações*.

#### 3.1 ORGULHO, SOFRIMENTO E REDENÇÃO

O soneto sacro VI, *Death be not proud*, é mencionado em três momentos distintos na peça, porém sua temática permeia o texto como um todo. Primeiramente, Vivian relembra uma conversa com sua professora, quando ainda uma estudante de graduação, sobre sua análise do soneto. A professora Ashford se refere ao trabalho de Vivian como “um melodrama com um verniz de erudição” (p. 25) e discute a pontuação do texto apresentada na edição por ela utilizada, citando os dois primeiros versos do poema e o dístico final. Apesar de Ashford ser bastante exigente em relação à análise dos sonetos, ela recomenda que Vivian não volte à biblioteca para estudar, mas saia e se divirta com os amigos. Essa atitude sugere uma intenção de mostrar à aluna que a complexa poesia de Donne continha lições sobre vida e eternidade, sobre Deus e a alma humana, as quais podiam e deviam ser compreendidas além do texto físico.

Em um segundo momento, Vivian, para diminuir a ansiedade, rememora o sexto soneto enquanto aguarda Jason, o clínico assistente, chamar a enfermeira Susie, para realizar um exame pélvico na paciente. Nessa ocasião, ela suprime o segundo quarteto do soneto<sup>1</sup> e utiliza a pontuação defendida pela professora emérita: “And death shall be no more – *comma* – Death thou shalt die” (EDSON, 1999, p. 26). Segundo Ashford, apenas uma vírgula, um suspiro, separa a vida da eternidade, conceito que Vivian, mesmo após tantos anos, ainda luta para compreender.

---

<sup>1</sup> A supressão do segundo quarteto ocorre na versão em inglês. Já na versão em português, o soneto é reproduzido na íntegra, provavelmente para familiarizar o leitor brasileiro com o conteúdo geral do soneto.

Por último, já mais ao final da peça, Vivian-narradora, bastante debilitada, avisa que não conseguirá mais se dirigir à plateia. Reunindo todas as suas forças ela recita o dístico final, mas dessa vez utiliza a pontuação considerada como histórica, pela professora Ashford:

And Death – *capital D* – shall be no more – *semicolon*.

Death – *capital D* – thou shalt die – *ex-cla-mation point!* (EDSON, 1999, p. 57)

Logo após recitar esses versos, a protagonista percebe que eles não têm o efeito esperado e se desculpa com a plateia. Para Vivian, a morte ainda está carregada de obstáculos: letras maiúsculas, ponto e vírgula e ponto de exclamação, mas seu sentimento não é compartilhado pela audiência. Por mais que o público simpatize com a personagem, não consegue ter a total dimensão de sua angústia, uma vez que não enfrenta a situação de eminência da morte. Tendo em mente esses três momentos, retomamos as análises realizadas no primeiro e segundo capítulo e prosseguimos para a verificação de suas relações com a peça.

Na análise do poema, observamos que o orgulho da Morte é um tema central. O primeiro quarteto é composto de maneira a romper com uma construção social da morte, na qual é rodeada de mistério e sentimentos de angústia, medo e pavor. A poderosa e sombria Morte, torna-se a pobre morte, alguém digno de pena, que não tem do que se orgulhar:

Death be not proud, though some have called thee

Mighty and dreadful, for, thou art not soe,

For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,

Die not, poore death, nor yet canst thou kill mee; (GARDNER, 2001, p. 9)

Oh Morte, não te orgulhes, pois ruim

Como dizem não és, medonha e forte;

Quem pensas que abateste, pobre Morte,

Não morre; nem matar podes a mim. (VIZIOLI, 1985, p. 51)

Em *W;t*, o orgulho é uma característica bastante marcante da personagem Vivian e, assim como no soneto, ocorre, na peça, um processo de desconstrução que a faz ver seu orgulho como um erro e até mesmo um pecado. A renomada professora

de literatura torna-se, mediante a enfermidade, uma pessoa frágil, insegura e dependente.

No início da peça, ela se mostra uma pessoa forte, determinada e muito competente: “Tenho prestado uma contribuição inestimável ao conhecimento da literatura inglesa. (...). Em outras palavras: eu sou uma força” (p. 31).; “Depois de uma passagem brilhante pela faculdade, estudei durante três anos com a professora E. M. Ashford. Pelo seu saber e exemplo, ela me ensinou o que é ser um intelectual do mais alto mérito acadêmico” (p. 31); “Depois de vinte anos posso dizer com segurança, ninguém é mais competente do que eu” (p. 35); “Se eu realmente expelisse o meu cérebro, seria uma perda inestimável para a minha disciplina” (p. 49).

O orgulho de Vivian é evidente em suas falas. É demonstrado pela sua confiança em seu intelecto e pelo seu desprezo pelas relações humanas. Sua capacidade intelectual e posição acadêmica de prestígio lhe conferiam segurança, contudo, o câncer que enfrenta coloca sua autoestima sob nova perspectiva. No contexto hospitalar, o conhecimento literário lhe parece ser cada vez menos relevante. Primeiramente, a professora nota que, mesmo sendo o estudo e a análise das palavras o trabalho de toda a sua vida, a terminologia médica foge à sua compreensão:

Os termos médicos são menos evocativos. Mesmo assim, eu quero saber o que os médicos dizem quando esquadriham a minha anatomia. Na verdade, estou pronta a admitir que nessa tarefa, em particular, eles possuem um arsenal terminológico muito mais potente do que o meu. Aqui, minha única defesa é procurar adquirir vocabulário. (p. 62)

Em um segundo momento, Vivian observa que seu “vocabulário está ficando reduzido” (p. 49). Mais ao final da peça, as palavras chegam a faltar à professora Bearing, aquela que era capaz de esquadrihar cada palavra dos sonetos de Donne, para descrever a situação que enfrenta: “Eu quero dizer como é se sentir assim. Explicar, usar as *minhas* palavras. É como se... Não posso... Não são... Eu sou como um aluno e este é o meu exame final. Eu não sei o que escrever porque não entendo a questão e o meu tempo está *se esgotando*” (p.95-96)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> As partes em itálico são ênfases da autora.

Outra questão que contribui para a desconstrução da imagem que Vivian faz de si própria é que, no hospital, seu título acadêmico de doutora demonstra-se irrelevante:

TÉCNICO 1: Nome?

VIVIAN: Meu nome? Vivian Bearing.

TÉCNICO 1: Huh?

VIVIAN: Bearing. B-E-A-R-I-N-G. Vivian. V-I-V-I-A-N.

TÉCNICO 1: Doutor?

VIVIAN: Sim, eu tenho um doutorado.

TÉCNICO 1: Não, o *seu* doutor... o médico.

VIVIAN: Oh. Doutor Harvey Kelekian. (*O técnico 1 a posiciona para a frente, abraçando a placa de metal, e sai de cena.*)

VIVIAN: *Eu sou doutora em filosofia...*

TÉCNICO 1: (*Fora de cena.*) Respire fundo e retenha a respiração. (*Pausa com luzes e som.*) Isto.

VIVIAN: Uma estudiosa da poesia do século XVII.

TÉCNICO 1: Vire-se de lado, os braços atrás da cabeça. Fique assim. (*Pausa.*) Isto. (p. 29-30)

As conquistas de Vivian, sempre voltadas ao estudo, ensino e produção acadêmica, não resultam, nesse ambiente hospitalar, na admiração e respeito que costumava ter na universidade e, assim, a professora já não se sente tão importante e poderosa como antes.

Além desses aspectos que estão diretamente ligados à maneira como Vivian se percebia em seu contexto social, ou seja, como uma eminente intelectual, há aspectos do tratamento que afetam o físico e o emocional da personagem, retirando-a de uma situação de domínio e colocando-a em uma posição de humilhação. Isso muito contribui para que o imperativo, *be not proud*, presente no soneto aplique-se a Vivian. Ela relata essas situações:

Claro, fazer um eletrocardiograma é um pouco desconfortável, mas a agonia de uma proctosigmoidoscopia elimina a lembrança de todo o resto. Certo, ser obrigada a vestir camisola o dia todo – duas camisolas! – era constrangedor, mas até parecia um privilégio, quando comparado à provação de me ver ficando careca. Sim, passar por um exame pélvico, realizado por um ex-aluno, é uma experiência absolutamente

degradante – e uso esse termo deliberadamente -, mas eu não poderia ter imaginado as profundezas da **humilhação** que...

Oh, Deus... (*Vivian corre, atravessa o palco até o seu quarto de hospital, mergulha na cama e vomita numa bacia de plástico.*) (p. 48-49, ênfase acrescentada)

Exames, camisolas, perda de cabelo, vômitos, entre tantas outras dificuldades, transformam a antes poderosa professora Bearing na pobre Vivian. Ela se vê como alguém que exerce um “papel patético e simplório de vítima” (p. 81) e percebe que seu “cérebro está ficando lerdo” (p. 93). Sua capacidade intelectual não lhe traz conforto nesse momento de sofrimento e é então que ela compreende seu erro: “Eu pensei que ser extremamente brilhante daria conta de tudo. Mas vejo que fui desmascarada. Ohhh” (p. 95). Vivian, durante sua vida, conferiu maior importância ao conhecimento do que às relações humanas e, portanto, sua transformação de intelectual poderosa para paciente impotente é significativa e marcada pela solidão.

A desconstrução da imagem que Vivian tem de si no contexto social, bem como do seu orgulho, são marcantes na peça, e são, sem dúvida, um importante ponto de dialogismo com o soneto sacro VI de Donne.

Esse tópico nos remete a um importante contraste em relação à cosmovisão de Donne. Norbert Elias aponta que o modo como uma pessoa morre tem relação com a sua capacidade de traçar objetivos e alcançá-los em vida; contudo, a morte parece ser “especialmente difícil para aqueles que, por mais que sua vida possa ter sido bem-sucedida, sentem que sua maneira de morrer é em si mesma sem sentido” (ELIAS, 2001, p. 39).

Como demonstrado, Vivian afirma-se como excelente acadêmica e professora, mas em alguns momentos, é também através de Jason, médico assistente e ex-aluno de Vivian, que a plateia toma conhecimento de sua reputação: “A professora Bearing era muito respeitada na universidade. Impressionava bem ter o seu curso no meu histórico escolar. Perguntaram-me sobre ele até na minha entrevista para entrar na faculdade de medicina” (p. 47). Quando a protagonista está sob o efeito de morfina, desacordada, Jason conversa com a enfermeira Susie sobre a professora Bearing: “(...) ela foi uma intelectual eminente. (...). É, eu tenho um respeito enorme por ela, o que é muito mais do que posso dizer sobre o departamento de bioquímica inteiro” (p. 100).

Vivian teve uma carreira bem-sucedida. Usufruía de grande prestígio no meio acadêmico, sendo reconhecida por colegas e alunos como uma das mais importantes especialistas na poesia sacra de Donne. Porém, à medida em que o câncer avança e a morte se aproxima, seu sucesso profissional já não parece ter a mesma relevância e não encontra um sentido em sua morte ou sofrimento. Reflete sobre o impacto que a notícia do seu falecimento teria e pondera:

Bem, de início, os meus colegas, a maioria deles ex-alunos, se estapeariam furiosamente pelo meu lugar. Em seguida, incitados pela culpa, tratariam de organizar em minha homenagem uma coleção de ensaio *deles* sobre John Donne. O volume traria no começo uma introdução simpática, resumindo as minhas qualidades mais apreciadas. Seria curta... porém charmosa: Vivian Bearing publicou e pereceu. (p. 49-50)

Vivian utiliza-se da ironia para sugerir que sua morte, ao invés de causar consternação entre os colegas, seria vista como uma oportunidade de ascensão profissional e suas qualidades seriam resumidas à palavra 'publicou'. Enquanto Donne encontrava, facilmente, um sentido social para a morte, uma vez que acreditava que a morte de um indivíduo diminuía a todos e que ele permaneceria vivo na memória e na voz dos amigos, Vivian percebe que, na sociedade contemporânea, altamente individualista, sua morte não teria significado social aparente. Isso torna a experiência da morte mais difícil e gera uma mudança de perspectiva: de um distanciamento intelectual para um envolvimento corporal com a morte.

O segundo quarteto do soneto VI apresenta o repouso e o sono como retratos da morte. A morte traz ao corpo descanso, e à alma, libertação. Esse quarteto remete à ideia de tranquilidade e paz e apresenta a morte como algo positivo e prazeroso:

From rest and sleepe, which but thy pictures bee,  
 Much pleasure, then from thee, much more must flow,  
 And soonest our best men with thee doe goe,  
 Rest of their bones, and soules deliverie. (GARDNER, 2001, p. 9)

Se o sono, o teu retrato, agrada assim,  
 Contigo fluirá melhor a sorte;  
 E o bom, ao conhecer o teu transporte,  
 Descansa o corpo e se liberta enfim. (VIZIOLI, 1985, p. 51)

Em *W;t*, Vivian vai lentamente perdendo as forças de lutar contra a doença. Para ela, que sempre se intitulou forte, esse não é um percurso fácil, mas é inevitável devido as dores do câncer avançado e dos efeitos colaterais dos remédios administrados. Aos poucos, percebe-se a mudança de atitude da personagem que, ao final, deseja veementemente o descanso. Inicialmente, relata seu tratamento de maneira distanciada, como quem escreve um relatório, misturando os conceitos médicos aos literários:

Eu faço quimioterapia, vomito, sou submetida a indignidades sem número, sinto-me melhor, vou para casa. Oito ciclos. Oito estrofes bem delimitadas. Oh, sem esquecer as variações habituais, desenvolvimento de enredos secundários, pistas falsas, hepatotoxicidade: envenenamento do fígado; neuropatia: perturbação das funções do sistema nervoso. (p. 59)

Mais adiante, ela passa a admitir dor, sofrimento e cansaço, ainda que mencionando força e coragem:

Não tenho a intenção de reclamar, mas estou cada vez mais doente. Muito doente. Em última análise, essencialmente doente. Em tudo o que tenho feito, tenho sido **firme, corajosa**. Alguns diriam ao extremo. Agora, como vocês podem ver, eu **atingi a distinção na doença**. Senhoras e senhores, até agora eu sobrevivi a oito tratamentos de Hexomethophosphacil com Vinplastina, dosagem integral. Tornei-me uma espécie de celebridade. Kelekian e Jason estão simplesmente encantados. Já vislumbram o *status* de celebridade para eles próprios, quando publicarem o artigo que certamente escreverão sobre mim. (p. 73-74, ênfase acrescentada)

Diante da evolução da doença Vivian sofre insônia, preocupação e medo. Chora ao lado de Susie e decide que quando seu coração parar, não quer ser ressuscitada. O cansaço toma conta de cada célula do seu corpo e ela percebe que chegou um novo tempo para si, um momento de esquecer as análises acadêmicas e experimentar a simplicidade:

(*Rapidamente.*) Agora não é mais tempo para esgrimas verbais, voos improváveis de imaginação, mudanças vertiginosas de perspectiva, conceitos metafísicos, sagacidade de espírito. E nada poderia ser pior do que uma análise acadêmica detalhada.

Erudição. Interpretação. Complicação. (*Lentamente.*) Agora é um tempo para a simplicidade. Agora é um tempo, ousar dizer, para a bondade. (p. 95)

Logo em seguida, Vivian se vê ansiosa por um paliativo que diminua seu sofrimento. Ela fala da dor de maneira intensa, sem querer se mostrar forte ou no controle da situação: “Não há como evitar: eles têm que fazer algo. Eu estou com dores terríveis. Fala, Vivian. Dói como o diabo. Dói de verdade” (p. 96). A fala na terceira pessoa evidencia como é difícil para a personagem admitir a dor. Por sua potência intelectual Vivian se concebia como invulnerável e, ao admitir o sofrimento revela a vulnerabilidade até então desconhecida.

A mudança de atitude de Vivian é bastante evidente, mas ganha ainda mais força quando, no papel de narradora, esbraveja sua dor: “Estou com uma dor dos infernos. (*Furiosa.*) Eu estou com quarenta graus de febre, chegando até quarenta e dois. E tenho metástases ósseas na minha pélvis e em ambos os fêmures. (*Gritando.*) Há um câncer comendo a porcaria dos meus ossos e eu não sabia que podia existir tanta dor nesse mundo” (p. 97).

Nesse momento, Vivian não está mais preocupada em demonstrar força ou coragem. O repouso, o sono e até mesmo a morte parecem aprazíveis, conforme considerações de Donne no segundo quarteto do soneto sacro VI. A perspectiva da professora muda diante da morte, passando de um distanciamento intelectual, no qual Donne serve de escudo, para um envolvimento corporal e emocional que a doença e o tratamento lhe impõe. Assim, diante da evidente dor da professora, o médico compreende que o descanso se faz necessário:

KELEKIAN: (*Olhando para Vivian intensamente.*) Eu quero o gotejador de morfina.

SUSIE: Por que não o “analgésico controlado”? Ela poderia ficar mais alerta.

KELEKIAN: (*Tom didático.*) Normalmente, sim. Mas, no caso dela, não.

SUSIE: Mas...

KELEKIAN: (*Para Susie.*) Ela merece um **descanso**. (p. 97-98, ênfase acrescentada)

Kelekian toma uma atitude diferente do que normalmente faria, prescreve morfina para que Vivian possa dormir. A paciente aceita sua condição de fragilidade e o descanso que os remédios podem lhe oferecer ao conduzi-la ao sono, pálido retrato da morte.

Ao final da peça, a professora Ashford visita Vivian que já está sob o efeito de morfina. Após a leitura de um livro infantil, a protagonista dorme profundamente e Ashford, antes de sair do quarto hospitalar, recita alguns versos de *Hamlet*: “É hora de partir. Que revoadas de anjos cantem para vós e para vosso repouso” (p. 108). No texto shakespeariano, a palavra utilizada é *rest*, a mesma presente no soneto de Donne. Ashford compreende que chegou a hora da morte da colega e a associa, através da citação, ao repouso de um corpo cansado, tal qual Donne o faz no soneto sacro VI. Durante o sono Vivian morre, libertando-se de todo sofrimento.

Outro relevante dialogismo entre a peça e o segundo quarteto do soneto VI, é o uso dos superlativos *soonest* e *best*, que destacam o caráter de urgência da morte.

No caso de Vivian, ela estava em plena atividade, envolvida em suas aulas e produções acadêmicas, quando sente os primeiros sintomas da doença:

JASON: Quando notou os primeiros sinais do seu incômodo atual?

(...)

VIVIAN: Oh, há mais ou menos quatro meses. Senti uma dor no meu estômago, no meu abdome, como uma câimbra, mas não exatamente.

(...)

JASON: E o que veio depois?

VIVIAN: Bem, eu não sei direito. Comecei a notar algumas coisas no meu corpo, pequenas coisas. Estava dando aula e sentia uma dor aguda. (p. 43-44)

Vivian tinha apenas cinquenta anos quando começa a sentir alguns incômodos, que logo se mostram ser o resultado de um câncer agressivo já incurável. A morte parece bater abruptamente a sua porta, o que gera a revolta da personagem e, depois, frustração por compreender que não é possível controlar o tempo da morte.

Observa-se a revolta quando a protagonista não quer acatar o conselho médico de não lecionar no próximo semestre. Ela responde ao médico, demonstrando sua indignação: “Isso está fora de cogitação!” (p. 22). Quando no hospital, imagina-se lecionando sobre um soneto de Donne e, ao ser interrompida para realizar um exame, protesta:

SUSIE: Professora Bearing?

VIVIAN: (*Ainda na “cátedra”, mal-humorada.*) O que é?

SUSIE: A senhora tem que descer para um exame. Jason acabou de chamar. Eles querem outro ultra-som. Estão preocupados com uma obstrução intestinal. Posso entrar?

VIVIAN: Não. Agora não.

SUSIE: Desculpe, mas eles querem o exame agora.

VIVIAN: Neste momento não. Não estava previsto para agora.

SUSIE: Mas eles querem fazer o exame agora. Eu trouxe a cadeira.

VIVIAN: Não pode ser agora. Eu estou no meio disto. Eu tinha planejado *isto* para agora, e não o ultra-som. Nada de exames. Nós já tínhamos discutido sobre isso.

SUSIE: Eu sei, eu sei. (...) Por que a senhora não resolve isso rápido?

VIVIAN: *Eu não quero ir agora!* (p. 71-72)

É evidente que Vivian não se refere apenas ao exame, mas à doença e à morte que se aproxima. Esta é uma situação que foge do seu controle. Vivian, que se intitula uma pessoa determinada, exigente, forte e perfeccionista, queria poder controlar a morte. De fato, com exceção de casos de suicídio, a morte foge do planejamento humano, chega em seu próprio tempo, o qual geralmente consideramos como muito cedo, segundo nos adverte o soneto.

A frase enfática de Vivian, afirmando que não quer ir naquele momento, demonstra a não aceitação da morte. Assim como no soneto, a personagem busca uma maneira de vencer sua antagonista.

A bonita imagem desse quarteto, da libertação da alma, dialoga com o momento em que Vivian caminha, já sem roupa, para a luz, demonstrando que há um processo de redenção que resulta em transcendência. Contudo, esse processo será discutido mais adiante.

O descanso e o sono, o caráter de urgência da morte e a libertação da alma, são importantes pontos de encontro entre esse segundo quarteto do soneto e a peça *W;t*, destacando, mais uma vez, a relevância do poema no texto dramático.

Em relação às questões apresentadas, nota-se um importante dialogismo com a prosa de Donne. Conforme mencionado no primeiro capítulo, o aumento da expectativa de vida fez com que a morte se tornasse mais distante, e o homem, em boa saúde, vive como se não fosse mortal (ARIÈS, 1977). Donne se angustia quando pensa estar frente à morte. Em *Devotions Upon Emergent Occasions*, as objeções que escreve, logo após as meditações, expressam questionamento e até mesmo revolta. Contudo, ele sempre recorre às Escrituras Sagradas e, ao escrever suas

orações, demonstra paz de espírito e aceitação porque acredita que a Humanidade pertence a um único autor que, em sua boa, perfeita e agradável vontade (Romanos 12:2), decide sobre o momento da morte de cada indivíduo.

Já Vivian não se vê como um indivíduo dependente de Deus. Ela se coloca como dona do seu destino, crendo que o esforço, a dedicação e a capacidade intelectual farão com que alcance seus objetivos. A protagonista alcança distinção profissional, mas ao se ver debilitada e sem perspectivas de um tratamento efetivo, percebe que perdera o controle de sua vida, ou ainda, que nunca o tivera por completo, o que a perturba. Diferentemente de Donne, a personagem não recorre as Escrituras Sagradas ou a Deus em busca de conforto, mas trava uma luta interior em busca de respostas significativas para os problemas com os quais lidou de maneira distanciada através da literatura.

No terceiro quarteto do soneto, a morte é retratada como escrava, sendo assim reduzida a uma condição de dependência, fragilidade e humilhação. Deixa de ser dominadora e passa a ser dominada pelo destino, acaso, reis e homens desesperados. O eu lírico troca o imperativo do primeiro verso, “*Death be not proud*”, pelo questionamento “*why swell’st thou then?*”. Na posição de um ser subjogado, parece não haver mais motivos para a morte se orgulhar:

Thou art slave to Fate, chance, kings, and desperate men,  
And dost with poyson, warre, and sicknesse dwell,  
And poppie, or charmes can make us sleepe as well,  
And better then thy stroake; why swell’st thou then? (GARDNER, 2001, p. 9)

Serva de reis, destino, acasos e ânsia,  
À droga, à peste e à guerra te associas;  
E adormecem-nos ópios e magias  
Mais que teu golpe. Então, por que a jactância? (VIZIOLI, 1985, p. 51)

Em *W;t*, há três aspectos que aproximam Vivian dessa condição de inferioridade e subjugação, expressa no soneto. Primeiramente, o câncer passa a exercer uma espécie de domínio sobre a personagem, uma vez que a impede de lecionar, realizar palestras ou escrever artigos e livros. Por causa da doença deve deslocar-se, diversas vezes, do conforto da sua casa para o hospital, local que, como

ela mesma observa, se torna palco de uma série de humilhações. Vivian é submetida a um tratamento agressivo que a torna dependente do auxílio de outras pessoas.

Em segundo lugar, a professora que era autoridade em sala de aula e também entre os colegas, passa a receber ordens. Os técnicos a levam para exames, ordenam-lhe que respire, inspire, se vire, espere e assim por diante. Os médicos prescrevem as medicações e lhe dão ordens: tomar líquido, ser forte, ficar em isolamento e realizar exames. Vivian não controla mais a própria vida, o que é amedrontador. Em uma conversa com Susie essas questões ficam bastante evidentes:

SUSIE: Não consegue dormir?

VIVIAN: Não. Não paro de pensar.

SUSIE: Se insistir muito nisso, vai acabar ficando confusa.

VIVIAN: Eu sei, não consigo discernir as coisas. Vivo em pleno *enigma*, tendo essas *dúvidas*.

SUSIE: O que a senhora está fazendo é muito difícil.

VIVIAN: É do que mais gosto: as coisas difíceis.

SUSIE: Não é a mesma coisa. É como se estivesse fora do controle, não é verdade?

VIVIAN: (*Chorando, apesar de tentar se controlar.*) Eu estou com medo.

SUSIE: (*Afagando-a.*) Oh, meu bem, claro que está.

(...)

VIVIAN: Eu não me sinto mais segura.

SUSIE: E você costumava se sentir segura?

VIVIAN: (*Chorando.*) Sim. Eu costumava me sentir segura. (p. 88-89)

Susie, que provavelmente já lidara com outros pacientes terminais, percebe os conflitos de Vivian, a qual não consegue controlar o choro. A professora se sente desconfortável ao se ver dominada pela doença, tratamento e sentimentos, mas é a desestabilidade que a leva à reflexão semântica da temática central dos sonetos sacros: a morte. É exatamente essa reflexão que irá pavimentar o caminho em direção à redenção e à transcendência.

Por fim, o que mais aproxima Vivian da condição de escravidão, apresentada no soneto de Donne, é o fato de sentir-se um objeto, devido ao tratamento desumano que recebe no hospital.

Atualmente, com os avanços da medicina, mortes que seriam terríveis antigamente são agora menos sofridas, há mais formas de se aliviar a dor e o tormento (ELIAS, 2001). Porém, em *W;t*, a medicina faz justamente o oposto, ela gera mais dor. O tratamento de Vivian acaba por prejudicar outras partes do seu corpo, como o sistema imunológico. Dessa maneira, ela deve ficar em um quarto isolado no hospital, no qual apenas os profissionais da saúde podem entrar, e só o fazem após seguirem uma série de protocolos quanto à higiene e vestimentas. Vivian percebe o paradoxo: “Eu não estou em isolamento porque eu tenho câncer, ou melhor, porque eu tenho um tumor do tamanho de uma laranja. Não. Eu estou em isolamento porque eu estou recebendo um tratamento contra o câncer. É o meu tratamento que ameaça a minha saúde” (p. 67).

Pode-se pensar que o tratamento, apesar de ter efeitos colaterais indesejados, poderia trazer a cura, mas não é isso o que acontece na peça:

SUSIE: Vivian, há uma coisa sobre a qual precisamos falar, em que você precisa pensar. (*Silêncio.*)

VIVIAN: Meu câncer não está sendo curado, não é?

SUSIE: Hum hum.

VIVIAN: Eles nunca esperaram curá-lo, não é verdade?

SUSIE: Bem, eles pensavam que as drogas fariam o tumor diminuir e ele diminuiu bastante. O problema é que apareceu também em outros lugares. Eles aprenderam um bocado em matéria de pesquisa. (p. 91)

O tratamento serve mais aos médicos que à paciente. Quando Susie nota o sofrimento de Vivian, sugere que a dose de medicamentos seja diminuída e Jason responde: “Diminuir a dose? De jeito nenhum. Dosagem integral” (p. 64). O médico não aceita que a pesquisa seja prejudicada para conceder conforto a Vivian. Nesse caso, a medicina e a pesquisa foram colocadas acima do ser humano. Essa inversão de valores choca quando, na hora da morte de Vivian, Jason quer ressuscitá-la porque “ELA É PESQUISA” (p. 109). Somente no final da peça, quando o médico fala para a equipe de reanimação: “EU COMETI UM ENGANO!” (p. 112), compreende que havia negado à paciente a condição de humanidade.

Vários momentos de epifania, no caso de Vivian, acontecem durante os oito meses de tratamento contra o câncer, à medida que a doença evolui e a enfraquece. Há, novamente, uma inversão de papéis, como demonstra a protagonista: “Antes, eu

ensinava; agora, sou material de ensino. É muito mais fácil. Tenho somente que ficar quieta e fazer um ar de cancerosa; o que requer, cada vez menos, talento de representação” (p. 55). Em outro momento, relata: “Hoje, nós nos referimos ao que *eu sou*, como se eu fosse tão-somente um tubo de ensaio, a capa de um livro a ser examinado, um pedaço de papel em branco com pequenas marcas negras inscritas” (p. 74). Quando pensa que sua resiliência durante o tratamento contra o câncer resultaria em um artigo sobre seus feitos, logo se dá conta: “Sobre mim? De que é que eu estou me gabando? O artigo não será sobre *mim*, mas sobre os meus ovários, sobre a minha cavidade peritoneal que, apesar de todos os esforços, continua fervilhando de câncer” (p. 74).

Nesse contexto, Vivian observa que a busca desenfreada pelo conhecimento fizera com que ela fosse agente da mesma inversão de valores da qual é agora vítima. Recorda o momento em que não estendeu o prazo de entrega de trabalho ao aluno cuja avó havia falecido (p. 86-87) e compreende como agiu de maneira impiedosa em uma hora de grande sofrimento. É a própria dor que transforma o seu ponto de vista; percebe a demonstração de sentimentos como expressão de humanidade e não de fraqueza.

O tratamento que a personagem recebe no hospital se assemelha àquele conferido ao escravo; reduzido à condição de objeto, tornava-se propriedade de um senhor que lhe dava ordens e ignorava suas ideias e sentimentos. Enquanto um escravo pode ter seu corpo agredido por um senhor de engenho, Vivian tinha seu corpo agredido por um tratamento experimental e, então, sente-se um ser dominado, amedrontado e inseguro. Esse é um dialogismo impactante que claramente se estabelece entre a peça e o soneto sacro VI de Donne.

Parte-se, assim, para o dístico final, que, conforme a análise realizada anteriormente, é uma perfeita conclusão dos argumentos expostos no soneto. Nele, percebe-se o contraste da brevidade do sono com o acordar eterno.

One short sleepe past, wee wake eternally,  
And death shall be no more, Death thou shalt die. (GARDNER, 2001, p. 9)

Um breve sono a vida eterna traz,  
E vai-se a morte. Morte morrerás. (VIZIOLI, 1985, p. 51)

A professora Ashford pede que Vivian refaça seu trabalho sobre o soneto sacro VI de Donne e despende maior atenção à pontuação e compreensão semântica dos versos. Acredita que Vivian tenha lidado com o soneto de maneira superficial, e a adverte:

Você pensa que a pontuação no último verso deste soneto é meramente um detalhe insignificante?

No início, o soneto descreve uma luta destemida com a morte, em que são convocadas todas as forças da inteligência e do drama para vencer o inimigo. Mas, em última instância, o poeta almeja a superação aparentemente impossível das barreiras entre a vida, a morte, e a vida eterna.

Na edição que você escolheu, o significado simples e profundo desse objetivo é destruído por uma pontuação histórica.

Golpeia a Morte; - *morte com M maiúsculo e segue-se um ponto-e-vírgula!*

Morte – *M maiúsculo, novamente-*, morrerás! – *ponto de exclamação.*

Se você é tentada por esse tipo de coisa, mocinha, eu sugiro que vá estudar algo como Shakespeare.

A edição dos *Sonetos Sacros* de Gardner é baseada nos manuscritos de 1610, de Westmoreland... não por razões sentimentais, mas porque Helen Gardner é uma grande especialista. Nessa edição lê-se:

Golpeia a morte, *vírgula*, Morte morrerás.

Apenas um suspiro – uma vírgula – separa a vida da vida eterna. Na verdade, é muito simples. Restaurada a pontuação original, a morte deixa de ser algo para ser representado em um palco, com pontos de exclamação. É uma pausa, uma vírgula. (p. 26-29)

A professora Ashford demonstra que no texto poético, um texto bastante conciso, cada marcação, pontuação e letra maiúscula, é repleta de significado. A pontuação apresentada por Vivian criava uma barreira entre a vida e a morte, contrariando a ideia do breve sono que leva ao acordar eterno do primeiro verso do dístico.

A protagonista, durante toda a peça, trava uma luta interior para compreender os conceitos expressos pela professora emérita. Contudo, a pequena vírgula que remete ao acordar eterno, aponta para a transcendência, assunto bastante distante para a mente contemporânea, interessada na ciência e na razão. Antes de lhe ser

administrada morfina, Vivian-narradora, recita o dístico final uma última vez, e o carrega de dramaticidade:

*(Vivian concentra todas as suas forças e tenta formular uma síntese grandiosa, como que tentando conjurar o próprio fim.)*

*Golpeia a Morte; - morte com M maiúsculo e segue-se um ponto-e-vírgula!*

*Morte – M maiúsculo, novamente -, morrerás! – ponto de exclamação.*

*(Ela olha para baixo, para si mesma, olha para o público e percebe que a fala não faz efeito. Balança a cabeça e suspira resignada.)* Eu sinto muito.

*(Vivian volta para a cama enquanto Susie injeta morfina no tubo intravenoso. Queda-se deitada e, num gesto final melodramático, fecha os olhos e cruza os braços sobre o peito.)* (p. 98-99)

O excesso de dramaticidade não está apenas na pontuação que escolhe ao recitar os versos, letra maiúscula, ponto de exclamação e ponto e vírgula, mas também no gesto de fechar os olhos e cruzar os braços sobre o peito. O caminho da transcendência implica antes no da redenção, e Vivian o evita até os últimos instantes.

Em uma entrevista, Margaret Edson comenta sobre o assunto: “Sua redenção é postergada mediante os seus próprios esforços. Poderia ter acontecido muito antes, mas ela continua adiando e adiando e adiando, até que finalmente há um avanço, e isso acontece nos dez últimos segundos de sua vida, o que é tempo suficiente” (CARTER, 1999, p. 2).

Para atingir a redenção e, conseqüentemente, a transcendência, Vivian deve libertar-se do orgulho, conhecimento, racionalização, autoridade e até mesmo independência. A dificuldade a transforma e lhe permite trilhar o caminho da redenção: o retorno ao olhar e à fé de uma criança.

Aos cinco anos, o olhar de Vivian para os novos vocábulos de um livro era repleto de encantamento. Ao ler uma estória de Beatrix Potter, questiona:

VIVIAN: Dizem que o efeito de comer muita alface é sopo... sopofí... Que palavra é essa?

SR. BEARING: Pronuncie alto.

VIVIAN: So... pro... fi... co. So... po... ri... fí... co. Soporífico. O que é isso?

SR. BEARING: Soporífico: que provoca sono.

(...)

VIVIAN: Dizem que o efeito de comer muita alface é soporífico. Os coelhinhos no desenho estão dormindo. Como você disse, por causa do *soporífico!*

*(Ela se levanta. O senhor Bearing sai.)*

A ilustração confirmou o sentido da palavra, exatamente como ele havia explicado. Naquele momento, pareceu mágica.

Então, imaginem o efeito primeiro que as palavras de John Donne tiveram sobre mim: raciocínio, concatenação, ambiguidades sugestivas, brilho. (p. 60-62)

Esse momento de sua infância, que poderia ser considerado trivial, foi marcante para a protagonista. Aos cinquenta anos, Vivian ainda se lembra do maravilhamento ao compreender o significado de uma nova palavra e constatar que a ilustração comprovava a definição. Esse mesmo olhar é o que a leva a encantar-se com as palavras de John Donne, porém, com o tempo, seu trabalho com os textos se torna analítico e rigoroso; distanciado de sentimentos.

Durante os oito meses de tratamento experimental a transformação da personagem atinge seu objeto de trabalho, as palavras, e Vivian utiliza o significado de soporífico, palavra que a encantara na infância, como forma de conexão humana:

VIVIAN: Espero que isso tenha um efeito soporífico.

SUSIE: Bem, quanto a isso, não sei, mas certamente faz a gente ficar com sono.

*(Vivian acha deliciosa e muito engraçada essa última frase de Susie. Começa com um risinho que depois explode em uma gargalhada.)*

SUSIE: O que há de tão engraçado? *(Vivian continua a rir.)* O quê?

VIVIAN: Oh! É que “soporífico” quer dizer “faz você ficar com sono”.

SUSIE: É verdade?

VIVIAN: É. *(Outro acesso de riso.)*

SUSIE: *(Com um risinho.)* Bem, é muita ignorância a minha.

VIVIAN: Não! Não! Não! Foi engraçado.

SUSIE: *(Começando a entender.)* É, eu acho que sim. *(Rindo.)* De uma maneira um tanto burra. *(As duas riem da observação.)* Eu nunca teria percebido. Que bom você ter me explicado.

VIVIAN: *(Com simplicidade.)* Eu sou professora. (p. 99-100)

O fato de Susie não conhecer o significado de ‘soporífico’ teria resultado, anteriormente, em sentimento de indignação por parte da professora, mas agora ela se diverte com a situação e explica, gentilmente, o sentido da palavra à enfermeira.

Dessa vez, sua atenção não está no que ensina, mas a quem ensina. Antes ela afirmava, com prepotência, que era uma intelectual iminente, a mais competente especialista nos sonetos sacros de Donne. Agora, diz com simplicidade que é professora.

Voltar a esse olhar infantil, de encantamento e simplicidade, não é fácil para a professora Bearing, mas veem-se, na peça, outros momentos em que isso acontece. Primeiro, assim como uma criança amedrontada chama por seus pais no meio da noite, Vivian bloqueia a tubulação do soro para chamar a atenção de Susie (p. 87). A enfermeira logo compreende que Vivian está amedrontada, frente à morte que se aproxima. O conforto que Susie oferece é o mais próximo que Vivian pode experimentar de um cuidado materno, naquele momento.

Logo após esse pequeno incidente criado por Vivian, Susie a chama de 'lindinha', a professora chora, admitindo seus sentimentos e a enfermeira lhe oferece um picolé:

SUSIE: Vivian. É assim mesmo. Eu sei. Dói. Eu sei. É assim mesmo. Você quer um lenço? É assim mesmo. (*Silêncio.*) Vivian, você gostaria de um picolé?

VIVIAN: (*Como uma criança.*) Sim, por favor.

SUSIE: Eu vou buscar para você. Volto já.

VIVIAN: Obrigada. (p. 89-90)

Susie conforta Vivian como se faz a uma criança, oferecendo-lhe um doce. A rubrica da autora mostra o tom infantilizado da protagonista durante a conversa, contudo, ao se recompor, Vivian insiste em dar uma explicação da sua infantilização:

VIVIAN: (*Recompondo-se.*) As células epiteliais do meu aparelho gastrointestinal foram destruídas pela quimioterapia. O picolé frio faz com que eu me sinta melhor. É alguma coisa que eu posso digerir e ajuda a minha hidratação. Para a informação de vocês.

(*Susie volta com um picolé de laranja, com uma haste em cada extremidade. Vivian desembrulha-o e parte-o pela metade.*)

VIVIAN: Aqui.

SUSIE: Tem certeza?

VIVIAN: Tenho.

SUSIE: Obrigada. (*Susie senta no lavatório portátil ao lado da cama. Silêncio.*) Quando eu era pequena, a gente comprava picolé de uma camioneta. O vendedor passava

tocando uma campainha e corríamos todos atrás. Depois, ficávamos sentados na calçada chupando picolé. Bem profundo, hein?

VIVIAN: É uma lembrança boa. (p. 90-91)

Vivian divide seu picolé com a enfermeira, como quem o faz com um amigo e Susie compartilha uma lembrança da infância. A professora, sempre tão solitária, experencia momentos de bondade com Susie, desvencilhando-se das armadilhas da complexidade e aproximando-se da redenção.

A leitura do livro infantil, *O coelhinho fujão*, pela professora Ashford, também remete Vivian a esse universo das crianças e demonstra que importantes conceitos podem ser revelados na simplicidade. Mediante uma alegoria da alma, o livro apresenta a graça divina, tema central nos sonetos de Donne, porém o texto infantil, ao afastar-se da complexidade tão marcante do poeta metafísico, ressalta o cerne do tema: a graça divina é ofertada a todos, não sendo possível evitá-la. Sem esgrimas, ironias ou paradoxos, a mensagem chega ao leitor com a simplicidade de uma estória infantil.

O olhar infantil marca o caminho da redenção de Vivian, pois como Jesus afirma: “Deixem vir a mim as crianças e não as impeçam; pois o Reino dos céus pertence aos que são semelhantes a elas” (Mateus 19:14).

Por fim, o caminho da redenção implica em despir-se de tudo o que temos ou pensamos ser para se chegar a Deus ou à força na qual se acredita, simplesmente como somos. Essa questão é simbolizada, na peça, quando Vivian caminha em direção à luz:

*(Susie levanta o cobertor e Vivian sai da cama. Ela caminha para longe da cena, em direção a uma pequena luz. Atenta, ávida, ela se move lentamente em direção à luz. Ela tira o boné e o deixa cair. Retira também a pulseira. Ela desata os laços e a parte de cima da camisola escorrega e cai no chão. Ela deixa cair também a parte de baixo da camisola. No momento em que ela fica nua, e bonita, alcançando a luz, as luzes se apagam.)* (p. 113).

O texto demonstra que a transcendência implica em completa nudez, que não é de fato o despir-se de toda roupa ou ornamentos, mas das concepções, orgulho, independência e tudo que nos afaste de um singelo olhar infantil. Esse foi um árduo

caminho para Vivian, porém bem-sucedido. Assim como no soneto de Donne, a seu tempo e maneira, ela pôde vencer a morte.

A sugestão de um encontro com o criador, presente na rubrica da citação acima, demonstra que mesmo na sociedade contemporânea, na qual a razão está acima da fé, na hora da morte há uma necessidade de se recorrer à metafísica. Esta necessidade pode ser fruto de uma forte tradição cristã que perdura há séculos ou uma necessidade intrínseca do ser humano, mas a questão é que acreditar pura e simplesmente na finitude da vida, conforme sugere Elias (2001), não é um caminho fácil.

Muitos são os pontos de contato entre a peça, o soneto sacro VI que a permeia e *Meditações*. Uma análise mais detalhada, ainda que uma diante de diversas possibilidades interpretativas, nos permite compreender *W;t* de maneira mais profunda, realizando conexões que passariam despercebidas em uma leitura superficial.

Tendo em mente o sentido mais aprofundado do texto dramático, passamos para os dialogismos entre o soneto sacro V e a peça, além de continuar a relacionar as temáticas apresentadas no primeiro capítulo.

### 3.2 O MOTIVO DE ESCONDER-SE

O soneto sacro V, que aparece uma única vez em *W;t*, não é apenas recitado, mas analisado, ainda que brevemente, pela professora Bearing. Ela se imagina em sala de aula, discursando sobre a poesia metafísica e mais especificamente sobre esse soneto. Após recitá-lo, aborda três aspectos da temática do poema: agressividade intelectual, melodrama devoto e final temeroso. Em seguida, explica:

O sujeito do soneto tem uma mente brilhante e um argumento persuasivo; porém, no final, acha difícil acreditar no perdão divino e então se arrasta para debaixo de uma rocha, procurando esconder-se.

Se “a espécie bruta escapa à sorte”, por que não ele? Ao formular essa questão, o sujeito transforma a danação eterna em um jogo intelectual. Por que Deus escolheria fazer o que é *duro* e *difícil* – condenar -, em vez do que é *fácil* e também *glorioso*: mostrar-se misericordioso? (p. 69)

A agressividade intelectual do eu lírico é marcada pela argumentação e objeção nos primeiros oito versos do soneto, quando questiona a justiça divina, conforme análise do soneto de Donne no segundo capítulo. Vivian descreve essa parte do soneto como um jogo intelectual.

Percebe-se que a professora sempre tratou os poemas de Donne, bem como as questões de vida, morte e transcendência neles presentes, como meros jogos intelectuais, quebra-cabeças, problemas a serem quantificados e não resolvidos, conforme se observa: “Para o estudioso, para a inteligência treinada intensivamente nas sutilezas do vocabulário do século XVII, na versificação da época, nas alusões teológicas, históricas, geográficas, políticas e mitológicas do período, a finura e a argúcia de Donne é... uma maneira de verificar quão competente realmente nós somos” (p. 34). Como afirma, o estudo e análise dos poemas eram uma maneira de medir a sua capacidade intelectual. Essa percepção, bem como todo trabalho analítico, a distanciavam da compreensão semântica dos textos.

Em outro momento, quando Vivian se recorda de uma de suas aulas, aponta: “Nós temos novamente um exemplo da sagacidade de espírito de John Donne em ação: em vez de procurar *decifrar* os enigmas propostos pela vida e por Deus, o poeta se *compraz* na complexidade das questões envolvidas” (p. 82). Esse ponto de vista impede que a professora transponha os enigmas dos sonetos para a sua própria existência. Vivian não se permite ver que as questões suscitadas nos sonetos são sobre aspectos intrínsecos a todo ser humano e apenas o próprio sofrimento a leva em busca de respostas para as questões de vida, morte e transcendência.

Mais ao final da peça, Jason, em uma conversa com Susie, descreve como a professora lidava com os poemas em suas aulas:

SUSIE: Ela não é como eu imaginava. Eu pensava que alguém que estudou poesia fosse sonhadora. Sabe como é?

JASON: Ah, não, não era a maneira como ela lidava com o assunto. O seu curso parecia mais treinamento militar do que uma aula de literatura. Esse cara... John Donne era incrivelmente intenso. O cérebro da gente tinha que dar nó para tentar entendê-lo.

SUSIE: Mas ele era difícil de propósito?

JASON: Bem... tinha a ver com o assunto tratado. (...), ele sabe que é um pecador. E existe uma promessa de salvação, enfim, todo o negócio religioso. Mas ele não sabe como lidar com tudo isso.

SUSIE: Como assim?

JASON: A coisa toda não resiste a um exame detalhado. Ao mesmo tempo, não se pode enfrentar a vida sem ela. Então escrevem-se sonetos complicadíssimos. Tudo brilhantíssimo e tortuoso. Realmente engenhoso. Como bola de efeito. Somente de brincadeira faz-se **quebra-cabeças** tão complicados.

(...)

SUSIE: O que acontece com John Donne? Ele consegue?

JASON: Consegue o que?

SUSIE: A “angústia da salvação” dele. Ele consegue entender?

JASON: De jeito nenhum. Ganha o **quebra-cabeça**. Nem se procura mais resolvê-lo. Realmente fascinante. Um grande treino para pesquisa de laboratório: olhar as coisas em graus crescentes de complexidade.

SUSIE: Até o que?

JASON: O que você quer dizer?

SUSIE: Onde está o fim? E você não consegue resolver o **quebra-cabeça**?

JASON: *Nãum...* Quando se olha bem a questão, o que a pesquisa faz é quantificar as complicações do **quebra-cabeça**. (p. 102-104, ênfase acrescentada)

As aulas de Vivian, segundo Jason, se assemelhavam a um treinamento militar, provavelmente pela exigência de perfeição e disciplina, além do olhar atento aos detalhes, que buscava distanciar-se do sentimentalismo. Quantificar as complicações, observando os paradoxos, ironias, contrastes, agudeza, entre outros, lhe parecia mais interessante, mesmo porque o poeta trata, muitas vezes, de questões que só encontrariam resposta na fé e, para a mente contemporânea, voltada à ciência, esse não seria um caminho plausível.

Retomando a discussão do primeiro capítulo, lembramos que o homem se esquiva de pensar sobre a morte, não porque esta paralise, de alguma forma, a vida, mas porque pensar sobre a morte é pensar sobre a vida, e essa reflexão leva o indivíduo a questionar os valores capitalistas e individualistas da sociedade (MARANHÃO, 1992). Mesmo dedicando-se ao estudo de poemas que tratam essencialmente da morte, Vivian esquivou-se de pensar sobre a sua própria morte, não realizando, quando ainda em saúde plena, uma reflexão sobre a maneira de conduzir a vida. A professora enxerga em Jason os mesmos erros que cometeu: “Então o jovem médico, assim como a professora titular, prefere a pesquisa à humanidade. Ao mesmo tempo, a professora titular, no seu papel patético e simplório

de vítima, deseja que o jovem médico tenha maior interesse em um contato pessoal” (p. 81).

No decorrer do tratamento, Vivian percebe que os sonetos não são meros jogos intelectuais, “uma astúcia filosófica, uma fantasia espirituosa” (p. 28), mas, conforme a professora Ashford afirma, são “a verdade” (p. 28). Enquanto fala sobre o paradoxo de estar em isolamento justamente por causa do tratamento contra o câncer, Vivian percebe a armadilha à qual esteve presa por muitos anos:

Aqui, nós temos um paradoxo. John Donne se deleitaria com isso. Eu me deleitaria com isso, se ele escrevesse um poema sobre o assunto. Meus alunos quedariam-se perplexos diante disso, porque um paradoxo é muito difícil de ser compreendido. Pensem nele como se fosse um **quebra-cabeça**, eu lhes diria, um **jogo de intelecto**. (*Como se estivesse tropeçando em uma armadilha [lógica].*)

Ou seja, eu lhes teria dito... se fosse um **jogo**... o que na verdade não é. (p. 67, ênfase acrescentada)

Como a vida de Vivian está chegando ao fim, percebe que os sonetos abordavam questões ainda mais profundas do que havia sido capaz de perceber. Lidar com os escritos de Donne sem refletir sobre a própria vida e morte está relacionado ao que Vivian aponta como o pecado do eu lírico no soneto V: “arrogância intelectual” (p. 70). Esse pecado poderia ser dividido em duas partes: orgulho e racionalização ou *over intellectualization*. O primeiro aspecto já foi abordado no início desse capítulo, já o segundo, será aqui discutido.

Conforme mencionado na análise do soneto V, o sujeito do poema demonstra um grande poder argumentativo, lançando dúvidas sobre a justiça e caráter divinos. Seus argumentos são tão bem construídos que levam o leitor aos mesmos questionamentos. O eu lírico coloca sua capacidade intelectual e de racionalização em um patamar bastante elevado, chegando a questionar os atos do criador. Assim, deixa de refletir sobre o que deve fazer para alcançar a salvação e se detém aos critérios estabelecidos por Deus em relação à condenação eterna.

Da mesma forma, Vivian coloca-se em um patamar de distinção e superioridade intelectual. Ela valoriza exacerbadamente essa característica, negligenciando outras, como a capacidade de estabelecer conexões humanas ou de lidar com os sentimentos. Seu olhar para a poesia metafísica é friamente intelectual e, enquanto lecionava, seu interesse privilegiava o trabalho científico e não os alunos. Ao descobrir

que estava gravemente enferma, seu olhar continua repleto de racionalizações até o ponto em que as emoções não podem mais ser contidas.

Enquanto o doutor Kelekian explica a Vivian sobre o tratamento quimioterápico necessário, a professora pensa: “Tenho de ler alguma coisa sobre câncer. Tenho que arranjar uns livros... organizar uma bibliografia. Quem está fazendo uma pesquisa sobre câncer?” (p. 20). Vivian usa da racionalização como uma barreira que a impede de entrar em contato com seus sentimentos. Lida com a situação de maneira impessoal, transferindo à doença o olhar distanciado que aplicava na análise dos sonetos sacros.

Ao final da conversa com o médico, a professora, em seu papel de narradora, afirma: “Eu devia ter feito mais perguntas, afinal de contas eu sei que haverá um teste” (p. 24). Nesse momento, o conhecimento escapa das mãos de Vivian, deixando-a desconfortável e a solução que encontra é novamente a racionalização:

Vocês verão aqui, dentro de uma estrutura dramática, os aspectos mais interessantes da minha estada como uma paciente internada, submetida à quimioterapia experimental para tratamento de um câncer metastático do ovário em estágio avançado.

Mas, antes de ser uma produtora, eu sou uma *intelectual*. Sinto-me por isso obrigada a documentar como é estar aqui, na maior parte do tempo, entre as partes dramáticas culminantes; entre o que se dá o espetáculo. (p. 52)

Mesmo num hospital, a professora continua a focar sua intelectualidade, sem perceber quem é ou qual o seu papel além do rótulo de brilhantismo intelectual. Durante toda a vida acadêmica buscou e alcançou uma “capacidade para a análise escrupulosamente detalhada” (p. 34), atingindo distinção e, por isso, mesmo doente, quer estudar sobre o câncer, documentar os acontecimentos durante sua permanência no hospital, ser forte para ver os resultados de oito ciclos quimioterápicos de alta dosagem e contribuir para a pesquisa e para o conhecimento.

No entanto, sua percepção se altera com o sofrimento. Estabelece uma relação de afeto com Susie e, ao ter que decidir sobre ser ou não reanimada no momento da morte ela afirma: “Eu sempre quis saber mais. Eu sou uma intelectual; ou era, quando eu tinha sapatos, quando eu tinha sobancelhas” (p. 93). Escolher a reanimação seria continuar a contribuir para a pesquisa, contudo, Vivian já não é a mesma. A capacidade intelectual deveria ter sido vista como uma de suas facetas, mas, por

muito tempo, Vivian se escondeu atrás dela e assim, chega-se a outro relevante dialogismo do soneto com a peça.

Voltemos, primeiramente, à continuação da explicação da professora Bearing sobre o soneto V:

“Mas” (\* verso 9.) Exceção. Limitação. Contraste. O argumento muda: de racional passa a ser melodramático, numa manifestação de devoção pouco convincente. “Quem sou, nada” (\* verso 9), “que Seu sangue valioso junte-se ao meu pranto” (\* versos 9 e 10.)

Uma prece típica suplicaria: “Lembraí-vos de mim, Senhor”. (...). Os homens de fé pedem para ser *lembrados* por Deus. O sujeito deste soneto pede a Deus que o esqueça, *apague* (\* *apagar*, no último verso) *perfidia*... dor (\* verso 12), que lhes são próprias.

(*Vivian vai para frente da tela e a projeção do poema recai diretamente sobre ela.*)

Onde fica o intelecto agressivo da primeira parte do soneto? E a efusão histriônica da segunda parte? Quando o sujeito considera os seus próprios pecados e a inevitabilidade do julgamento divino, ele concebe uma única solução: *desaparecer*.

(*Vivian afasta-se da tela.*)

A doutrina nos assegura que a nenhum pecador será negado o perdão; nem mesmo àqueles que pecaram por arrogância intelectual (\* primeira parte do soneto) ou que deram demonstrações de uma dramaticidade excessiva (\* segunda parte do soneto.)

O sujeito não precisa se esconder do julgamento de Deus, tão-somente aceitar seu perdão. É simples. Suspeitosamente simples.

Nós gostaríamos de corrigir o autor, lembrá-lo de que a salvação nos é assegurada. Mas... já é tarde. O encontro poético chegou ao fim. Somos deixados com a nossa própria consciência. Nós fomos capazes de superar o poeta? Ou fomos subjugados por sua argúcia? (p. 69-70)

Conforme observado no segundo capítulo, o pedido de esquecimento divino, presente no soneto, poderia referir-se ou ao próprio eu lírico ou aos seus pecados. Percebe-se, no trecho acima, que Vivian escolhe a primeira interpretação. Mesmo diante de uma promessa bíblica de que o perdão é garantido a todos os que se arrependem, o sujeito quer esconder-se do julgamento divino. Parece acreditar não ser possível haver perdão para os seus pecados que, como Vivian aponta, são a arrogância intelectual e a dramaticidade excessiva.

Ao explicar o soneto, a professora parece estar falando de si própria. Tem medo que não haja perdão para os pecados de orgulho e racionalização. Quando o poema é projetado no corpo da personagem é como se ela fizesse parte do texto, como se as palavras e conceitos ali presentes fizessem parte do seu ser, reiterando a sua aproximação com o eu lírico.

Os erros que Vivian agora percebe em si a levaram à falta de simpatia humana que tanto gostaria de receber no hospital. Relembra como agia com dureza com os alunos quando não conseguiam responder uma questão:

VIVIAN: Neste soneto, qual é o principal mecanismo poético? Eu vou lhe dar uma pista. Não tem nada a ver com futebol. O que impulsiona este soneto?

ESTUDANTE 1: Hum.

VIVIAN: (*Falando para o público.*) Por acaso, eu disse: (*Carinhosamente.*) “Você tem dezanove anos. É tão jovem. Você é incapaz de diferenciar um soneto de um sanduíche de filé”? (*Pausa.*) De maneira nenhuma. (*Dura com o estudante 1.*) Venha preparado para a aula ou dispense de uma vez este curso, o departamento e esta universidade. Não pense nem por um instante sequer que eu tolerarei qualquer outra coisa. (*Para o público, defensiva.*) Eu estava lhe dando uma lição. (p. 82)

Na situação acima é evidente que o olhar de Vivian fixo no trabalho acadêmico a impedia de compreender o impacto que suas palavras, como professora e autoridade numa universidade, poderiam ter nos alunos. Ao sugerir que o estudante pode não estar à altura daquela instituição de ensino, Vivian o coloca em uma posição de humilhação. Sua exigência e busca por perfeição tornam-se desculpas para agir com frieza e, assim, abster-se de lidar com os próprios sentimentos e os dos outros.

Logo após lembrar diversos episódios de falta de simpatia para com os alunos, confessa à enfermeira que enfrenta dúvidas e medo e demonstra-se arrependida de seus erros. Sua solução, frente ao arrependimento, é a mesma do sujeito do soneto sacro V: esconder-se. Ao se encontrar sozinha, Vivian dirige-se à plateia: “Eu estou com medo. Oh, Deus. Eu quero... eu quero... Não. Eu quero me **esconder**. Quero apenas me enroscar inteira dentro de uma bola pequena (*Ela se enfia debaixo das cobertas.*)” (p. 95, ênfase acrescentada). Vivian é tomada pela insegurança e deseja desaparecer, mas, suas cobertas são a única forma de proteção que encontra.

Essa insegurança da personagem nos remete a um importante aspecto da concepção da morte na contemporaneidade: a maior preocupação com o conforto

físico do que com o aspecto humano e pessoal. Os profissionais da saúde são treinados para curar, mas não para atenderem o lado emocional dos pacientes que estão à beira da morte, sem perspectiva de tratamento eficaz. Antes de Vivian iniciar o tratamento, passa por uma entrevista médica. Jason faz sete perguntas à paciente e conclui:

JASON: Bem, isso é tudo o que precisamos da sua história de vida.

VIVIAN: É, isso é tudo o que tenho como história de vida. (p. 39)

Há, obviamente, um tom de ironia na fala da paciente. Jason não tem interesse na narrativa de Vivian, mas apenas nos fatos que tenham alguma relevância clínica. Está preocupado com o físico e não com a pessoa de uma maneira integral.

Em outro momento, Jason precisa ser lembrado de despedir-se da professora:

KELEKIAN: Jason.

JASON: Hum?

KELEKIAN: A parte clínica.

JASON: Ah... claro. (*Para Vivian.*) Muito obrigado, professora Bearing. A senhora tem cooperado muito. (*Eles saem, deixando-a com a barriga descoberta.*) (p. 59)

Conversar com o paciente é chamado de parte clínica, algo institucionalizado pela medicina. O jovem médico nem ao menos cobre Vivian ao sair. Para ele, apenas os dados de pesquisa têm importância e dirigir-se ao paciente é perda de tempo:

VIVIAN: Etiqueta médica.

JASON: É, existe até um curso sobre o assunto na escola de medicina. Uma **perda de tempo** colossal para os pesquisadores. (p. 76, ênfase acrescentada)

JASON: Espere até que eu tenha o meu próprio laboratório. Se eu sobreviver a este... *internato.*

VIVIAN: O contato com seres humanos.

JASON: Todo mundo tem que passar por isso. Todos os grandes pesquisadores. Exige-se que nós sejamos capazes de discutir com os clínicos. Como se a dificuldade estivesse em nós. Os clínicos são uns primitivos. Tão untuosos, submissos. Comportam-se como se tivéssemos que ficar de mãozinhas dadas para discutir o nível de creatinina. Eu sempre digo: vamos dispensar as **bobagens** e seguir em frente. (p. 79, ênfase acrescentada)

Para Jason, o contato com os seres humanos é algo penoso, uma ‘bobagem’ que o distraí da pesquisa. Ao tratar Vivian de maneira mecânica contribui para humilhá-la. O conhecimento e a empatia tomam rumos distintos e, frente à morte, Vivian não encontra conforto emocional no hospital.

Quando Vivian está visivelmente em grande sofrimento, a enfermeira avisa o médico Kelekian:

KELEKIAN: Doutora Bearing, está sentindo dor? (*Kelekian estende a mão, solicitando o protocolo; Jason entrega-o. Eles o lêem.*)

VIVIAN: (*Sentando-se firme, sem ser notada pela equipe.*) Se eu estou sentindo dor? Não acredito no que estou ouvindo. Claro! (...). (p. 97)

Percebe-se pelo trecho acima, que Vivian está enfurecida, cansada das perguntas desnecessárias, da indiferença, da falta de humanidade. Se o médico ao menos a olhasse poderia constatar a sua dor, mas ele parece mais preocupado com as informações da ficha da paciente.

Essa cena choca ainda mais quando a comparamos com o carinho que Vivian recebe da sua única visita, a professora E. M. Ashford:

VIVIAN: (*Fraca.*) Eu estou me sentindo muito mal.

E. M: Eu sei que você está. Eu estou vendo. (*Vivian chora.*) Oh, minha querida, o que é isso? O que é isso? Que é isso? (*Vivian chora mais ainda, deixando as lágrimas correrem.*) Vivian? Vivian? (*E. M. olha para o hall. Furtivamente, tira os sapatos e deita na cama. Abraça Vivian.*) (p. 106)

Diferentemente do médico, a professora Ashford olha para Vivian e por isso sabe que ela está com dor, pois é visível para quem quer ver. Ao abraçar Vivian, oferece-lhe conforto emocional e logo em seguida, a paciente falece. Provavelmente Vivian não esperava dos médicos um abraço, mas esperava que pelo menos a tratassem como um ser humano.

O sentimento de Humanidade, expresso nos escritos de Donne, é um conceito muito distanciado do que se vive na contemporaneidade. O individualismo impede a empatia e a compaixão. Esquece-se do coletivo, invertem-se valores e cada um segue a vida como se suas atitudes não impactassem aqueles ao seu redor. É marcante a autoimagem dos indivíduos como seres autônomos e independentes. Dessa forma,

morrer isoladamente tornou-se mais frequente do que em qualquer outro período da história, porém não apenas se morre só, como se vive só (ELIAS, 2001).

Em *W;t* a solidão da protagonista é evidente, tanto em vida quanto na morte. Quando o médico Kelekian explica a Vivian sobre a doença, ela não tem ao lado nenhum familiar ou amigo a quem o doutor devesse explanar os procedimentos do tratamento:

KELEKIAN: Aqui estão as informações necessárias (...). Há alguém da sua família com quem eu deva falar sobre tudo isso?

VIVIAN: Não será necessário. (p. 23)

Em outro momento, quando Jason entrevista a professora, ficamos sabendo que seus pais são falecidos e ela não tem irmãos (p. 38). A enfermeira Susie é quem percebe a solidão da professora:

SUSIE: Não me parece que esteja recebendo muitas visitas, não é verdade?

VIVIAN: (*Corrigindo.*) Nenhuma, para ser exata. (p. 51)

Quando Vivian está com neutropenia febril e chega ao hospital, a enfermeira parece intrigada:

SUSIE: Fez bem em vir. Alguém a trouxe?

VIVIAN: Táxi. Eu peguei um táxi. (p. 63)

Enquanto luta contra o câncer, momentos de profundo sofrimento, Vivian não tem ninguém ao seu lado. Antes de adoecer, a solidão não aparentava incomodá-la, pois tinha a companhia dos poemas e a realização profissional. Porém, quando a morte está à espreita, ela tenta transpor essa barreira do isolamento, apegando-se à enfermeira Susie, a única pessoa do hospital que não a vê como objeto de estudo. É com ela que Vivian chora e admite seus medos. É por ela que Vivian sente-se cuidada e, de certa maneira, amada:

VIVIAN: Você ainda vai cuidar de mim, não vai?

SUSIE: Claro, lindinha. Não se preocupe. (p. 94)

Vivian aproxima-se de Susie, quebrando os muros que havia construído a sua volta, visto que a morte havia deixado o campo da literatura e do abstrato, tornando-

se, agora, real e tangível. Era a sua morte que estava em questão e Vivian parece não querer enfrentá-la de forma tão solitária.

Como discutido no primeiro capítulo, a morte em casa, como na época de Donne, atenuava a solidão do moribundo. Mesmo quando o poeta precisou isolar-se, por ter uma doença contagiosa, não se sentiu só, pois se sentia parte da Humanidade. Sua máxima de que nenhum homem é uma ilha, se aplicava à vida; o coletivo superava o individual e essa compreensão confortava o doente. Não se morria só, bem como não se vivia só.

Em *W;t*, a visita da professora Ashford mostra como Vivian poderia ter sido. A professora emérita, ainda que muito respeitada academicamente, fora capaz de criar vínculos pessoais; ao chegar ao quarto de Vivian, informa que está na cidade para visitar o bisneto, ficando evidente que conseguiu estabelecer relacionamentos além dos muros da universidade. Já no caso de Vivian, nem mesmo seus atuais colegas de trabalho a visitam. Quando pensa sobre a reação deles diante da notícia da sua morte, conclui que “se estapeariam furiosamente pelo meu lugar” (p. 49). Em relação ao envolvimento com os alunos, o médico Jason afirma que muitos a detestavam (p. 101). Percebe-se que foram as escolhas de Vivian que a levaram a essa condição de solidão. Talvez por não saber como lidar com os sentimentos ou relações humanas, sua escolha fora, novamente, esconder-se.

Outra questão é que a professora decidiu esconder-se também na complexidade. Quantificar os problemas apresentados nos sonetos tornou-se mais interessante do que encontrar uma significação tangível e contextualizada para cada um deles. Ao rememorar uma de suas aulas, a professora revisita uma discussão com um aluno sobre John Donne:

ESTUDANTE 2: Por que John Donne tem que **complicar** tanto as coisas? (*Os outros estudantes riem, concordando.*) Não, sério. Por quê?

VIVIAN: (*Para o público.*) Fiquem sabendo: todo ano, alguém me fazia essa pergunta. E era sempre um dos mais inteligentes. O que eu poderia dizer? (*Para o estudante 2.*) O que você acha?

ESTUDANTE 2: Eu acho que é como se ele estivesse se **escondendo**. Eu penso que, na verdade, ele está confuso... não sei. Talvez tenha medo, então se **esconde** atrás dessa *complicação toda*, atrás dessa *sagacidade*.

VIVIAN: *Esconde-se atrás da sagacidade de espírito?*

ESTUDANTE 2: Quer dizer, se existe realmente alguma coisa da qual ele tem certeza, ele poderia dizê-la de maneira mais simples... simplesmente. Não precisaria ser tão retorcido, teatral, nem fazer esse carnaval todo.

(*Os outros estudantes o encorajam.*)

VIVIAN: Talvez ele suspeite da simplicidade.

ESTUDANTE 2: Talvez, mas isso me parece estúpido.

VIVIAN: (*Para o público.*) A observação, apesar de formulada de maneira infeliz, continha a semente de um comentário perspicaz. (p. 83-84, ênfase acrescentada)

Conforme se observa, Donne, assim como Vivian, suspeita da simplicidade. No soneto V, mesmo a mensagem bíblica do perdão sendo tão evidente, acredita que a ele só resta a condenação. Vivian, ainda quando aluna da graduação, suspeitava da simplicidade. A professora Ashford tentava lhe explicar que o soneto que analisava tratava de questões atuais e intrínsecas aos seres humanos, mas ela não conseguia desvencilhar-se dos termos literários e de uma análise que, apesar de minuciosa, não compreendia uma importante parte da significação:

VIVIAN: Vida, morte... entendo. (*Levantando-se.*) É uma noção metafísica, singular, curiosa, uma astúcia filosófica, uma fantasia espirituosa. Tem a sua graça! Vou voltar para a biblioteca e reescrever o trabalho.

E. M.: (*De pé, enfaticamente.*) Não é uma astúcia, Vivian. É a verdade. (*Contornando a mesa em direção a Vivian.*) E o seu trabalho não é o que mais importa. (p. 28)

A complexidade permitia que Vivian se mantivesse em uma zona de conforto. Um desafio intelectual era sempre promissor, além de uma desculpa para não transpor os conflitos e questionamentos dos textos para a sua própria vida. Na continuação do diálogo acima, Ashford pede que Vivian não volte à biblioteca, mas que saia e se divirta com os amigos. Quer que Vivian crie experiências que a impeçam de prender-se à racionalização, contudo, a jovem retorna à biblioteca, sem compreender os conselhos da mentora.

O livro infantil, *O coelhinho fujão*, lido pela professora Ashford, aborda o mesmo tema do soneto sacro V, qual seja, o aspecto de esconder-se. A estória é sobre um coelho que quer fugir da mãe, porém, para cada maneira que encontra de escapar, a mãe revela uma forma de encontrá-lo. A trama é uma resposta ao soneto de Donne, demonstrando que é impossível se esconder de Deus.

O texto é repleto de sabedoria e conforta a debilitada Vivian. A estória remete ao campo da fé, sem lidar com a religião. Ashford explica: “Uma pequena alegoria da alma. Em qualquer lugar que ela se esconda, Deus a encontrará” (p. 107). O amor de Deus pelos seres humanos é comparado ao da mãe pelos filhos. Não importa o quanto tentem se afastar, ela se desdobrará para encontrá-los e protegê-los. O livro ajuda a perceber que não há mais motivos para se esconder. Ao suspeitar da simplicidade, Vivian cometeu um erro e deixou de lado importantes lições para a vida. Como bem observa Skyes:

a mensagem para Vivian tem dois lados. Primeiro, essa simples estória é um antídoto para a complexidade de Donne que resulta em ansiedade e para a arrogância interpretativa competitiva que Vivian e seus médicos se tornaram presas. A descomplicada consolação do livro infantil assemelha-se ao picolé de laranja que Vivian compartilha com a simpática enfermeira, Susie. Em segundo lugar, o livro oferece uma direta afirmação teológica. (...). A esperança do livro surge da confiança na primordial misericórdia de Deus, e não da bondade humana. Não é apenas o formato da história que é contrário a Donne, mas seu conteúdo oferece uma resposta ao tenebroso soneto explicado anteriormente pela professora Bearing: é impossível se esconder de Deus, mas também desnecessário. Temos apenas que livrar-nos de nossas defesas para encontrar uma segurança que jamais poderíamos obter. (SKYES, 2003, p. 169-170)

O livro infantil finaliza da seguinte maneira: “‘Oras bolas’, disse o coelhinho, ‘é melhor eu ficar onde estou e ser seu coelhinho’. E assim ele fez. ‘Coma uma cenoura’, disse a mãe coelho” (p. 107-108). Enquanto o coelhinho apenas imaginou como seria fugir de sua mãe, Vivian passou sua vida escondendo-se do criador. Contudo, ao caminhar para luz, no final da narrativa dramática, demonstra que aceitou os ensinamentos expressos na simplicidade da estória infantil: aceitar o perdão divino e permitir-se trilhar o caminho da fé.

Ao trilhar esse novo caminho, Vivian acredita dar sinais do que aponta como o segundo pecado do eu lírico: a dramaticidade excessiva. Para ela, que sempre foi forte, a demonstração de sentimentos parece uma fraqueza, porém, nos momentos finais de sua vida, não consegue evitá-la.

Essas demonstrações de sentimentos são vistas, na sociedade contemporânea, como mero descontrole. É um tabu que “trava línguas e mãos”,

impedindo que as pessoas externem suas emoções (ELIAS, 2001, p. 21). Para Vivian é difícil admitir o medo e para Jason é difícil compreendê-lo. Ele recorre à medicina, questionando-se sobre a sanidade da professora:

VIVIAN: Você vai sentir a minha... Você costuma sentir falta das pessoas?

JASON: Todo mundo pergunta isso. Especialmente as moças.

VIVIAN: E o que você responde?

JASON: Eu respondo que sim.

VIVIAN: Elas acreditam?

JASON: Algumas.

VIVIAN: Algumas. Sei. (*Com grande dificuldade.*) E o que você diz quando um paciente está apreensivo, amedrontado?

JASON: Com o quê?

VIVIAN: Eu só... não tem importância.

JASON: Professora Bearing, quem é o presidente dos Estados Unidos? (p. 79-80)

Vivian fala em terceira pessoa, pois acreditar que deve conter suas emoções. Jason não consegue nem ao menos entender que a professora fala de si mesma, quanto mais proporcionar-lhe algum conforto. Susie é quem, de alguma maneira, oferece gestos ou palavras de ternura. É surpreendente, no entanto, que Vivian, apesar de aceitá-los, critica essa atitude no papel de narradora:

VIVIAN: Eu estava acordada.

SUSIE: Estava? Qual é o problema, lindinha?

VIVIAN: (*Para o público, inflamada.*) Não pensem, nem por um instante, que alguém pode me chamar de 'lindinha'. Mas, afinal, eu deixei. (p. 88)

VIVIAN: Certamente, acabo de dar uma exibição de *sentimentalismo*. Picolé? 'Lindinha'? Não posso acreditar que minha vida tenha se tornado tão... *piegas*.

Mas não há nada que eu possa fazer. Não vejo outra maneira. Nós estamos discutindo vida e morte e nada disso em abstrato. Estamos discutindo a *minha vida* e a *minha morte*, o meu cérebro está ficando lerdo; o de Susie, pobrezinha, nunca foi dos mais aguçados e eu não consigo imaginar um outro *tom*. (p. 94-95)

Não é com naturalidade que Vivian aceita o carinhoso vocativo de 'lindinha', mas ao mesmo tempo, não o rejeita. Não só tem dificuldade de externar sentimentos, como também de receber demonstrações de afeto. Para ela, isso é *piegas* e de mau

gosto. Tabus presentes em toda a vida não são magicamente quebrados, mesmo frente à morte, mas o impacto do fim pode fazer com que sejam abalados. Vivian não consegue verbalizar seus sentimentos em relação a Susie, mas permite ser chamada de lindinha e dividir um picolé com a enfermeira. Conforme observa, não mais havia lugar para erudição, interpretação e complicação, era um tempo para a bondade e simplicidade (p. 95).

Donne, durante a sua doença, escreve, dia a dia, relatando os principais acontecimentos, mas principalmente revelando seus sentimentos e pensamentos mais íntimos. Escreve sobre o conflito entre a razão e a emoção, a crença em Deus e a promessa de vida eterna, mas, ao mesmo tempo, sofre com a doença e teme a chegada da morte. Suas meditações são uma janela, pela qual podemos entender seus pensamentos íntimos. Por outro lado, Vivian, como pesquisadora, busca documentar os acontecimentos, lidando com dificuldade com seus sentimentos e emoções. Através de flashbacks, faz breves reflexões sobre suas escolhas e o sentido que deu à sua vida. A partir dos fatos apresentados, o público consegue apenas inferir seus sentimentos. Enquanto Donne projeta sua alma nas suas meditações, Vivian documenta sua experiência como uma paciente terminal em um hospital.

A dramaticidade excessiva, apontada por Vivian como pecado do sujeito do soneto V, mais parece ser, no caso da professora, a demonstração de um coração contrito e arrependido, reconhecedor da sua insignificância frente a questões relevantes, como as de vida e morte, que estão além da compreensão humana. O contato com as emoções, ao contrário de sua arrogância intelectual, a ajudam em seus momentos finais, pois lhe permitem realizar conexões humanas.

Conforme evidências textuais fornecidas ao longo desse subcapítulo, os dialogismos com o soneto V são bastante evidentes, porém, enquanto o eu lírico, permanece na angústia de uma condenação que lhe parece certa, Vivian compreende, através do sofrimento e da estória lida por Ashford, que a graça e a misericórdia divina estão a serviço de todos. Não é mais necessário esconder-se ou ter medo, basta livrar-se de toda forma de controle e permitir-se experimentar o inevitável. O caminho da morte se torna mais ameno quando pensado sobre essa perspectiva. Nos últimos momentos de vida, Vivian parece adotar esse novo olhar e, assim, alcançar a redenção.

### 3.3 A REMEMORAÇÃO DA VIDA E A METATEATRALIDADE

No papel de narradora, Vivian recita parte do soneto sacro III de Donne, *This is my playes last scene*, logo após Susie conduzi-la a um exame de ultrassom, e observa: “John Donne, 1609. Sempre gostei desse poema. Em abstrato. Agora eu acho que essa imagem de ‘um minuto que cessa’ é um tanto – como eu diria – *abrupta*” (p. 73).

A personagem já finalizou seus oito ciclos de quimioterapia e, ao constatar que não houve nenhuma melhora do seu quadro clínico, percebe e admite, por meio do poema, quão perto está da morte. Também compreende que seu apreço pelo soneto era fruto de um olhar distanciado e agora sua condição faz com que a imagem de ‘um minuto que cessa’ lhe gere medo da morte ávida, voraz e tão eminente.

Conforme apontado no segundo capítulo, o primeiro quarteto do soneto é marcado por metáforas, que, por sua vez, são marcadas pelo adjetivo *last*, destacando o caráter de urgência e proximidade da morte. O adjetivo também resulta no processo de rememoração de diversos momentos já vividos e que não poderão mais ser experienciados.

A peça *W;t* é sobre as duas últimas horas de vida de Vivian Bearing, contudo, técnicas rememorativas permitem que o espectador esteja à par de diversas situações anteriores. A narrativa se passa em dois planos: o da realidade, em tempo cronológico, e o da memória. Este último engloba:

as lembranças mais recentes - sua rotina no hospital - permeadas por irrupções quase obsessivas de reminiscências mais remotas acionadas pelo mecanismo da memória involuntária. Através do processo memorialístico, Vivian revisita seu passado em uma frenética busca para compreender e avaliar sua trajetória. A narrativa é não linear, marcada pela descontinuidade e fragmentação e se processa no passado presente em forma de um grande flashback, entrecortado por lufadas e lampejos que desencadeiam um processo de associação resgatando vivências de diversas épocas sedimentadas na mente da narradora-protagonista. Verifica-se uma contínua alternância de flashbacks e flashforwards numa tentativa de adaptação para o palco da técnica do fluxo da consciência que corresponde ao estágio da fala. (LEWISKI, p. 69)

Peter Szondi descreve como o plano da memória é construído no drama moderno:

Não se força mais o passado a falar por meio de um confronto dramático, nem mais se colocam as *dramatis personae* – por força do princípio formal – como senhoras de uma vida passada, da qual na verdade são vítimas impotentes. Consegue-se agora a exposição do passado tal como ele se manifesta na vida: por sua própria vontade na *mémoire involontaire* (Proust). (...). Na temática do presente entra em lugar da ação inter-humana, que obrigaria os homens a se pronunciar sobre o passado, o estado psíquico de um indivíduo que sucumbe ao império da recordação. (SZONDI, 2011, p. 149)

Não são encontros dramáticos que resultam em *flashbacks* em *W;t*, mas, diante daquilo que vivencia no hospital ou dos assuntos que aborda em seus monólogos, a memória de Vivian é ativada. A personagem geralmente anuncia as cenas de memória:

VIVIAN: Eu nunca me esquecerei da hora em que descobri que tinha câncer. (*O doutor Harvey Kelekian entra sentado a uma mesa coberta de papéis.*)

KELEKIAN: A senhora tem um câncer.

VIVIAN: (*Para o público.*) Viram? Inesquecível. Foi como um choque. Tive que me sentar. (*Deixa-se cair ruidosamente na cadeira.*) (p. 17-18)

VIVIAN: (...) E eu sei, por experiência, que sou muito forte, dura. Uma professora exigente. Estrita. Nunca recuei diante de um desafio maior. Por isso mesmo, ainda como aluna da grande E. M. Ashford, escolhi estudar a poesia de John Donne. (*A professora E. M. Ashford entra sentada a uma mesa, a mesma que serviu ao doutor Kelekian. A cena se passa vinte e oito anos atrás. Vivian volta subitamente aos 22 anos de idade, ávida e intimidada.*)

VIVIAN: Professora Ashford?

E. M.: Você tem de refazê-lo.

VIVIAN: (*Para o público.*) Viram? Inesquecível. Foi como um choque. Tive que me sentar. (*Deixa-se cair ruidosamente na cadeira.*) (p. 25)

VIVIAN: (...) São termos médicos. Eu procurei saber o significado de cada um deles. É meu costume sempre tratar as palavras com respeito. Posso me lembrar da época – na verdade, do dia exato e da hora – em que eu soube que as palavras seriam o trabalho de toda a minha vida. (*Uma pilha de seis livros brancos e pequenos aparece. O senhor Bearing, pai de Vivian, está sentado atrás de um jornal aberto.*) (p. 59-60)

VIVIAN: Então o jovem médico, assim como a professora titular, prefere a pesquisa à humanidade. Ao mesmo tempo, a professora titular, no seu papel patético e simplório de vítima, deseja que o jovem médico tenha maior interesse em um contato pessoal. Bem, eu suponho que nós devemos ver, através de uma série de *flashbacks*, como a professora titular recusava aos seus simplórios alunos o toque de simpatia humana que ela agora busca. (*Aparecem os estudantes, sentados em cadeiras universitárias.*) (p. 81)

A primeira citação corresponde ao início das memórias de Vivian na peça. A protagonista, perplexa ao reconhecer que tem apenas duas horas de vida, lembra-se do momento em que todo o sofrimento se iniciou; com a notícia da doença. No segundo trecho, ao pensar sobre o motivo de ter escolhido a poesia de John Donne, lembra-se do seu primeiro trabalho escrito sobre o tema. Percebe-se, nesses trechos, a fusão de dois momentos críticos na vida da personagem. A reação ao saber que seu trabalho acadêmico teria de ser refeito é exatamente igual a que esboça ao receber a notícia da enfermidade. Assim, fica evidente a importância que a professora concedeu aos estudos e à intelectualidade. Não conseguir executar uma tarefa acadêmica com brilhantismo parecia-lhe tão terrível quanto a notícia de uma doença fatal.

Na terceira citação, observa-se que os termos médicos remetem Vivian ao primeiro momento de encantamento pelas palavras. Na última, o comportamento do médico Jason a lembra, com tristeza, de como tratava os próprios alunos; com a mesma falta de simpatia humana agora encontrada no hospital.

A eminência da morte e a percepção da personagem de que está vivenciando seus últimos momentos a remetem às primeiras vezes. O adjetivo *last*, tão marcante no soneto sacro III e tão evidente na peça, uma vez que a personagem tem consciência que vive suas últimas horas de vida, levam Vivian a uma reflexão sobre momentos que marcariam e guiarão sua vida, unindo começo e fim e resultando no processo de memória que é evidente na peça.

Esse processo é bastante fluido devido à maneira como ocorre a construção do espaço no drama. O cenário hospitalar não é completamente recriado, como se observa na nota da autora: “A maior parte da ação (mas não toda) se passa em uma sala do centro de cancerologia do Hospital Universitário. O palco fica vazio e o mobiliário é introduzido e retirado de cena pelos técnicos” (p. 13). Liana Leão explica:

Edson abdica da tentativa de recriar realisticamente um hospital e opta por um palco bastante plástico, onde a imaginação dos espectadores é alimentada apenas por esparsos objetos de cena como suporte de soro, maca, mesa de exame, leito hospitalar, cadeiras e outros que deslizam facilmente sobre rodinhas. Este palco fluido permite que as cenas se encadeiem sem mudanças drásticas, e que as cenas de memória (que não ocorrem no hospital) possam ser rapidamente armadas (...). Essas cenas, evocações líricas do passado e veículos de informações necessárias ao desenvolvimento do enredo, levam-nos a pensar no palco como espaço análogo a mente da protagonista, ao seu mundo interior. (LEÃO, 2004, p. 156)

Dessa forma, as mudanças de cena não são abruptas e o espectador pode sentir-se como que adentrando a mente da protagonista. As recordações vêm tal como ocorrem em nossa mente, instigadas por estímulos que servem de gatilho para acionar a memória. A plateia passeia com a personagem pelo presente e pelo passado e aprende sobre quem de fato Vivian é, suas decisões e arrependimentos ao fim da vida. Poucos objetos são utilizados para montar as cenas e alguns são reaproveitados, como a mesa utilizada para a conversa com o médico Kelekian e para a conversa com a professora Ashford em seu gabinete.

Outro ponto de dialogismo entre a peça e o poema é estabelecido logo no primeiro verso do soneto, *This is my playes last scene*. Sendo esse verso recitado por Vivian, fica evidente a utilização do recurso da metateatralidade. Quando a protagonista começa a admitir a dor, permitindo-se vivenciar um momento de vulnerabilidade, sem as fortalezas que havia criado ao seu redor, faz menção a esse soneto. Assim, demonstra que a peça e sua vida estão chegando ao fim e que logo a morte glutona separará seu corpo e alma.

O soneto não é recitado, de fato, na última cena da peça, mas sim ao fim dos oito ciclos de quimioterapia do tratamento experimental ao qual a professora Bearing é submetida. Vivian sabia que o tratamento contribuiria prioritariamente para a pesquisa, mas era sua única fonte de esperança, ainda que remota, para a cura. Apesar de sobreviver ao agressivo tratamento, seu câncer não é erradicado. A esperança se esvai e ao recitar o soneto, admite a proximidade da morte.

Enquanto no soneto sacro VI havia a esperança de vencer a morte e no V profundo arrependimento e medo da danação, no soneto III percebe-se a aceitação da morte. Mesmo amedrontada, Vivian compreende que não há mais outro caminho para si. A morte é eminente, não se pode evitá-la.

Ao recitar o soneto, Vivian-narradora dirige-se à plateia, quebrando a quarta parede. Esse é um processo que se estabelece desde a cena de abertura, quando a protagonista acena e cumprimenta o público, perguntando: “Como vocês estão se sentindo hoje?” (p. 13). Através dessas conexões estabelecidas entre protagonista e plateia, percebe-se a intenção de Vivian de estabelecer cumplicidade e intimidade com o público, conforme explicita Liana Leão:

Durante as quase duas horas de espetáculo esta relação será mantida de diferentes maneiras – a protagonista/ narradora constantemente se dirige à plateia por meio de gestos, olhares e falas -, a ponto de podermos dizer que a cumplicidade intencional entre protagonista e plateia é essencial para o desenvolvimento da trama. A cena de abertura propõe à plateia um jogo teatral extremamente sagaz, onde sua posição é menos de espectador do que de confidente de Vivian Bearing em sua solitária caminhada para a morte. A protagonista, por sua vez, não é apenas personagem da peça, mas se desdobra na função de narradora de sua estória, mestre de cerimônias de seu encontro com a morte. Tudo isto só é possível porque esse palco é vazio, porque se desdobra em espaço teatral e metateatral, em hospital e também teatro, espaço híbrido e múltiplo, onde personagens e plateia se encontram. (LEÃO, 2004, p. 157)

Ironia, racionalidade, perspicácia e paradoxos, tão presentes nos textos de John Donne, são observados nos monólogos da protagonista, o que impede que a peça se transforme em um melodrama e a aproxima de um jogo sagaz, entre Vivian e seus confidentes, o público, como demonstra o trecho acima.

Dessa forma, o dialogismo estabelecido entre peça e sonetos, ultrapassa o campo semântico e adentra o campo dos aspectos formais. Vivian fala sobre John Donne, recita os sonetos sacros e os analisa, mas além disso, seu olhar para as situações da vida e seu discurso são filtrados pelos recursos linguísticos utilizados pelo poeta. Ironia e sagacidade, não fazem de Vivian “exatamente uma doçura de pessoa” (p. 101), como observam Jason e Susie, mas após tantos anos dedicando-se aos escritos de Donne, o estilo do poeta torna-se seu próprio estilo.

Assim, o título da peça, que em inglês é apenas *Wit*, não diz respeito somente à agudeza, sagacidade e ironia de Donne, mas também à da personagem e consequentemente à da peça que, mesmo ao abordar um tema tão evitado na atualidade, a morte, o faz de maneira inteligente e sagaz, mexendo sim com os

sentimentos da plateia, mas sem se tornar um melodrama. O tom do texto já é expresso na cena de abertura:

*A ironia* é um estratagema literário que, uma vez posto em movimento, tende a produzir resultados de grande efeito.

Sinceramente, eu gostaria que não fosse assim. Eu teria preferido que uma peça sobre mim fosse encenada de um modo... digamos... mítico-heroico-pastoral. Mas, na verdade, os fatos, e muito particularmente um câncer metastático do ovário no seu estágio quatro, conspiram contra isso. Como podem ver, não teremos aqui nenhum conto de fadas. (p. 16)

Nessa citação, fica claro que a ironia é um recurso que permeará toda a peça, e dessa maneira, podemos:

(...) formular a hipótese de que Margaret Edson teria escolhido “wit” como título da peça não apenas para ilustrar a astúcia da protagonista, o tom irônico que emprega ao recontar sua vida e a complexidade de seu objeto de estudo – a poesia de John Donne -, mas sobretudo porque a própria natureza da peça é a de um jogo sagaz entre protagonista e público, jogo metateatral onde personagem, espaço e tempo são de natureza dupla ou mesmo múltipla, onde vida e morte são vividas e teatralizadas, alternando-se pathos e humor, reflexão e vivência, sentimento e densidade intelectual. (LEÃO, 2004, p. 159-160)

*W;t* é um jogo sagaz e metateatral, primeiramente pela construção do espaço que, na quebra da quarta parede, desfaz a ilusão do público de estar em um hospital, sala de aula, sala de um médico, entre outros, para ver-se no auditório do teatro, sendo confidente da protagonista e, dessa forma, participando de uma peça.

Além disso, Vivian pode ser compreendida como personagem metateatral, “consciente de ser personagem de uma peça que corresponde à sua vida, a um tempo crítica e distanciada de seu sofrimento, e simultaneamente vivendo um enredo e extrapolando os limites de um personagem dramático tradicional” (LEÃO, 2004, p. 163-164). Após a grande ronda, momento em que Kelekian e os médicos assistentes examinam, Vivian afirma:

Não foi formidável? (*Ela se levanta sem o suporte de soro.*) Às vezes, esse exame obsessivamente detalhado, esse *esquadrinhamento*, parece-me um tanto perverso.

Por outro lado, qual é a alternativa? A ignorância? A ignorância pode ser uma benção, mas não podemos afirmar que seja um motivo muito nobre.

Então, eu faço a minha parte. (p. 59)

No texto em inglês, na última parte da fala de Vivian, lê-se: “So I play my part” (EDSON, 1999, p. 34). Temos aqui um trocadilho. *To play a part* também significa atuar, realizar um papel em uma peça. A fala demonstra que ao mesmo tempo que Vivian gera no espectador a ilusão de estar vivenciando seus últimos momentos de vida, distancia-se e coloca-se como a atriz que atua em um papel designado. A atuação acontece na peça e na vida. A professora exerce o papel que os médicos lhe dão, de realizar os oito ciclos de quimioterapia em dosagem integral, mas ao mesmo tempo é uma atriz desempenhando o seu papel.

Além da metateatralidade do espaço e da protagonista, verifica-se, também, a do tempo, uma vez que as duas últimas horas de vida de Vivian coincidem com o tempo de apresentação da peça (LEÃO, 2004). Na cena de abertura, a protagonista informa o público sobre o desfecho do drama, sua morte, e o tempo de vida que ainda lhe resta:

VIVIAN: Não é minha intenção contar o enredo da peça; mas acho que eu morro no fim.

Eles me deram menos de duas horas.

Se estivesse poeticamente disposta, eu poderia usar aqui, uma velha e gasta metáfora: a imagem da areia que escorre na ampulheta, a areia do tempo. Uma ampulheta com duas horas de duração.

*Escoa-se a areia, é finda a jornada;*

*Ainda um pouco e depois, mais nada.*

Shakespeare. Tenho certeza de que o nome vos é familiar. Mas, neste momento, eu me sinto avessa à poesia.

Eu tenho menos de duas horas e depois fecha-se a cortina. (p. 17)

A fala ‘e depois fecha-se a cortina’ refere-se à vida da protagonista, que findará, e ao espetáculo, que tem como indicativo do término o fechamento das cortinas. Há também a alusão ao soneto sacro III de Donne, que é posteriormente recitado, e que nos lembra que a peça e a vida de Vivian caminham para o fim. As últimas cenas se aproximam e então as cortinas se fecharão.

Outra importante referência ao tempo metateatral se dá quando Vivian, já bastante debilitada, sinaliza que não poderá mais exercer o papel de narradora. Não pode mais conduzir sua vida, muito menos ser narradora da peça. O adjetivo ‘último’, tão marcante no soneto de Donne, está presente na fala da protagonista, revelando novamente a iminência da morte:

VIVIAN: (*Fraca, com dores, movendo-se com dificuldade, apoiando-se no suporte de soro, dirige-se ao público.*) Oi. Como é que vocês estão se sentindo hoje? (*Silêncio.*) Estas são as minhas últimas falas coerentes. Terei de deixar a ação para os profissionais. Chegou tão rápido, depois de demorar tanto... Nem mesmo tempo para uma conclusão adequada. (p. 98)

Tendo destacado esses dois importantes pontos de dialogismo entre *W;t* e o soneto sacro III, a rememoração da vida e a metateatralidade, partiremos, para outros pontos de contato que se estabelecem, tendo em vista a análise do soneto realizada no segundo capítulo e as considerações do primeiro capítulo

Conforme mencionado no segundo capítulo, as cenas finais do drama são conhecidas como apaziguamento final, momento em que o herói conclui seu percurso, os conflitos internos são resolvidos e a paz é alcançada. Na peça, a transformação de Vivian é evidente, pois passa a perceber a importância das relações humanas, da simpatia, da bondade e da simplicidade. Contudo, esse apaziguamento final só se dá nos últimos instantes da peça, quando Vivian se move lentamente em direção à pequena luz. Retira as camisolas e os adereços, despindo-se de toda materialidade que a prendia a esse mundo. O caminhar para a luz é um momento de libertação e paz. A resolução dos conflitos de Vivian não está na cura, mas na morte: libertação de toda dor física e emocional.

No segundo verso do soneto *My pilgrimages last mile*, a metáfora do peregrino destaca o caráter transitório da vida terrena, bem como sua menor relevância frente à eternidade. No caso de Vivian, o caminho para a morte torna-se mais doloroso por não ter a convicção da existência de uma vida superior. Nos momentos de grande angústia, a personagem não busca conforto em Deus. Sua caminhada, já bastante solitária pela falta de relacionamentos humanos significativos, torna-se ainda mais sofrida por não encontrar conforto espiritual na crença de um criador que ama, cuida e protege as criaturas.

Retomando a discussão do primeiro capítulo, um importante aspecto da contemporaneidade é que “a necessidade de garantias contra nossa própria transitoriedade diminuiu perceptivelmente em séculos recentes, por contraste com a Idade Média, refletindo um estágio diferente da civilização” (ELIAS, 2001, p. 9). Enquanto na época de Donne a vida terrena era uma preparação para a eternidade, na atualidade, observa-se um questionamento cada vez maior sobre uma vida futura. O homem contemporâneo procura compreender a vida como algo finito, o que gera inquietação.

Esse sentimento é evidente na peça. Vivian chora, diz enfrentar dúvidas e viver em pleno enigma, admite estar com medo e não se sentir segura. Donne, ao experienciar o medo, busca refutá-lo com a crença em Deus e na eternidade. Refere-se à morte como algo positivo, que deveria até mesmo ser desejada, uma vez que oferece vida mais elevada do que a terrena. Já Vivian, frente ao medo, se desespera porque se vê em um emaranhado de perguntas, para as quais não tem resposta alguma. É vencida pelo choro, expressão de sua angústia.

Contudo, como já demonstrado, ainda que tardiamente, a protagonista encontra a redenção e alcança a transcendência, o que demonstra que apesar da sociedade contemporânea valorizar a ciência e a razão em detrimento da fé, é bastante difícil não recorrer à metafísica no momento da morte.

A terceira metáfora presente no soneto, compara a vida a uma corrida: *and my race idly, yet quickly runne, hath this last pace*. Há aqui um paradoxo, pois a corrida é realizada de maneira ociosa ou preguiçosa, mas ao mesmo tempo rápida. Uma interpretação possível é de que a vida passa rapidamente e, por isso, não somos capazes de aproveitá-la ao máximo. Procuramos manter a ilusão de que temos, independentemente da idade, muito tempo pela frente, contudo, a morte chega inesperadamente para finalizar nossa corrida. Vivemos atarefados, mas não sabemos definir prioridades e assim, gastamos muito tempo com atividades que se mostram pouco relevantes ao final da vida.

Em *W;t*, Vivian mantinha-se ocupada com suas aulas, produções e projetos acadêmicos, esquecendo-se de estabelecer conexões humanas significativas. Ao descrever a natureza da dor que sentia, fala sobre sua relação com o trabalho:

JASON: Que tipo de dor?

VIVIAN: Aguda, repentina. Depois desaparecia; ou eu ficava cansada. Exausta. Estava trabalhando num projeto importante, o verbete sobre John Donne para a *Enciclopédia de literatura inglesa* de Oxford. Uma grande honra para mim. Mas me deram um prazo apertadíssimo para entregá-lo.

JASON: Então poderíamos dizer que a senhora estava sob enorme pressão?

VIVIAN: Não muito maior do que as pressões habituais. Mas, dessa vez, eu tinha dificuldade em suportá-la. Não sei... (p. 44)

Fica evidente que a professora vivia em constante pressão, com projetos que lhe pareciam muito importantes, mas que a faziam isolar-se. Ao término da corrida da vida, sua produção acadêmica não a conforta e a solidão torna o percurso ainda mais difícil.

A próxima metáfora, *my spans last inch*, como explicado no segundo capítulo, remete a uma longa fita métrica que, ao ser esticada durante os anos, tem apenas mais uma polegada e então acabará. A última metáfora, *my minutes last point*, remete ao tempo de vida que ainda resta. O ponteiro do relógio terá apenas mais um movimento e estagnar-se-á para sempre.

Na peça, há algumas referências ao tempo de vida da personagem. Vivian diz que sua ampulheta tem apenas mais duas horas de duração e afirma que a imagem da areia que escorre na ampulheta é “velha e gasta” (p. 17). Em outro momento, reflete sobre o tempo:

VIVIAN: Vocês não podem imaginar como o tempo... pode ser... tão imóvel.

Ele fica pendurado, pesando. No entanto, é tão curto.

O tempo corre, lento, e é tão escasso.

Se eu estivesse escrevendo esta cena, ela duraria pelo menos quinze minutos. Eu ficaria aqui deitada e vocês ficariam aí sentados.

(*Ela fita a audiência, provocando.*)

Não se preocupem. Ser breve é o que ilumina o espírito.

Mas, se vocês pensam que oito meses de tratamento é fastidioso para a *audiência*, imaginem o que seja representar o meu papel.

Tudo bem. Tudo bem. É sexta-feira de manhã: hora da *Grande ronda*. (*Alto, dirigindo.*)  
Ação. (p. 53)

A professora apresenta um paradoxo: o tempo, durante seu sofrimento, torna-se lento, porém curto e escasso. Aos cinquenta anos, parece cedo para que sua

jornada de vida chegue ao fim, contudo, diante dos oito meses de tratamento, o tempo é fastidioso, fazendo-a almejar por libertação.

Essa libertação, que chega através da morte, por pouco não é adiada quando Jason chama a equipe de reanimação. A sociedade contemporânea, distanciada da morte, apega-se ao sobrevivencialismo. Os estudantes de medicina são preparados para salvar e prolongar vidas a qualquer custo. A morte é vista como uma derrota e assim, nos tornamos escravos da sobrevivência. Em *W;t*, é Susie quem observa essa questão quando apresenta a Vivian a opção de ser ou não reanimada:

SUSIE: Bem, eles gostam de salvar vidas. Então, “vale tudo”, contanto que a vida se mantenha. Não importa que o paciente esteja ligado a um milhão de máquinas. Kelekian é um grande pesquisador e tudo mais. E os assistentes, como Jason, são realmente brilhantes. É uma verdadeira honra trabalhar com Kelekian. Mas eles querem sempre saber mais. (p. 92-93)

Susie não acredita que a vida mantida por aparelhos seja uma forma digna de existência. Sugere que deve haver um momento de aceitação da morte, de deixar a pesquisa de lado e permitir que o indivíduo descanse. Há aqui, mais uma vez, um contraste com o período em que Donne vivia. Neste, o indivíduo era avisado sobre a morte. Fazia seus preparativos, realizava uma cerimônia em seu quarto e depois aguardava o momento de partir. A medicina, ainda rudimentar, em muitas ocasiões não conseguia salvar vidas, mas também não prolongava o sofrimento daqueles que se encontravam em estágio terminal.

Ao fim de *W;t*, durante o sono, a morte glutona chega e o caminhar para a luz mostra que sua alma alcançou a transcendência. A dicotomia entre corpo e alma expressa no soneto sacro III é marcante nesse momento. O corpo de Vivian está desfalecido e sua alma está ávida e atenta à luz que vislumbra à frente.

A segunda parte do soneto III assume um tom de prece e o eu lírico pede que lhe seja creditada justiça para que possa se libertar deste mundo, da carne e do mal. O sujeito do soneto sacro III, aceita a morte e se encontra em paz pela crença que tem na eternidade.

Margaret Edson afirma que a peça apesar de não ser doutrinária é bastante religiosa. Mesmo esse aspecto sendo tão evidente, Edson diz, na entrevista que concede a Betty Carter, que nunca havia sido questionada sobre esse tópico; “as

“pessoas sempre querem falar sobre a medicina, querem falar sobre a pontuação (...)” (CARTER, 1999, p. 2).

A mente contemporânea, tão presa à razão, evita lidar com a religião ou com a fé. Vivian, como uma acadêmica, acreditava no método científico, mas o seu encontro com o criador, sugerido ao final da peça, demonstra que encontrou respostas para os enigmas na fé e não na ciência. Ao escolher não ser ressuscitada, demonstra que aceitou a morte e ao rir com a enfermeira sobre o significado de ‘soporífico’, demonstra que conseguiu livrar-se de um regime de exigência e perfeição, pelo qual viveu toda a vida, permitindo-se ser mais leve e alcançando a paz de espírito.

O soneto sacro III é recitado por último pela protagonista porque evidencia a eminência da morte e ao mesmo tempo demonstra a mudança que, lenta e tardiamente, ocorre na personagem. Sabe que não há mais como lutar contra a morte, então aceita-a, encontra o caminho da redenção e, finalmente, alcança a transcendência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como objetivo principal investigar e analisar o dialogismo estabelecido entre os escritos de John Donne e o texto dramático *W;t* de Margaret Edson, especificamente em relação a três questões relevantes pontuadas por ambos os autores: vida, morte e transcendência.

A pesquisa sobre a concepção da morte, pautada em leituras históricas e sociológicas e na observação de conceitos expressos nas obras *Meditações* e *W;t*, constatou aspectos divergentes quanto à visão da morte no início da modernidade e no presente século. Enquanto em *Meditações* vê-se a fé, a crença na eternidade e Deus como aquele que está acima da morte e a controla, em *W;t* vê-se a racionalização, a busca pelo conhecimento e a morte como consequência natural da vida.

Uma das distinções mais marcantes entre as duas obras é a questão do isolamento. Donne, mesmo isolado, não se sente só, sente-se parte da humanidade. A morte, em *Meditações* é pública, ocorre em casa e o dobrar dos sinos anuncia à cidade o acontecimento. Vivian, estando ou não em isolamento, sente-se solitária, o que torna sua experiência do fim mais sofrida. A morte no hospital retira Vivian do convívio com seus pares, fazendo-a sentir-se irrelevante para sociedade.

O limiar de vergonha e embaraço frente à morte também difere nas duas obras. Enquanto Donne é capaz de discorrer sobre a decomposição dos corpos, a condição de fragilidade de Vivian é ignorada pelos médicos, que se dirigem à paciente como se estivessem lidando com alguém em plena saúde. Com o isolamento dos moribundos, fica cada vez mais difícil encontrar palavras para dirigir-se a eles, e o tema da morte, mesmo quando evidente, é evitado.

O significado que uma pessoa tem para as outras ao redor pode ser comparado. Donne acredita que ao morrer continuará vivo na memória daqueles que o amam, enquanto Vivian percebe que ao não estabelecer conexões humanas significativas, sua vida não teve um sentido social.

Em *Meditações*, Donne admite ter medo, mas a ideia do Paraíso e do encontro com Deus o conforta. Chega a afirmar que a morte deveria ser desejada, caso pudessemos compreendê-la completamente. A professora Bearing também assume

estar assustada e com medo, porém não tem nenhuma crença que a conforte. Procura esconder-se na racionalidade, criando uma barreira para a fé.

Enquanto no século XVII havia poucas opções de tratamento e as pestes aterrorizavam cidades inteiras, na contemporaneidade veem-se tratamentos agressivos, que resultam em fortes efeitos colaterais. Chega-se ao extremo de os seres humanos serem tratados como objetos de pesquisa para que se realizem novas descobertas.

Apesar de apresentarem concepções da morte bastante distintas, *Meditações* e *W;t* convergem, ainda que em diferentes intensidades, em algumas questões metafísicas. O perdão ao pecador e o inevitável encontro com o criador são conceitos apresentados nas duas obras. Mesmo na sociedade contemporânea, sedimentada na individualização e crença na ciência, há espaço para aquilo que transcende o mundo físico.

Após colher subsídios sobre a concepção da morte em épocas distintas e sobre os escritos de John Donne, visou-se a análise desses assuntos em *W;t*. Por ser uma peça de memória, alguns tópicos são discutidos mais de uma vez, porém sempre sob uma perspectiva diferente. Assim, o presente trabalho baseou-se na metodologia da peça, a memória, para analisar temas que conectam Donne e Vivian Bearing. Alguns assuntos se sobrepõem, mas as conclusões diferem, uma vez que se alteram os contextos e as percepções da personagem no decorrer da narrativa.

Tanto a memória quanto os três sonetos sacros de Donne, presentes na peça, são fios condutores da narrativa dramática. Uma vez que o primeiro aspecto é bastante discutido em análises acadêmicas de *W;t*, buscou-se demonstrar a relevância e significado dos poemas de Donne no texto de Edson.

Constatou-se, primeiramente, que os sonetos contribuem para o desenvolvimento da temática da peça. A morte, assunto amplamente discutido pelo poeta, é tema central em *W;t*. Como Vivian não tem familiaridade com a religião ou com as *Escrituras Sagradas*, ao se ver frente à morte procura conforto nos sonetos sacros. Assim, penetra mais nos sentidos dos poemas, pois antes estivera mais presa à forma. Compreende que os sonetos tratam de assuntos intrínsecos aos seres humanos e por isso são tão significativos.

Os sonetos também contribuem para a construção do enredo da peça. Levam Vivian ao passado: ao início dos estudos sobre os sonetos sacros, às aulas que ministrava e ao trato com os alunos; e ao presente: às dúvidas, à metateatralidade,

ao perdão divino, à redenção e à transcendência. Aos poucos a professora compreende racional, emocional e fisicamente, as angústias de Donne. O medo do poeta de não alcançar o perdão divino e a salvação traduz-se nas angústias de Vivian de crer ou não na transcendência, de perceber seus erros e sentir a necessidade de obter o perdão do criador.

A ordem em que os sonetos são apresentados na peça mostram a progressão da narrativa. O primeiro, *Death be not proud*, mostra que Vivian lida com a morte como uma antagonista que deve ser vencida. O segundo, *If poysonous mineralls*, aponta para a autoavaliação e reconhecimento dos pecados, iniciando o caminho da redenção. Por último, *This is my playes last scene* sugere a aceitação da morte, a libertação de todas as vaidades e o encontro com o criador. O texto dramático, ao utilizar os sonetos de Donne na ordem inversa da estabelecida por Helen Gardner, evidencia o percurso de Vivian perante a morte e a coerência do enredo.

Verificou-se, também, que os sonetos de Donne contribuem para a caracterização da personagem na peça. Assim como a Morte em *Death be not proud*, Vivian passa da condição de potência e domínio para a de fragilidade e subjugação, é despida de orgulho e deseja o descanso expresso no segundo quarteto do soneto. A vírgula do dístico final, que remete à vida eterna, é para Vivian um grande ponto de interrogação, o qual carrega até os últimos instantes de vida.

O soneto sacro V, *If poysonous mineralls*, nos mostra os pecados de Vivian: a arrogância intelectual e a racionalização. Seu arrependimento é nítido, mas ao invés de buscar o perdão divino, esconde-se na complexidade, nos jogos intelectuais, na solidão, na racionalidade e no distanciamento emocional. Quando Vivian revive uma de suas aulas, na qual explica o soneto sacro V, claramente fala de si. O poema é projetado no corpo da personagem, evidenciando o envolvimento corporal com os escritos de Donne. Sente no corpo, e não apenas pela racionalidade, a angústia do eu lírico, que se torna sua própria angústia. O sofrimento transforma Vivian, levando-a do distanciamento intelectual para o envolvimento corporal com as questões apresentadas na poesia de Donne.

O soneto III, *This is my playes last scene*, aponta para a metateatralidade, pois sugere dois sentidos: o literal e o metafórico. A peça caminha para o fim, da mesma maneira que a morte de Vivian se aproxima. Há a sobreposição das duas situações, pois a peça finaliza com a morte da personagem e seu caminhar para a luz.

Ao recitar parte do soneto III à plateia, evidencia-se o papel de narradora de Vivian que é marcado pelos recursos linguísticos de John Donne: ironia, sagacidade, racionalidade e paradoxos. Esses recursos afastam a narrativa dramática do melodrama e a aproximam de um jogo intelectual entre Vivian e o público, jogo que a professora acreditava se estabelecer nos sonetos, entre o eu lírico e o leitor. Vivian abdica do jogo com o público quando afirma: “Estas são minhas últimas falas coerentes. Terei de deixar a ação para os profissionais. Chegou tão rápido, depois de demorar tanto... Nem mesmo tempo para uma conclusão adequada” (p. 98). É nesse momento que Vivian-narradora sai de cena, permanecendo apenas Vivian-personagem. Não há mais forças físicas e intelectuais para sustentar a relação que criara com a plateia. Seu apreço pela complexidade transforma-se em anseio pela simplicidade e por esse motivo Vivian se opõe à sugestão da professora Ashford de recitar os sonetos de Donne. O envolvimento emocional e corporal com a doença levam Vivian do pensar ao sentir e por isso a leitura da estória infantil, *O coelhinho fujão*, é tão significativa. É através dela que Vivian pode sentir, mais do que compreender, a graça divina.

Ao solicitar remédios que amenizem a dor, Vivian demonstra que aceita e até mesmo deseja a morte, vendo-a como a libertação do sofrimento. Assim, caminha para a cena de apaziguamento, comumente as cenas finais nas quais os conflitos são solucionados, ecoando o primeiro verso do soneto sacro III: *This is my playes last scene*.

O soneto sacro VI, *Death be not proud*, permeia toda a peça por conta da temática importante para a caracterização da personagem, contudo aparece fisicamente em três momentos distintos, apresentando funções específicas em cada situação.

No primeiro momento em que o soneto VI aparece na peça tem como função demonstrar o caminho que Vivian adotaria no estudo dos textos de Donne. Ao ter seu trabalho chamado de melodrama pela professora Ashford, Vivian se atém à racionalidade e ao rigor crítico, aprofundando o conhecimento sobre os aspectos formais dos sonetos. Ao não acatar o conselho da mentora, de sair com os amigos ao invés de voltar à biblioteca, mostra que se distancia da compreensão semântica dos textos, o que persiste até os últimos instantes de vida.

No segundo momento, quando Vivian está prestes a realizar um exame pélvico, recita o soneto sacro VI, como forma de diminuir a ansiedade. Percebe-se que o

soneto reverbera não apenas na peça, mas na mente da personagem que busca compreender o significado do texto além dos aspectos formais. Ao adotar a pontuação defendida por Helen Gardner, mostra o desejo de ver a morte como uma vírgula, um suspiro que leva à eternidade.

A última vez que o soneto é mencionado na peça tem como função mostrar que Vivian ainda se encontra em processo de transformação. Ao recitar o dístico com letras maiúsculas, ponto e vírgula e ponto de exclamação, percebe que não há sentido em toda aquela dramaticidade, contudo, a simples vírgula também não lhe satisfaz. Mesmo tão perto da morte, ainda não havia encontrado as respostas que almejava, porém procurava no soneto um significado que fosse coerente com a sua condição de fragilidade, que tivesse um sentido para si. Não estava mais presa às análises formais, tão distanciadas do campo semântico.

Mediante o exposto, fica evidente a relevância e as diferentes funções dos sonetos sacros de John Donne em *W;t*. No entanto, há outro aspecto que deve ser observado. A peça funciona como denúncia contra os tratamentos desumanos nos hospitais. Médicos atarefados e preocupados com a pesquisa lidam com os pacientes como se fossem objetos. Aos moribundos, isolados do convívio social e impotentes, resta silenciarem-se.

Verifica-se que o médico Jason é espelho de Vivian. O tratamento que dispensa à paciente é o mesmo que a professora dispensava aos alunos. Para um, a pesquisa sobre o câncer era relevante, enquanto a parte clínica, isto é, o contato com os seres humanos, era algo a ser suportado. Para a outra, a análise rigorosa dos poemas, capaz de destrinchar cada verso e cada palavra, era o que importava. Nas aulas, exigia a perfeição dos alunos, sem importar-se com situações que enfrentavam na vida pessoal. Dessa maneira, a denúncia da peça é mais ampla. Mostra que no presente século, o individualismo, a busca pelo conhecimento e pelo sucesso profissional estão acima das relações humanas. A falta de empatia é observada não apenas nos hospitais, mas em todos os setores da sociedade.

A análise da concepção da morte no século XVII e na contemporaneidade, bem como a verificação do dialogismo dos escritos de John Donne com *W;t*, permitem o aprofundamento de temáticas que passam despercebidas em uma leitura superficial. Assim, verifica-se que a peça é um engenhoso trabalho, no qual os escritos de Donne estão longe de ser meros penduricalhos. Há uma intrincada tessitura entre *W;t* e os escritos de John Donne, os quais, por constituírem a base para a construção do

enredo, o desenvolvimento da temática e a caracterização da protagonista, permitem uma leitura mais aprofundada da peça. No entanto, é importante mencionar, que seguir de perto a jornada dos poemas sacros do poeta metafísico ao longo da peça, é apenas uma leitura entre inúmeras outras possíveis.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIÈS, P. **História da morte no Ocidente**. Tradução de Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

\_\_\_\_\_. **O homem perante a morte**. Tradução de Luisa Ribeiro. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

BEASTON, L. Talking to a Silent God: Donne's Holy Sonnets and The Via Negativa. **Philosophy Documentation Center**. v. 51, n. 2, p. 95-109, 1999. Disponível em: <[https://www.pdcnet.org/renascence/content/renascence\\_1999\\_0051\\_0002\\_0095\\_0109](https://www.pdcnet.org/renascence/content/renascence_1999_0051_0002_0095_0109)> Acesso em: 02 ago 2018.

BÍBLIA, Português. **Bíblia de estudo vida**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição revista e atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BLOOM, H. (Org.). **John Donne: Comprehensive Research and Study Guide**. Broomall: Chelsea House Publishers, 1999.

BROWN, M. **The Runaway Bunny**. New York: Harper Collins Publishers, 1972.

CAREY, J. **John Donne: Life, Mind and Art**. Faber & Faber, 2011. Disponível em: <[https://play.google.com/store/books/details?id=\\_K2h2m2WzskC](https://play.google.com/store/books/details?id=_K2h2m2WzskC)>. Acesso em: 12 jul. 2017.

CARTER, B. **An Interview with Margaret Edson**. 1999. Disponível em: <<https://www.booksandculture.com/articles/1999/sep/oct/9b5025.html?start=2>> Acesso em: 20 dez 2018.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

CHONG, K. Blood, Sweat and Tears: Self-Chastisement in Donne's "If poysonous mineralls". **JSTOR**. v. 29, n. 4, p. 41-55, 2005. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/43445878>> Acesso em: 10 ago 2018.

**Collins English Dictionary**. Glasgow: Harper Collins Publishers Limited, 2018. Disponível em: <<https://www.collinsdictionary.com/>>. Acesso em 10 jul. 2018.

CORTEZ, C. Z.; RODRIGUES, M. H. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 59-92.

DASTUR, F. **A morte, ensaio sobre a finitude**. Tradução de Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DONNE, J. **Meditações**. Tradução de Fabio Cyrino. Edição: bilíngue. São Paulo: Landmark, 2007.

DUBY, G. **Ano 1000 ano 2000 na pista de nossos medos**. Tradução de Eugênio Michel da Silva e Maria Regina Lucena Borges-Osório. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

EDSON, M. **Wit**. New York: Dramatists Play Service Inc., 1999.

\_\_\_\_\_. **M. W;t: Jornada de um poema**. Tradução de José Almino. São Paulo: Peixoto Neto, 2000.

\_\_\_\_\_. **Changing Gears but Retaining Dramatic Effect**. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/02/19/theater/margaret-edson-author-of-wit-loves-teaching.html>> Acesso em: 15 dez 2018.

ELIAS, N. **A solidão dos moribundos**. Zahar, 2001. Disponível em: <<http://lelivros.stream/book/baixar-livro-a-solidao-dos-moribundos-norbert-elias-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em: 10 jul. 2017

ELIOT, T. S. **The Metaphysical Poets**. 1921. Disponível em: <[http://www.uwyo.edu/numimage/eliot\\_metaphysical\\_poets.htm](http://www.uwyo.edu/numimage/eliot_metaphysical_poets.htm)>. Acesso em: 13 jul. 2017.

FIORUSSI, L. **No man is an island: John Donne e a poética da agudeza na Inglaterra do século XVII**. 2008. 257 p. Tese (Doutorado em estudos linguísticos e literários em inglês) USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-30032009-161853/pt-br.php>>. Acesso em: 8 dez 2017.

GARDNER, H. (Org.). **John Donne, a Collection of Critical Essays**. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1962.

\_\_\_\_\_. **The Metaphysical Poets**. Penguin Group: London, 1985. (Penguin Classics).

\_\_\_\_\_. **John Donne: The Divine Poems**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

GHIRARDI, J. **John Donne e a crítica brasileira: três momentos, três olhares**. Porto Alegre: AGE, 2000.

GREINER, C. & AMORIM, C. (Org.). **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007.

GRIERSON, H. J. C. **The Poems of John Donne**. Oxford: Clarendons Press, 1912. 2v. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/48772/48772-h/48772-h.htm>>. Acesso em: 05 jul 2018.

HANSEN, J. A. **Retórica da agudeza**. Letras Clássicas, m. 4, p. 317-342, 2000.

JAKOBSON, R. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KERMODE, F. (Org.). **The Poems of John Donne**. Norwalk, Connecticut: The Easton Press, 1979.

KLEINMAN, S. **About Middle English Grammar**. Northridge, 2009. Disponível em: <<https://www.csun.edu/~sk36711/WWW/Common%20Files/megrammar.pdf>>. Acesso em: 10 jan 2018.

KLUBER-ROSS, E. **Sobre a morte e o morrer**. Tradução de Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEÃO, L. Aspectos formais e temáticos em *W;t*, jornada de um poema, de Margaret Edson. In: Aquino; Maluf, (Org.). **Dramaturgia e teatro**. Maceió: EDUFAL, 2004. p. 153-170.

LEECH, G. **A Linguistic Guide to English Poetry**. London: Longman, 1969.

LEVISKI, C. E. A memória como via de mão dupla; violências do cotidiano em *W;t – jornada de um poema*, de Margaret Edson. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, n. 3, p. 654-92, 2005.

MARANHÃO, J. L. de S. **O que é morte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

MARVELL, A. **To His Coy Mistress and Other Poems**. New York: Dover Publications, Inc., 1997.

McGRATH, C. **Changing Gears but Retaining Dramatic Effect**. The New York Times, 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/02/19/theater/margaret-edson-author-of-wit-loves-teaching.html>> Acesso em: 15 dez 2018.

MICHELSON, B. **Literary Wit**. Amherst MA: The University of Massachusetts Press, 2000.

OSMOND, R. Body and Soul Dialogues in the Seventeenth Century. **English Literary Renaissance**. v. 4, n. 3, 1974. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1111/j.14756757.1974.tb01307.x?journalCode=elr>> Acesso em: 01 set 2018.

PARSONS, E. (Org.). **Methuen Notes on the Metaphysical Poets**. Bungay: Richard Clay Ltd, 1979.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PELBART, P. A vida desnudada. In: GREINER; AMORIM, (Orgs.). **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007.

POLETO, S. **Transposição midiática: do texto de Margaret Edson ao filme de Mike Nichols**. 2011. 143 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) Uniandrade, Curitiba, 2011. Disponível em: <[https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/diss\\_margaret.pdf](https://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/diss_margaret.pdf)>. Acesso em: 8 dez 2017.

POTTER, B. **The Classic Tales of Beatrix Potter**. London: Frederick Warne & Co., 1994.

**Pograma do espetáculo *W;t: jornada de um poema***. São Paulo, 2000.

SKYES, J. D. *Wit*, Pride and Resurrection: Margaret Edson's Play and John Donne's Poetry. **Philosophy Documentation Center**. v. 55, n. 2, p. 163-174, 2003. Disponível em: <[https://www.pdcnet.org/renascence/content/renascence\\_2003\\_0055\\_0002\\_0163\\_0174](https://www.pdcnet.org/renascence/content/renascence_2003_0055_0002_0163_0174)> Acesso em: 20 dez 2018.

SOUZA, A. F. **John Donne: sonetos de meditação**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985.

STACHNIEWSKI, J. John Donne: The Despair of the "Holy Sonnets". **JSTOR**. v. 48, n. 4, p. 677-705, 1981. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2872957>> Acesso em: 02 ago 2018.

STUBBS, J. **Donne: The Reformed Soul**. London: Penguin Books Ltd, 2007.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VIZIOLI, P. **John Donne, o poeta do amor e da morte**. São Paulo: J. C. Ismael Editor, 1985.

WALL, J. N. Donne's Wit of Redemption: The Drama of Prayer in the "Holy Sonnets". **JSTOR**. v. 73, n. 2, p. 189-203, 1976. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4173904>>. Acesso em: 10 ago 2018.

WALTON, I. **The Life of Dr. John Donne**. Project Canterbury, 2007. Disponível em: <<http://anglicanhistory.org/walton/donne.html>>. Acesso em 05 jul 2018.

WARNKE, E. J. **European Metaphysical Poetry**. New Haven and London: Yale University Press, 1974.

WIERSBE, W. W. **Comentário bíblico expositivo: Novo Testamento**. Tradução de Susana E. Klassen. Santo André, SP: Geográfica editora, 2006. 2v.