

SIMONE SICORA POLETO

**TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA:
DO TEXTO DE MARGARET EDSON AO FILME DE MIKE NICHOLS**

CURITIBA

2011

SIMONE SICORA POLETO

**TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA:
DO TEXTO DE MARGARET EDSON AO FILME DE MIKE NICHOLS**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Prof^a Dr^a Anna Stegh Camati

CURITIBA

2011

TERMO DE APROVAÇÃO

SIMONE SICORA POLETO

**TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA:
DO TEXTO DE MARGARET EDSON AO FILME DE MIKE NICHOLS**

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

Anna S. Camati

Prof. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora - Uniandrade)

Liana de Camargo Leão

Prof. Dra. Liana de Camargo Leão (UFPR)

Verônica Daniel Kobs

Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (Uniandrade)



Curitiba, 29 de agosto de 2011.

A Deus, todo louvor, toda honra e toda a glória;
e a Nossa Senhora Aparecida, pela intercessão
e amparo materno no momento de produção
deste trabalho.

Ao meu esposo, Algacir, pela paciência,
incentivo, e, acima de tudo, amor.

Aos meus pais, João e Dirce, pela vida, carinho
e apoio.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Prof^a Dr^a Anna Stegh Camati, meu agradecimento por ter me apresentado, ainda nos primeiros dias de aula, o texto dramático que originou esta dissertação. Obrigada pelo seu incentivo, orientação, dedicação, respeito, confiança e por não ter me deixado desistir nos momentos mais difíceis. Professora, você se tornou uma referência de mulher, de ser humano e de pesquisadora para mim.

À Prof^a Dr^a Liana de Camargo Leão, agradeço por ter participado da minha banca de qualificação e por suas valiosas sugestões que enriqueceram e complementaram este trabalho: ter a presença da autora de um dos textos que me guiou e me estimulou a estudar o texto dramático *Wit*, só poderia me deixar engrandecida. Muito obrigada.

À Prof^a Dr^a Verônica Daniel Kobs, que, desde a graduação em Letras, com especial carinho, paciência e alegria, juntamente com seu profundo saber, me mostrou diferentes caminhos e conhecimentos novos nas suas tão proveitosas aulas. Agradeço também pela cuidadosa leitura do meu trabalho e pelas contribuições oferecidas no exame de qualificação. Você estará eternamente no meu coração.

À minha amiga e diretora, Adriana Ruthes, de quem sempre recebi incondicional apoio e incentivo para alcançar meus objetivos de aperfeiçoamento profissional.

Aos meus colegas do Colégio Sesi – Campo Largo – que sempre estiveram dispostos a me ajudar, em especial à Maria Lúcia de Andrade, que carinhosamente me ensinou e contribuiu com seus conhecimentos filosóficos para este trabalho; e à Eliana Lopes, que pacientemente me ouviu e me aconselhou nos momentos de desespero.

Aos meus familiares e amigos que, diretamente ou indiretamente, me incentivaram nessa jornada, meu carinho e reconhecimento.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	V
RESUMO	VI
ABSTRACT	VII
INTRODUÇÃO	8
1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS	13
1.1 O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO	13
1.2 AS INOVAÇÕES DE <i>WIT</i> EM TERMOS DE LINGUAGEM.....	19
1.3 A ADAPTAÇÃO E OS ASPECTOS NARRATIVOS EM <i>WIT</i>	24
2 MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO E ADAPTAÇÃO.....	30
2.1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE OS MECANISMOS DA MEMÓRIA.....	30
2.2 A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA NO TEXTO DRAMÁTICO E NO FILME	35
3 OS SONETOS SACROS DE JOHN DONNE COMO FIO CONDUTOR NARRATIVO	56
3.1 DONNE E SUA POESIA: OS SONETOS SACROS	56
3.2 OS SONETOS SACROS COMO ELEMENTO ESTRUTURADOR DAS NARRATIVAS DRAMÁTICA E FÍLMICA.....	60
4 MORTE, VIDA E TRANSCENDÊNCIA.....	81
4.1 AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO CÂNCER: O CÂNCER COMO METÁFORA DA MORTE	84
4.2 A REPRESENTAÇÃO DA “EXPERIÊNCIA DA MORTE COMO POTÊNCIA DE VIDA”	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS	109
APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DOS DIÁLOGOS DO FILME	113
ANEXO A – FICHA TÉCNICA DO FILME	140
ANEXO B – AUTORIZAÇÃO DE CESSÃO DE IMAGEM	143

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Close-up</i> do rosto do Dr. Kelekian.....	37
Figura 1 – Tensão mental aparente na face de Vivian Bearing.....	37
Figura 3 – Expressões faciais de Vivian.....	40
Figura 4 – Cenas de <i>flashback</i>	41
Figura 5 – Vivian jovem na sala da sua professora.....	43
Figura 6 – Vivian já sendo submetida ao tratamento no hospital.....	43
Figura 7 – Professora E. M. Ashford em sua sala.....	43
Figura 8 – Professora E. M. Ashford no hospital.....	43
Figura 9 – Vivian criança na sala de leitura.....	49
Figura 10 – Vivian adulta na sala de leitura	49
Figura 11 – Pai de Vivian no quarto hospitalar.....	50
Figura 12 – Dr. Jason participando de uma das aulas de Vivian.....	54
Figura 13 – Vivian conversando friamente com um de seus alunos.....	54
Figura 14 – <i>Close-up</i> do rosto do estudante entristecido.....	54
Figura 15 – Vivian, na sua condição atual de arrependimento.....	55
Figura 16 – Imagem do quadro “O Triunfo da Morte”, de Bruegel.....	65
Figura 17 – Focalização do rosto de Vivian.....	68
Figura 18 – Focalização da câmera a <i>plongée</i> em Vivian.....	69
Figura 19 – Plano Geral da sala de aula de Vivian.....	72
Figura 20 – Palavras no corpo de Vivian.....	73
Figura 21 – Fusão de espaços – Vivian e Susie na sala de aula.....	75
Figura 22 – Vivian recitando o poema de John Donne enquanto aguarda para realizar um exame.....	77
Figura 23 – Posicionamento da câmera frente à morte de Vivian.....	78
Figura 24 – <i>Fade-in</i> no rosto de Vivian.....	79
Figura 25 – Fotografia anterior ao processo de tratamento contra o câncer de Vivian.....	80

RESUMO

As considerações críticas de Linda Hutcheon, Irina Rajewski e Robert Stam sobre a adaptação fílmica de obras literárias e as pesquisas do teórico de cinema Marcel Martin formam o eixo de referências para o estudo comparativo do texto, *Wit* (1993), da dramaturga estadunidense Margaret Edson, e da adaptação cinematográfica homônima (2001), com direção de Mike Nichols, objetivando mostrar como o texto de partida foi apropriado e transcrito da página à tela. Por outro lado, os estudos filosóficos, sociológicos e de crítica literária de Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi e Samuel Beckett, que se debruçam sobre os mecanismos da memória, são utilizados para a análise da transcodificação das técnicas memorialísticas da peça pelo cineasta. Apesar de reconfigurado no filme, o poema “Morte não seas orgulhosa”, de John Donne, mantém as funções de intertexto basilar e *Leitmotiv* no processo de transposição midiática. No último capítulo, o motivo da transcendência, articulado de modo diverso no texto e na tela, é discutido à luz da filosofia que fornece suporte para a compreensão da postura existencial de Vivian Bearing quando confrontada com a iminência da morte. Ao longo da dissertação, evidenciamos que as versões textual e cinemática são complementares, e que ambos os textos são enriquecidos, iluminando-se mutuamente por meio do diálogo intermediário.

Palavras-chave: *Wit*. Dramaturgia da memória. Apropriação. Adaptação fílmica. Intermedialidade.

ABSTRACT

The theoretical perspectives on movie adaptation of literary sources by Linda Hutcheon, Irina Rajewski and Robert Stam and the critical concepts on cinema specificities by Marcel Martin were taken as reference for the comparative study of the text *Wit* (1993), by the USA playwright Margaret Edson, and the homonymous film adaptation (2001), directed by Mike Nichols, aiming at showing how the source-text has been appropriated and transcreated from page to screen. Furthermore, the philosophical, sociological and literary theory studies by Henri Bergson, Maurice Halbwachs, Ecléa Bosi and Samuel Beckett, which investigate the mechanisms of memory, are taken into account for the analysis of the transcodification of the memorialistic devices of the play by the cinema director. Although reconfigured in the film, the poem “Death Be Not Proud”, by John Donne, maintains the functions of basic intertext and *Leitmotiv* in the process of mediatic transposition. In the last chapter, the discussion of the transcendence motif, differently articulated by Edson and Nichols, is highlighted by philosophical reflections that provide support for the understanding of the existential plight of Vivian Bearing when confronted with the imminence of death. Throughout the dissertation, evidence is supplied that the textual version and the cinematic variant are complementary, and that both texts enrich and illuminate one another through intermedial dialogue.

Key words: *Wit*. Memory play. Appropriation. Film adaptation. Intermediality.

INTRODUÇÃO

Wit (1993) é a primeira e única peça da dramaturga estadunidense Margaret Edson, que atualmente vive em Atlanta, Geórgia, onde é professora em um jardim de infância. Em entrevista concedida ao jornalista Jim Lehrer, do jornal Online News Hour¹, Edson revela que iniciou a escrita do texto no verão de 1991, enviando-o, em 1993, para diversos teatros do país. O texto foi rejeitado por todos, com exceção do South Coast Repertory Theater, em Costa Mesa, Califórnia, onde a peça estreou em 1995. Após essa estreia, várias outras encenações foram realizadas em diversos estados até chegar ao circuito off-Broadway², em Nova York. A peça recebeu inúmeros prêmios, dentre eles o New York Drama Critics Circle, Drama Desk, Drama League, Dramatists Guild, Outer Critics Circle e, por fim, foi vencedora do mais importante prêmio literário dos EUA – o Pulitzer Prize – na categoria teatro, em abril de 1999.

Em maio de 2000, *Wit* estreou no Teatro Leblon, Rio de Janeiro, com direção de Diogo Vilela, tendo como protagonista a atriz Glória Menezes. Nesse mesmo ano, a peça foi traduzida para o português, por José Almino, como *Wit: Jornada de um poema*. Pela dificuldade de encontrar um correspondente em português para *Wit*, foi mantido o título originário acrescido do subtítulo mencionado, visto que os diversos sentidos desse vocábulo³ fornecem a chave para o

¹ Entrevista disponível em <http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june99/edson_4-14.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2011.

² A designação off-Broadway significa longe da Broadway. Os teatros off-Broadway são menores; possuem entre 100 e 499 assentos e sua classificação é gerenciada pelos contratos com a Actors' Equity Association.

Disponível em <<http://www.embaixadorstb.com.br/teatro-em-nova-york-broadway-off-broadway-e-off-off-broadway/>>. Acesso em 03 de março de 2011.

³ [wit] s. Juízo m.; razão, habilidade f.; perspicácia f.; engenho m.; imaginação f.; graça f.; humor m.=s sabedoria f.; habilidade f. para pensar rápida e astutamente (Michaelis: Pequeno dicionário inglês-português português-inglês. 44ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 2006).

entendimento da peça. O subtítulo faz referência à jornada da protagonista através do poema *Morte não sejas orgulhosa*, do poeta metafísico John Donne.

Na entrevista mencionada acima, a autora ainda revela que trabalhou como voluntária em uma unidade hospitalar de tratamento intensivo e pesquisa de AIDS e câncer, em Washington, D. C. Ela compara seu trabalho de voluntária ao de uma assistente de palco, em que colabora para manter organizado aquele ambiente. Nessa função ela pôde testemunhar o descaso dos médicos, assim como o sofrimento dos pacientes, surgindo daí a necessidade de escrever a peça para denunciar tudo o que havia presenciado. *Wit* aborda o tema da desumanização no ambiente hospitalar através da história da narradora-protagonista Vivian Bearing, professora universitária, especialista nos *Sonetos sacros* de John Donne, que descobre, aos seus cinquenta anos de idade, ser portadora de câncer ovariano em estágio avançado. *Wit* mostra as duas últimas horas de vida da protagonista. Em uma crítica realizada à peça, Barbara Heliodora argumenta:

Daí sua notável criação que fala da força da vida quando contrasta com o conhecimento teórico da morte, por intermédio da poesia de John Donne, e a realidade terminal. Nada garante que Margaret jamais escreva outra peça da mesma categoria, ou sequer que jamais escreva outra peça, mas o que fez com esse texto já é contribuição definitiva. (HELIODORA, 2001)

Donne foi um poeta jacobino inglês do século XVII, o maior representante dos poetas metafísicos da sua época. Suas obras são marcadas por um estilo sensual e realista, incluindo-se sonetos, poesia amorosa, poemas religiosos, traduções do latim, epigramas, elegias, canções, sátiras e sermões. Sua poesia é reconhecida por sua linguagem vibrante e cheia de metáforas, em que expressa, também, a angústia da morte.

Na entrevista à Lehre, Edson declara que, para protagonista, queria alguém que tivesse proficiência no uso das palavras; por isso escolheu como personagem uma professora extremamente inteligente, porém incapaz de ter uma relação humana afetiva. Já a escolha pelo poeta se deu pela lembrança dos colegas dos tempos da escola dizendo que Donne era um dos poetas mais difíceis de entender.

Segundo Liana de Camargo Leão, no artigo *Aspectos formais e temáticos em Wit, Jornada de um poema, de Margaret Edson* (2004, p. 154), o nome e sobrenome da narradora-protagonista já são muito sugestivos, pois “Vivian deriva do radical latino “vivi” que significa “vivo” e “Bearing” vem do verbo “to bear” em inglês que quer dizer “suportar”, “sofrer” e também “carregar uma vida””.

Macksen Luiz, no Jornal do Brasil (2000), afirma que

Jornada de um Poema percorre, utilizando a voz poética, um drama individual que leva a personagem a tocar a angústia de sentir a vida escoando. Margaret Edson elabora trama em que cada passo é sutilmente integrado a uma estrutura dramática com solidez teatral que reflete o domínio da autora de um universo de sentimentos.

O cenário principal é um hospital, onde os médicos utilizam as mais modernas tecnologias para a cura do câncer, mas tratam os pacientes de modo frio e desumano. É durante esse tempo que a protagonista percorre os principais lugares e eventos de sua trajetória, pela evocação do poema metafísico de Donne, *Morte não sejas orgulhosa*, que se torna o fio condutor de suas memórias. Para o médico Dr. Abraham Philip, em resenha para o jornal *Lei, literatura e medicina*, o texto de Edson deve ser visto como “Uma peça brutal onde o ser humano é mergulhado e que, ao mesmo tempo perturba, entretém, causa estranhamento, mas por fim, conforta” (PHILIP, 2011).

Essa obra foi adaptada para a TV em 2001, sob a direção de Mike Nichols. É classificada no gênero dramático e, em seu elenco, destacam-se Emma Thompson, como a narradora/protagonista Professora Vivian Bearing, Christopher Lloyd, Eileen Atkins, Audra McDonald, Jonathan M. Woodward, Harold Pinter⁴, entre outros. Embora pertençam a mídias diferentes – o texto dramático é verbal, enquanto o filme pode ser considerado verbal-áudio-visual –, trata-se de uma adaptação criativa para a televisão da obra de Edson, em que essas modalidades artísticas dialogam entre si.

Apesar de existirem diversos ensaios e algumas dissertações a respeito da peça de Margaret Edson no contexto da crítica estrangeira, bem como resenhas sobre o filme de Mike Nichols, a crítica brasileira produziu pouco material nesse sentido. Alguns artigos – como *Aspectos formais e temáticos em Wit, Jornada de um poema, de Margaret Edson* (Liana de Camargo Leão); *A memória como via de mão dupla: violências do cotidiano em Wit: Jornada de um poema, de Margaret Edson* (Charlott Eloize Leviski); *Wit – Jornada de um poema: A morte como contraponto ao mito americano da ciência* (Luiz Roberto Zanotti e Célia Maria Arns de Miranda) – abordam o texto de Edson. Como nenhum desses artigos se propõe a falar sobre o filme, neste trabalho pretende-se priorizar a adaptação fílmica, com direção de Mike Nichols, sob o viés comparativo do texto ao filme, salientando, principalmente, a tradução das técnicas memorialísticas para a pequena tela, aspecto ainda não contemplado nem mesmo pela crítica estadunidense.

⁴ Harold Pinter – dramaturgo inglês da segunda metade do século XX. Seus textos são conhecidos por tocarem fundo na alma, atingindo as dificuldades inerentes às relações humanas. Possivelmente ele só tenha aceitado o convite para participar dessa adaptação por envolver a temática da condição/relação humana. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1742&titulo=Sobre_o_genio_que_e_Harold_Pinter>. Acesso em 15 de junho de 2011.

A dissertação se compõe de quatro capítulos: no primeiro, intitulado “Considerações teórico-críticas”, algumas teorias serão introduzidas para lançar luz sobre os processos de adaptação da literatura para a tela. Para isso, Gérard Genette, Robert Stam, Linda Hutcheon e Irina Rajewsky, que abordam as modalidades de dialogismo intertextual entre diversos sistemas semióticos, serão priorizados entre tantos outros. O teórico de cinema Marcel Martín, que discute as especificidades da linguagem cinematográfica, será utilizado para a descrição e análise da narrativa fílmica.

No segundo capítulo, “Memória, representação e adaptação”, debruçamo-nos sobre as técnicas memorialísticas e outros mecanismos utilizados por Margaret Edson que são adaptados para o filme de Mike Nichols. Dentre eles, a manipulação do tempo em ambos os textos e as intersecções da memória voluntária e involuntária.

No terceiro capítulo, “Os Sonetos sacros de John Donne como fio condutor da narrativa dramática e cênica”, analisa-se a função dos Sonetos sacros do poeta metafísico na jornada de vida da narradora-protagonista Vivian Bearing.

O quarto capítulo, “Morte, vida e transcendência”, aborda a temática da morte em nossa época e as representações sociais do câncer, além de fazer uma relação entre a mudança de comportamento e cosmovisão da narradora-protagonista à luz dos pensamentos de alguns filósofos e sociólogos como Susan Sontag e Norbert Elias. Aqui não se pretende entrar na questão da crença em Deus, mas defender uma postura de um ser humano que, nos últimos meses de sua vida, em que se encontra confinado no hospital, submetendo-se a experimentos utilizados para o tratamento de câncer, se esforça para acreditar na transcendência e toma consciência de sua condição existencial.

1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICO-CRÍTICAS

1.1 O PROCESSO DE ADAPTAÇÃO

A noção de adaptação tem sido discutida desde o início da criação da sétima arte, sendo abordada por vários teóricos da literatura e do cinema. Vários romances e contos famosos foram adaptados para as telas, e muitos escritores renomados trabalharam como roteiristas.

Em geral, os processos de adaptação trabalham com uma série ilimitada de situações. Quando se trata de livros que são transpostos em filmes, a questão da fidelidade ao texto-fonte, valorizada nos primeiros estudos sobre a adaptação, deixou de ser relevante para dar lugar à intertextualidade que se estabelece entre os textos fonte e alvo. A crítica contemporânea argumenta que

Às vezes a mais fiel das adaptações faz o pior dos filmes, porque o material não se presta a uma história filmada e, na forma como está escrito, não funciona na tela, por mais forte que seja a história no original. Em geral, e na tela certamente, o drama exige compreensão e intensificação. (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 37)

Em seu último livro publicado, intitulado *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon amplia o âmbito do termo “adaptação” e argumenta que esse fenômeno pode ser definido a partir de três perspectivas inter-relacionadas: como produto formal, como processo de criação e como processo de recepção.

Enquanto *produto formal*, “a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2011, p. 29). Para a autora, essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de gênero ou mídia, de foco ou contexto, assim como uma mudança do real para o ficcional.

Já como *processo de criação*, a “adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-)criação; dependendo da perspectiva”, podendo ser chamado de apropriação ou recuperação. A autora ressalta que

o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento. Portanto, os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores. (HUTCHEON, 2011, p. 43)

E, a partir da perspectiva do *processo de recepção*, “a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Para a autora, as adaptações não envolvem simplesmente o processo de corte, expansão e valorização de aspectos estéticos e políticos, pois “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45).

De acordo com Robert Stam, a adaptação fílmica é um processo dialógico, que inclui os conceitos de intertextualidade, hipertextualidade e tradução intersemiótica e cultural. Por isso, algumas nuances do texto são expressas no filme por meio de linguagens diferentes.

Em *Introdução à teoria do cinema*, Stam afirma que as teorizações mais recentes sobre adaptações para o cinema, em geral

[...] passaram de um discurso moralista sobre fidelidade ou traição para um discurso menos valorativo sobre intertextualidade. As adaptações localizam-se, por definição, em meio ao contínuo turbilhão da transformação intertextual, de textos

gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação [...]. (STAM, 2008, p. 234)

Stam observa que Gérard Genette, em *Palimpsestos* (1982), partindo dos conceitos de “dialogismo” de Mikhail Bakhtin e de “intertextualidade” de Julia Kristeva, propõe o termo “transtextualidade”, para referir-se a “tudo aquilo que coloca um texto (...) em relação com outros textos” (GENETTE citado por STAM, 2008, p. 21). O teórico francês sugeriu ainda cinco tipos de relações transtextuais, sendo elas a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. Stam indica ainda que todas elas podem ser objeto de estudo na análise de adaptações, dentre as quais o quinto tipo parece ser notadamente produtivo. A hipertextualidade seria a relação entre um texto denominado “hipertexto” e um outro, anterior, o “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou amplia. Dessa forma, adaptações seriam *hipertextos* derivados de *hipotextos* preexistentes que foram transformados através de seleção, amplificação, concretização e atualização (GENETTE citado por STAM, 2008, p.22-23).

Para o autor, uma adaptação é automaticamente diferente e “original” devido à mudança do meio de comunicação. A adaptação de um livro pode recriar na tela outros significados que se encontram no texto fonte, pois utiliza diferentes recursos narrativos e estilísticos.

Irina Rajewsky, em “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, aponta que existe um foco recorrente nos fenômenos que se qualificam como intermediários, a exemplo das adaptações cinematográficas de obras literárias. Segundo a autora, entre todos esses fenômenos há o entrecruzamento das fronteiras entre as mídias, sendo chamadas então de

intermedialidade em sentido amplo. Em sua concepção mais restrita sobre intermedialidade, ela faz a distinção entre as três subcategorias individuais: a transposição midiática, a combinação de mídias e as referências intermidiáticas.

A *transposição midiática* refere-se ao modo de transformação de um produto de mídia em outra mídia. Segundo a autora, na adaptação cinematográfica, o texto ou o filme originário é a fonte do novo produto de mídia, cuja constituição é baseada num processo de modificação peculiar da mídia e, obrigatoriamente, intermidiático (RAJEWSKY, 2005, p. 51).

A *combinação de mídias* abrange os fenômenos de multimídias, mixmídias e intermídias, como, por exemplo, óperas, filmes, produções cênicas, quadrinhos, entre outros. Segundo a autora, a qualidade intermidiática dessa categoria é o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias distintas (RAJEWSKY, 2005, p. 51).

Como exemplo de *referências intermidiáticas*, Rajewsky cita as alusões – em um texto literário – a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em *zoom*, dissolvências, *fades* e edição de montagem. De acordo com a autora, as referências intermidiáticas devem ser compreendidas como estratégias de composição de sentido que colaboram para a significação total do produto (RAJEWSKY, 2005, p. 52). Nessa categoria, a intermedialidade designa a mídia de referência, em oposição à mídia a que se refere, combinando diferentes formas de articulação de mídias.

Nessa divisão tripartida, nota-se que uma única forma midiática pode preencher os critérios de duas ou até de todas as três das categorias intermidiáticas apresentadas acima: como filmes, as adaptações cinematográficas podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras

literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas a um texto literário anterior, essas estratégias podem ser classificadas como referências intermediáticas. Ou seja, o produto resultante de uma transposição midiática pode exibir alusões à obra originária, além e acima do próprio processo de transformação midiática (RAJEWSKY, 2005, p. 53).

Desse modo, na adaptação fílmica de *Wit*, o espectador “recebe” o texto literário originário de Margaret Edson ao mesmo tempo em que assiste ao filme de Mike Nichols, percebendo e recebendo especificamente o texto literário em sua diferença ou em sua equivalência à adaptação. Essa recepção pelo espectador não está ligada apenas ao conhecimento anterior ou à bagagem cultural, mas também pela constituição específica do filme, abrindo a possibilidade de relacionar o filme ao texto teatral.

A análise de cenas do filme, que explora de que maneira os elementos da narrativa literária foram transferidos e adaptados para a narrativa fílmica, caracteriza-se como objeto de estudo dos próximos capítulos, evidenciando os caminhos pelos quais Mike Nichols percorre o texto dramático originário na recriação fílmica.

De acordo com Marcel Martín, em *A linguagem cinematográfica*, o processo de adaptação não é simples, pois o roteirista precisa condensar e transformar parte do conteúdo da narrativa em imagens para vencer a maior barreira do cinema, que é o tempo. Segundo Martín:

O cinema não consiste mais em contar antes de tudo uma história por meio de imagens, como outros o fazem com palavras ou notas musicais: reside na necessidade insubstituível da imagem, na soberania absoluta da especificidade audiovisual do filme em seu papel de veículo intelectual. (MARTÍN, 2007, p. 245)

Para transpor um texto literário para o cinema, o filme faz uso de elementos narrativos emprestados do livro. Assim como o texto literário, o texto fílmico deve ter enredo, que envolve as personagens, espaço, tempo (cronológico ou psicológico) e narrador. Segundo Verônica Daniel Kobs, em sua tese intitulada *Brasil: Nas melhores lojas do ramo, em livro e DVD*, no cinema, o papel do narrador pode ser relacionado ao posicionamento da câmera, pois

[...] os recortes do que é mostrado na tela determinam se o espectador terá um ângulo amplo ou restrito de visão. Isso sem falar nos filmes que optam por uma narração explícita. [...] A câmera funciona para aproximar o espectador do personagem, por exemplo, quando a opção é pelo primeiro ou primeiríssimo plano. Isso equivale ao narrador detalhista ou provocador, que busca enfatizar, no leitor, a emoção suscitada pelas ações dos personagens. Da mesma forma, as câmeras baixa e alta podem indicar atitudes de enaltecimento e inferiorização, respectivamente, do narrador frente aos personagens. (KOBBS, 2009, p. 34)

Para Martin, “a câmera cria algo mais que uma simples duplicação da realidade”. É “[...] um agente ativo [...] na criação da realidade fílmica” (MARTIN, 2007, p. 15, 30), em que a ilusão de profundidade e o seu movimento proporcionam uma apreensão fiel do espaço onde se passa a narrativa.

Christian Metz, ao abordar o processo de adaptação da linguagem escrita para a fílmica, aponta que a segunda condensa o conteúdo da primeira por meio do uso dos significantes visual (cenário, iluminação), narrativo (imagem, desempenho dos atores) e audiovisual (música, sincronismo da imagem e dos sons, palavras, ruídos, etc.). Para isso, embora possa haver fidelidade na reprodução das falas pelos atores, a ponto de ser possível acompanhá-las com o que está escrito no livro, obviamente há uma seleção das mais importantes; as elipses, em sua maioria, são captadas por outros recursos. A escolha de cada elemento é capaz de enriquecer e modificar a obra fílmica (METZ, 2006, p. 55-69).

Portanto, pela análise desses elementos e das cenas do filme que compõem a obra final, percebe-se de que maneira foi realizada a transposição midiática por Nichols, destacando, dessa forma, que ambos possuem essencialmente os mesmos temas e ideias centrais, porém expressos em linguagens diferentes.

1.2 AS INOVAÇÕES DE *WIT* EM TERMOS DE LINGUAGEM

A peça teatral, *Wit*: Jornada de um poema, caracterizada por muitas inovações em relação à linguagem dramática, é uma peça memorialística que se diferencia do teatro tradicional por seus traços épicos, ou seja, pela presença de uma narradora que também acumula a função de protagonista. Já no início da peça, Vivian Bearing, a narradora-protagonista se dirige ao público proferindo um monólogo no qual reflete sobre a ironia e os paradoxos da vida.

Vestindo a camisola do hospital, um boné de beisebol e uma pulseira de identificação, Vivian aparece descalça e completamente careca. Olhando e acenando diretamente para a plateia, ela a cumprimenta com a pergunta “Oi. Como é que vocês estão se sentindo hoje? Ótimo. Isso é muito bom” (EDSON, 2000, p. 15)⁵. Essa maneira de falar diretamente com o público caracteriza-se como um jogo, em que o espectador assume o papel de personagem participante ao longo do enredo, compartilhando de todos os dissabores enfrentados por Vivian ao longo do seu tratamento. Adiante, de maneira irônica, a narradora-protagonista informa que normalmente não cumprimenta as pessoas dessa maneira, mas essa é a saudação habitual no ambiente hospitalar e que a resposta dada por ela é sempre “Bem” (p.

⁵ Daqui em diante, todas as citações, referentes ao texto dramático de Margaret Edson, *Wit*: Jornada de um poema, relacionado na bibliografia, serão demarcadas apenas com o número da página.

15), mesmo não estando se sentindo bem com tanta frequência. Revela que já lhe fizeram essa pergunta em ocasiões extremamente constrangedoras:

VIVIAN

“Como está se sentindo hoje?” enquanto eu vomitava em uma bacia de plástico. Quando eu estava saindo de uma operação de quatro horas, com tubos enfiados em todos os buracos, me perguntaram: “Como está se sentindo hoje?” (p. 15-16)

A ironia utilizada pela narradora evidencia o descaso dos médicos com os pacientes, que fazem a pergunta apenas por fazer parte do procedimento estabelecido pela clínica médica, não se preocupando verdadeiramente com os pacientes.

Na sequência, a narradora-protagonista define o uso da ironia como “um estratagema literário que, uma vez posto em movimento, tende a produzir resultados de grande efeito” (p. 16). Vivian apresenta-se como sendo uma professora especializada em poesia do século XVII, principalmente nos *Sonetos sacros* de John Donne⁶, e conhecedora dos mecanismos irônicos que informam essa modalidade literária. Ela passa, então, a questionar a razão por que nunca se utilizou dessa falsa solicitude para com seus alunos:

VIVIAN

Na verdade é uma pena que tal linha de indagação só tenha me ocorrido agora, tão tarde na minha carreira. Eu poderia ter explorado muito bem, e a meu favor, o que essa questão contém de falsa solicitude: como, por exemplo, enquanto estiver distribuindo os exames finais aos meus estudantes de pós-graduação em crítica textual da literatura do século XVII, eu perguntaria “Oi. Como é que vocês estão se sentindo hoje?”. [...] Obviamente eu não estaria vestida desta maneira, de modo que o sentido irônico da pergunta não ficaria claramente exposto. (p. 16)

⁶ Os Sonetos sacros de John Donne, poeta metafísico, serão objeto de estudo do capítulo 3.

Sobre a ironia, recurso utilizado não apenas nesta primeira cena, mas ao longo de todo o texto dramático, Linda Hutcheon, em sua obra *Poética do pós-modernismo – história, teoria, ficção* (1991) nos diz que Umberto Eco considera que o “jogo da ironia” é uma força crítica de dupla expressão que está intrinsecamente envolvido na seriedade do objetivo e do tema da escritura:

Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência [...]. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica. (HUTCHEON, 1991, p. 62)

Hutcheon sugere, ainda, que a duplicidade da ironia, ao desmascarar o mundo como ambiguidade, tem o poder de alargar a percepção de incongruências, podendo também ser utilizada como um mecanismo de defesa. Em seu livro *Teoria e política da ironia*, a crítica canadense aponta diversas funções da ironia, dentre elas a função lúdica e o mecanismo distanciador que também podem ser observados ao longo do texto *Wit*:

Uma outra função relacionada e também relativamente benigna da ironia é a lúdica. Numa luz favorável, esta é vista como a ironia afetuosa de *provocação* benevolente; ela pode ser associada também com *humor* e espirituosidade, é claro, e, por consequência, pode ser interpretada como uma característica valiosa de *jocosidade* [...]. Quando se considera a ironia funcionando como um mecanismo distanciador [...] a reserva distanciadora pode também ser interpretada como um meio para uma *nova perspectiva* a partir da qual as coisas podem ser mostradas e, assim, vistas de maneira diferente [...]. (HUTCHEON, 2000, p. 78-80)

É pela ironia que a narrativa dramática promove um distanciamento crítico, evitando os excessos melodramáticos comuns nesse tipo de temática. A conotação irônica já se encontra no próprio título *Wit*, conforme analisado anteriormente.

O monólogo inicial da narradora-protagonista pode ser considerado o prólogo da peça *Wit*. James Winson, em *Restoration and Eighteenth Century Drama* (1980)⁷, considera o prólogo como um tipo de texto que antecede grande parte das obras literárias. De acordo com o autor, a origem dos prólogos se deu no teatro grego, passando pelo medieval e renascentista, sendo uma espécie de introdução do tema que seria encenado na peça. É uma apresentação inicial, na qual a personagem dirige-se diretamente ao leitor/espectador, preparando e antecipando os fatos que se desenvolvem ao longo do texto.

Segundo Winson, o prólogo desempenha também um importante papel na relação entre autor e leitor/espectador, uma vez que ele não é apenas um elemento que apresenta a obra em si, mas também o olhar que tem o autor sobre ela. Além disso, a partir do prólogo também é possível identificar o tipo de leitor/espectador idealizado pelo autor e que terá contato com a sua criação, ou mesmo o tipo de leitura/recepção que espera que desenvolvam dela. A partir dessa relação, o autor consegue manipular seu público para aquilo que pensa ser importante em sua criação.

No prólogo do texto teatral, Vivian revela ao seu público que a peça a ser encenada não seria sobre ela, mas sobre um câncer metastático de ovário em estágio avançado. A narradora expõe, ainda, que não veríamos nenhum conto de fadas. Além dessa antecipação, várias outras são feitas pela narradora-protagonista. Com referência à pergunta “Oi. Como você está se sentindo hoje?”, ela conjectura que provavelmente os médicos farão essa pergunta quando ela estiver morta, e que lamenta perder essa cena. Ironicamente, no final da peça, o médico não percebe

⁷ Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=397&Itemid=2>. Acesso em 05 de junho de 2011.

que ela está morta, e, de fato, faz essa pergunta. Utilizando-se da *metalinguagem*⁸ e ironia, a narradora-protagonista revela: “Confesso que fiquei consternada quando descobri que a peça conteria alguns elementos... de *humor*” (p. 16). A narradora-protagonista também antecipa o final e a duração da peça: “Não é minha intenção contar o enredo da peça; mas acho que morro no fim. Eles me deram menos de duas horas” (p. 16-17).

Vivian usa a metáfora da ampulheta para sugerir a brevidade da vida e adverte que, na encenação que será apresentada ao público, a areia escoará em 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” (p. 17). Fazendo uma referência a um poema de Shakespeare⁹, fica evidente que a duração do espetáculo coincidirá com o tempo de vida que lhe resta: “Eu tenho menos de duas horas, e depois fecha-se a cortina” (p. 17).

No texto fílmico, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho, Mike Nichols apropria-se dessa frase do prólogo (omitida no início do filme) e faz uma alusão ao teatro na cena final: Vivian está morta e Susie, ao sair do quarto, fecha as cortinas como se fechasse as cortinas do teatro. As cortinas, assim como todos os elementos cênicos, desempenham um papel fundamental na criação teatral. Pawlo Cidade¹⁰, em seu blog Teatro Total, nos informa que atualmente a cortina passou a ser uma marca obrigatória da teatralidade. Libertando-se da sua função de

⁸ Em seu estudo sobre as funções da linguagem, Roman Jakobson (1974) define a função metalinguística como um mecanismo em que a linguagem fala da linguagem, voltando-se para si mesma. Tal função reenvia o código utilizado à língua e a seus elementos constitutivos. Disponível em < <http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em 05 de junho de 2011.

⁹ “Escoa-se a areia, é finda a jornada;
Ainda um pouco e depois, mais nada” (p. 17).

¹⁰ Informações obtidas através do blog do autor. Disponível em <<http://teatrototalilheus.blogspot.com/p/cortina.html>>. Acesso em 05 de junho de 2011.

fechamento ao final de cada ato, hoje ela serve “como marca de citação e ironia da teatralidade, estando às vezes no meio da cena”.

No filme, tanto o tempo de vida restante de Vivian como a menção às cortinas, são marcadores que pontuam algum acontecimento importante e revelador no enredo, sendo fundamentais para a compreensão de certos fatos revelados pela narradora-protagonista. Segundo Mercedes Risso (2006), o marcador discursivo, então, revela-se como um articulador de partes da narrativa. Sua atuação concentra-se na apresentação da informação, ou seja, no sequenciamento e estruturação interna de segmentos narratológicos. Portanto, os marcadores oferecidos ao leitor/espectador atuam como integrantes dentro da narrativa.

O cineasta corta o prólogo, mas em diversas cenas usa marcadores que remetem a essa cena inicial no processo de recriação que alude ao conteúdo que foi deixado de lado. Segundo Ziva Ben-Porat, em “*The Poetics of Literary Allusion*”, a alusão gerada metafórica ou metonimicamente permanece um mecanismo para a ativação simultânea de dois textos independentes. Serve para enfatizar e esclarecer padrões temáticos, dar uma dimensão paródica, acrescentar elos aos existentes ou fornecer os que faltam, estabelecer uma analogia ou fornecer um mundo ficcional (BEN-PORAT, 1976, p.117).

As cenas do filme, inspiradas e estruturadas a partir de elementos do prólogo, serão analisadas em diversos capítulos dessa dissertação.

1.3 A ADAPTAÇÃO E OS ASPECTOS NARRATIVOS EM *WIT*

Como afirmado anteriormente, apesar de pertencerem a linguagens distintas, o texto dramático, de natureza memorialística, *Wit*: Jornada de um poema,

e o texto fílmico *Wit*, traduzido para o português como *Uma lição de vida*, podem ser examinados por meio de uma análise estrutural dos aspectos narrativos sob dois ângulos: primeiramente como uma série de acontecimentos que envolvem as personagens e, em seguida, como esses acontecimentos são organizados de uma maneira e ordem peculiar por um narrador que os comunica a um leitor ou a um espectador. A partir da teoria de Gérard Genette, faremos uma análise dessas estruturas, destacando os aspectos que auxiliarão na apreciação dessas funções narrativas.

Genette, em *Discurso da narrativa* (1995, p. 63-69), define a análise da narrativa sob três aspectos: a *história*, sendo aquela que compõe a sequência de ações contadas ou o conteúdo; a *narrativa*, correspondente ao discurso ou texto narrativo em si; e a *narração*, o ato narrativo, em que se inclui o lugar real ou fictício em que se insere. Com base nesses três aspectos e da relação entre esses níveis, o autor cria um quadro de análise do discurso narrativo em três classes: tempo, modo e voz.

Com relação ao primeiro item, o *tempo*, Genette considera três aspectos: ordem, duração e frequência. Desses três, levaremos em consideração a ordem, que permite uma analogia com o processo de adaptação. Quanto à ordem, Genette aponta as relações possíveis entre ordem cronológica dos acontecimentos na diegese ou no universo da representação e a ordem de sua disposição na narrativa. Além dessas discordâncias já estabelecidas, entre a ordem da história e a ordem da narrativa (anacronias), outras são conceituadas pelo autor como a *prolepse* (antecipação de um acontecimento futuro) e *analepse* ou *flashback* (evocação de um evento passado). Além dessas discordâncias pode ocorrer também a *elipse*, que

incide em um salto no tempo, e a *paralipse*, que não suprime o tempo, mas omite alguns elementos de uma situação narrada.

A segunda classe dos elementos da narrativa proposta por Genette é o *modo*, o qual apresenta dois fatores: a *distância* e a *perspectiva*. Para o autor, a primeira ocorre em dois entornos: a mimese, definida por um máximo de informação com apagamento do narrador, e a diegese, com o mínimo de informação, mas com relevância do narrador. Já a segunda refere-se ao ponto de vista ou focalização pelo qual se dá a narração, que se desdobra em três tipos de perspectiva narrativa: *não focalizada* ou *focalização zero* (o narrador onisciente sabe ou conta mais do que a personagem sabe); *focalização interna* (o narrador só conta o que a personagem sabe); e *focalização externa* (conta-se menos do que a personagem sabe).

A instância da voz é caracterizada a partir do tempo da narração, dos níveis narrativos e da pessoa. Com relação ao tempo da narração, ela pode ser *ulterior* (narrativa posterior à ação), *anterior* (narrativa predita), *simultânea* (narrativa no tempo da ação) ou *intercalada* (narrativa entre os momentos da ação). Os níveis narrativos podem ser *extradieético*, *dieético*, *intradieético* ou *metadieético*. Em relação à pessoa, podemos relacioná-la por meio de três narradores: o *heterodieético*, narra, mas não participa da história; o *homodieético*, narra e participa como personagem da história, mas tem função secundária; e o narrador *autodieético*, é o narrador-protagonista da história que conta. Porém, segundo Genette, o narrador pode assumir outras quatro funções dentro da narrativa, sendo elas a regência, a comunicação, a testemunhal e a ideológica (GENETTE, 1995, p. 216). Algumas das funções narrativas teorizadas por Genette serão utilizadas, sempre que necessário, no decorrer da análise.

Na adaptação fílmica de *Wit*, percebemos que há o uso recorrente de tais distinções por Mike Nichols, principalmente a *analepse* ou *flashback*, nas ocasiões em que a narradora-protagonista Vivian Bearing resgata suas memórias no sentido de recompor suas decisões de vida. As cenas em que acontecem esses *flashbacks* serão estudadas no próximo capítulo deste trabalho.

Tanto no texto dramático, de cunho memorialístico, quanto na adaptação fílmica temos uma narradora autodiegética, pois Vivian é a narradora-protagonista de sua própria história de vida. Dentro dessa narrativa ela desempenha também a função de testemunha, revelando a relação afetiva, moral e intelectual para com a sua própria história, e ideológica, explicando e justificando parte de sua história e de suas atitudes.

Toda narrativa está embasada na representação da ação. Envolve um enredo, ao longo de um tempo, portanto o tempo é a condição da narrativa que se confirma através da linearidade do discurso que compõe seu tempo com fatos normalmente, mas não necessariamente, em sequências. É essa matéria de fatos que constitui o movimento da ação em todas as formas narrativas, sejam as literárias ou fílmicas.

Wit apresenta muitas inovações, dentre elas a dupla temporalidade na narração. De um lado, temos o plano da realidade em tempo cronológico; de outro o plano da memória em tempo psicológico.

Na peça *Wit*, o tempo cronológico refere-se ao tempo dado pelos médicos à Vivian, sendo as duas últimas horas de sua vida. Durante essas duas horas, ela narra os principais eventos de sua vida desde o momento em que descobre estar com câncer até a sua morte.

Já o tempo psicológico engloba o plano da memória de Vivian que, através do processo memorialístico, relembra tanto seu passado recente (a rotina hospitalar, o modo como os médicos a tratam, o momento em que recebeu a notícia de que tinha um câncer), como seu passado mais remoto acionado pelo mecanismo da memória involuntária (a orientação dada pela professora E. M. Ashford quanto à pontuação errada em relação ao soneto de John Donne, a descoberta das palavras, aos cinco anos de idade, com a ajuda de seu pai, e o modo severo como tratava seus alunos na faculdade). Como veremos no segundo capítulo, Vivian revisita seu passado recente e remoto em busca de compreender e avaliar sua jornada de vida.

O espaço do texto teatral é definido por Edson na página designada como “Notas”, indicando que a maior parte da ação (mas não toda) se passa em uma sala do centro de cancerologia do hospital. O palco deve ficar vazio e os poucos mobiliários devem ser introduzidos e retirados de cena pelos técnicos. O suporte de soro, com uma bomba portátil anexada, utilizado por Vivian em cena, deve deslizar facilmente sobre rodas, de modo a facilitar seu deslocamento.

De acordo com Martín (2007), no cinema tempo e espaço estabelecem uma relação concreta. Já que o cinema apresenta uma nova visão de tempo, traz uma modificação em relação ao espaço. Este perde sua condição estática, fixa, tornando-se dinâmico, pois se funde com a temporalidade. Para Gilles Deleuze¹¹ (2005, p. 45), o cinema mostra que a noção de tempo, diferentemente da literatura, é inseparável da experiência visual. A narrativa moderna, embasada numa nova concepção de tempo, principalmente na concepção criada por Henri Bergson:

¹¹ O tema tempo foi amplamente desenvolvido por Deleuze nos seus estudos sobre cinema, a partir da filosofia de Bergson que propôs que o tempo passa a se apresentar como uma coexistência, não mais uma sucessão.

[...] acentua a inadequação do relógio como único mensurador do escoar das horas e descobre como dado essencial à simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro numa amálgama que flui ininterruptamente [...] trata-se do tempo entendido como duração, o tempo da mente, que não coincide com as medidas temporais [...]. (PELLEGRINI, 2003, p. 21)

Na adaptação fílmica de *Wit*, percebe-se uma notória diferença em relação ao texto teatral: enquanto no texto cênico a narradora-protagonista nos revela os acontecimentos através do tempo psicológico, pois o cronológico refere-se ao momento da enunciação dos fatos em duas horas, no texto fílmico, a sua luta e a batalha contra a sua doença trava-se durante alguns meses, ou seja, no filme, o tempo cronológico é significativamente maior.

2 MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO E ADAPTAÇÃO

2.1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE OS MECANISMOS DA MEMÓRIA

A memória faz parte de cada um de nós desde o início de nossas vidas e permanece ao nosso lado até o fim dela. A memória pode traduzir-se pelas reminiscências do passado, que são trazidas à consciência de cada um, no momento presente, pois ela está em nós e relaciona-se a nossa volta. A cada passo que damos, a cada situação que vivenciamos ou presenciamos, ou mesmo no silêncio, a memória está presente.

Sob o ponto de vista filosófico, Henri Bergson, ainda no final do século XIX, foi um dos primeiros autores a estudar o funcionamento da memória, tratando-a como uma forma de representação individual, ou seja, como o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas (BERGSON, 1990, p. 23). Em sua obra *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, Bergson aponta dois modos de atividade da mente para apreender a realidade: a consciência intelectual, que capta a aparência do objeto; e a consciência intuitiva-instintiva, capaz de penetrar na essência do objeto. O filósofo francês também argumenta que nossos sentimentos e pensamentos presentes são sempre mediados e modificados pela memória de eventos ocorridos no passado e que estes, por sua vez, também irão repercutir no futuro, uma vez que presente e passado coexistem na mente. Desse modo, percepção e lembrança sempre se interpenetram, o que permite centrar a memória não no passado, mas sim em constante circulação entre o passado e o presente (CAMATI, 2005, p. 34).

Apontado pela crítica como o criador da peça memorialística, Tennessee Williams, em sua obra *À margem da vida* (1964), afirma nas rubricas que antecedem a primeira cena:

O cenário é evocado pela memória e, portanto, não é realista. A memória toma muitas liberdades poéticas: omite alguns detalhes, exagera outros, de acordo com o valor emocional dos pontos que toca, já que a memória está localizada predominantemente no coração. (WILLIAMS, 1964, p. 25)

Em relação à crítica literária, a introdução do termo “peça memorialística” é atribuída a Paul T. Nolan que, no artigo intitulado *Duas peças de memória*, analisa os textos *À margem da vida*, de Tennessee Williams, e *Depois da queda*, de Arthur Miller. Ele ressalta que essa modalidade dramática tenta extrapolar os limites do drama tradicional (que mostra a ação) para chegar ao centro da ação, ou seja, a consciência. No mesmo artigo, Nolan também articula uma definição do gênero:

A nova “peça de memória”, diferentemente da peça onírica e do drama expressionista, é uma projeção da consciência e, diferentemente do drama tradicional de ação, focaliza apenas a ação tal qual é entendida e filtrada pela mente do protagonista. (NOLAN citado em CAMATI, 2005, p. 36, minha tradução)

Tanto na peça *Wit: Jornada de um poema*, quanto na adaptação fílmica *Uma lição de vida*, tudo o que é revelado para o leitor/espectador é filtrado pela mente da narradora-protagonista Vivian Bearing, que ora exerce o papel de personagem-protagonista, ora o de narradora de sua história de vida.

Samuel Beckett, em seu ensaio intitulado *Proust* (2003), analisa as experimentações a respeito dos mecanismos da memória sintetizados por Marcel Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*, e discute sobre dois tipos de atividade da mente: a memória voluntária e a memória involuntária.

A memória voluntária é processada no intelecto que, devido à tendência utilitária, está sempre “censurando novas experiências e rejeitando todos os elementos que não se enquadram em suas idéias pré-concebidas, como ilógicos e insignificantes” (HAYMAN citado em MIRANDA, 2004, p. 91). É por esta razão que nós estamos sempre adulterando e tecendo falsas evidências para podermos nos ajustar às condições da vida.

Em suas considerações críticas sobre Proust, Beckett ressalta que a memória voluntária é capaz de nos transportar a um passado que nunca existiu:

As imagens que escolhe são tão arbitrárias quanto as escolhidas pela imaginação e igualmente distantes da realidade. Sua ação é comparada por Proust à de virar as páginas de um álbum de fotografias. O material que fornece não contém nada do passado; uma vez removida nossa ansiedade e nosso oportunismo, não passa de uma projeção uniforme e enevoada – isto é, nada. Não há grande diferença, diz Proust, entre a memória de um sonho e a memória da realidade. (BECKETT, 2003, p. 32)

Já a memória involuntária é aquela que se processa espontaneamente, sendo uma espécie de consciência intuitiva-instintiva:

Quando um estímulo exterior desencadeia um processo de associação na mente, é possível atingir um momento de transcendência em que o passado se funde com o presente. Neste momento de epifania, o passado é apreendido como ele realmente foi, e não como pensamos que tivesse sido se fizemos um esforço consciente de memória. (HAYMAN citado em MIRANDA, 2004, p. 90)

A ação da memória involuntária, estimulada por um som, cheiro ou qualquer outro estímulo sensorial, permite uma cadeia de associações na mente do indivíduo, que traz de volta o passado que se funde com o presente.

Em *A memória coletiva*, Maurice Halbwachs argumenta que as ações memorialísticas não dependem apenas da memória individual, mas também da

memória coletiva. A memória não depende apenas da subjetividade, mas também dos meios com os quais o indivíduo convive e se relaciona. Para Halbwachs, “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

Segundo Ecléia Bosi, os fatos, se transferidos da memória para o papel, escapam da transitoriedade, pois, pela memória, o passado não só vem à tona, envolto com as percepções imediatas, como também se “desloca”, ocupando o espaço todo da consciência. “A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora”. A autora assegura que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (BOSI, 2003, p. 47; 55). Ou seja, uma lembrança do nosso passado está condicionada aos valores e ao meio no qual vivemos.

Desse modo, em *Wit*, as lembranças de Vivian com relação à família, à escola e ao trabalho serão os grandes interferentes no despertar da memória da narradora-protagonista, porém os fatos revelados nem sempre são confiáveis, pois eles se misturam com as percepções, transformando-se e refletindo os acontecimentos do presente.

Assim como os criadores da peça da memória – Tennessee Williams e Arthur Miller – um grande número de dramaturgos britânicos e estadunidenses, como, por exemplo, Harold Pinter, Samuel Beckett, Sarah Kane, Edward Albee e Paula Vogel, realizaram experimentos que envolvem os mecanismos da memória e a justaposição de tempo entre passado, presente e futuro em suas peças.

Charlott E. Leviski, em seu artigo “A memória como via de mão dupla: violências do cotidiano em *Wit: Jornada de um poema*, de Margaret Edson”, destaca algumas técnicas dramatúrgicas criadas a partir dos escritos teóricos sobre os mecanismos da memória, e que estão sendo desenvolvidos por teóricos da contemporaneidade “[...] *flashforward*, *flashback*, memória voluntária e involuntária, epifania, conexões simultâneas de presente e passado, focalizações múltiplas, intrusão de elementos desencadeadores de associações da mente, manejo e fragmentação do tempo, entre outras” (LEVISKI, 2005, p. 68).

No texto dramático, a narrativa é construída por meio da adaptação dos mecanismos da memória, descritos por psicólogos e filósofos, transformados em técnicas de construtividade textual. No texto fílmico, as técnicas memorialísticas sintetizadas por Edson são transformadas em formas de narratividade fílmica, utilizando a montagem e técnicas, tais como *flashback*, *close-up*, cortes, diferentes estratégias de focalização, tentando representar fenômenos que só são passíveis de acontecer na memória.

Margaret Edson contribuiu para a revitalização da dramaturgia da memória, inventando uma série de novas representações de técnicas memorialísticas em sua peça *Wit: Jornada de um poema*, que serão abordadas ao longo da análise. No texto de Edson, há uma constante alternância da memória voluntária e involuntária. A narradora-protagonista se esforça para rememorar os acontecimentos do passado para reavaliar o presente e projetar o futuro. Ao mesmo tempo, os estímulos exteriores, palavras, situações, objetos, dentre outros, desencadeiam a memória involuntária. Os mecanismos da memória foram representados de maneira diferente por Edson, em *Wit*, e por Nichols, em *Uma lição de vida*, por se tratar de suportes regidos por código, convenções e signos distintos.

2.2 A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA NO TEXTO DRAMÁTICO E NO FILME

A representação da memória, cujos mecanismos são transformados em técnicas de construtividade textual por Margaret Edson e Mike Nichols, será objeto da análise comparativa deste subcapítulo.

Como já mencionamos anteriormente, *Wit*: Jornada de um poema relata a história das duas últimas horas de vida de Vivian Bearing, que assume os papéis de narradora e protagonista na trama. No hospital, como paciente em estágio de câncer terminal, Vivian, a professora de literatura, especialista nos sonetos sacros de John Donne, percorre os principais lugares e eventos de sua trajetória nos labirintos da memória.

No prólogo, com a introdução da ideia do tempo escoando rapidamente como a areia de uma ampulheta, a narradora-protagonista expressa consciência temporal em virtude da proximidade da morte. Será nesse curto espaço de tempo que os momentos-chave mais marcantes de sua vida serão passados em revista. A maneira como a passagem do tempo é vivida e sentida em circunstâncias diversas, é problematizada por Bergson:

[...] a medida do tempo nunca trata da duração como duração e a medida de duração a que nós nos referimos não é a própria duração, [...] pois esta duração que não é considerada pela ciência e que é tão difícil de ser conceituada e expressa, é aquela que todos sentem e vivem. (BERGSON, 1999, p. 13)

O jogo da dupla temporalidade entre o passado recente e o passado remoto é delimitado e caracterizado por indicações nas notas de rodapé do texto cênico, no qual o cenário é composto por poucos objetos que devem deslizar em determinados momentos da representação, fazendo as transições da memória entre presente e

passado. A mente de Vivian é o espaço do livre trânsito da memória entre presente, passado e futuro.

Segundo Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em *Teoria Literária* (2008), o começo da narrativa *in medias res* é frequente em romances. Já em *Wit* acontece uma mistura com o discurso *in ultimas res*, ou seja, o final já é antecipado no prólogo. Assim como o romance policial adota este tipo de abertura narrativa, *Wit* o faz de modo paradoxal, informando logo *ab initio*¹² o leitor/espectador do destino final da narradora-protagonista Vivian Bearing.

Em *Uma lição de vida*, Vivian Bearing também assume dois papéis no enredo – o de protagonista e o de narradora – e já no início percebe-se que a concretização do filme se dá com uma inversão de cenas e cortes de algumas falas: o que no texto cênico ou *hipotexto* seria a segunda cena passa a ser a primeira no filme ou *hipertexto*; assim como a terceira cena do texto teatral é intercalada com a primeira, que passa a ser a segunda cena na adaptação fílmica. Enquanto, no texto cênico, a ação se desenrola inteiramente na mente da personagem que, nas duas últimas horas de sua vida rememora partes de sua existência, no texto fílmico a ação se estende por alguns meses, que correspondem à estadia de Vivian no hospital, intercalada por incursões memorialísticas em forma de *flashback*.

Diferentemente do texto dramático, que se inicia por um prólogo, no filme, sob um pano de fundo pictural de uma cidade desfocada, a primeira cena inicia com um *close-up*¹³ do rosto do Dr. Kelekian revelando o diagnóstico à Vivian, informando de maneira fria e direta que ela está com câncer (fig. 1)¹⁴. Essa técnica de focalização é conceituada por Marcel Martín (2007, p. 39) como *plano de rosto*

¹² *ab initio* - A princípio

¹³ O close-up, ou primeiro plano/plano pormenor é o plano que acentua um detalhe da cena.

¹⁴ As imagens foram gentilmente cedidas pela HBO Latin America Group, em declaração anexa ao presente trabalho.

humano, sendo “sem dúvida a que manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior”. De acordo com o autor, o primeiro plano revela um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo. O primeiro plano prossegue alternando conforme o diálogo: a troca do foco da câmera em ambos os rostos, principalmente no de Vivian, sugere uma forte tensão mental das personagens, e a câmera passa a ser o olhar de ambos (fig. 2) e do espectador.

A iluminação, nessa primeira sequência, com uma claridade exagerada, de acordo com Martin, “serve para definir e modelar [...], para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos” (MARTIN, 2007, p. 57). A música estridente que inicia o filme vem ao encontro do papel dramático da cena, que “intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* do episódio” (MARTIN, 2007, p. 125), ou seja, ela vem sustentar momentos de revelação da narradora-protagonista ao longo do filme.



Figura 1 - 00:00:35



Figura 2 – 00:00:40

Transcrevo a seguir as falas das personagens que pontuam a cena de abertura do filme descrita anteriormente¹⁵:

DR. KELEKIAN

Você tem câncer.

Sra. Bearing, você tem um câncer metastático avançado nos ovários.

SRA. BEARING

Continue.

DR. KELEKIAN

É professora, Sra. Bearing?

SRA. BEARING

Sim. Tal como você, Dr. Kelekian.

DR. KELEKIAN

Muito bem.

O seu câncer, infelizmente, não foi detectado no primeiro, segundo e terceiro estágio.

Agora é um adenocarcinoma insidioso.

SRA. BEARING

Insidioso?

DR. KELEKIAN

Insidioso significa indetectável em fases iniciais...

SRA. BEARING

Insidioso quer dizer traiçoeiro.

DR. KELEKIAN

Continuo?

SRA. BEARING

Por favor.

(00:00:35 - 00:01:12)

No texto dramático, a representação desta cena difere substancialmente: o Dr. Kelekian explica os procedimentos hospitalares para Vivian, enquanto esta faz

¹⁵ As falas das personagens, que serão assinaladas em termos de hora, minuto e segundo, foram transcritas em forma de roteiro a partir do filme em DVD pela autora desta dissertação (Ver Apêndice, p. 113-139).

reflexões sobre as palavras proferidas pelo médico, tentando entender o que elas significam:

KELEKIAN

Ótimo. No caso de um carcinoma epitelial, a modalidade de tratamento mais eficaz é a aplicação de um agente quimioterápico.

(...)

Estou indo muito rápido?

Ótimo.

A senhora ficará internada para tratamento em cada ciclo.

(...)

O antineoplásico afetará inevitavelmente algumas células saudáveis, incluindo, por exemplo, aquelas situadas ao longo do sistema gastrointestinal, dos lábios até o ânus e os folículos capilares.

Nós contamos, naturalmente, com a sua determinação para enfrentar alguns dos efeitos colaterais mais perniciosos.

VIVIAN

Insidioso. Humm... maneira curiosa de escolher as palavras. Câncer. Cancelamento.

“No câncer, a natureza desnuda muda o seu curso.” Não... não é isso.

(Para Kelekian.) Não.

Tenho de ler algumas coisas sobre câncer.

tenho que arranjar uns livros... organizar uma bibliografia.

(...)

Antineopásico. Anti: contra. Neo: novo. Plástico...plasi... do grego *plasis*, ação de dar forma, modelar.

Contra uma nova forma.

Folículos capilares. Minha determinação.

“Perniciosos”, isso não me parece...

(p. 19-20)

A mente humana está em constante atividade, por isso Vivian associa as palavras do seu médico com o conhecimento e percepção de mundo que ela já tem armazenado na memória. É como se ela estivesse fazendo uma inspeção literária das palavras do médico enquanto Dr. Kelekian fazia uma inspeção clínica com ela.

Essa estratégia de representação do pensamento de Vivian, procurando entender o significado dos termos técnicos proferidos pelo médico, é uma invenção de Margaret Edson, ou seja, uma adaptação das técnicas do fluxo da consciência

para o teatro. Esta estratégica cênica foi reduzida na adaptação fílmica, pois a linguagem cinematográfica permite mostrar a perplexidade de Vivian frente ao significado das palavras por meio da expressão facial da personagem (fig. 3).



Figura 3 – 00:01:41

Ao fim da consulta, após explicar todos os procedimentos à Vivian, o médico a alerta de que ela precisaria ser muito forte e determinada. Vivian, sem saber ainda todo o sofrimento pelo qual passaria, afirma que sempre enfrentou os problemas com tenacidade e coragem.

Em seguida, há um *fade-out*¹⁶ e a música que acompanha essa sequência é a mesma do início da narrativa, assinalando um momento de revelação para o receptor. É apenas nesse momento que o espectador, através da fala de Vivian, percebe que ao que havia assistido era uma cena em *flashback* (fig 4):

VIVIAN

Devia ter feito mais perguntas. Porque eu sabia que isso seria um teste.

(00:04:11 - 00:04:16)

¹⁶ Fade-out – representa uma sensível interrupção da narrativa e é acompanhado de um corte na trilha sonora, que servem para marcar uma importante mudança de ação secundária, ou uma passagem de tempo, ou ainda uma mudança de lugar (MARTIN, 2007, p. 87).



Figura 4 – 00:04:15

Essa fala é o primeiro marcador que nos alerta da dupla temporalidade da narrativa fílmica. As ações que se reportam ao tratamento ao qual Vivian se submete no hospital são representadas através da linearidade, entrecortadas pelas constantes revisitações de tempo e lugares sedimentadas na memória pela narradora-protagonista. A estrutura temporal da narrativa assume aqui o *tempo revertido*¹⁷, que

justifica-se através de razões psicológicas, pois ao invés de desenrolar a ação fazendo com que o herói intervenha como um de seus elementos, é mais adequado concentrar nele o drama, consistindo a maior parte do filme na materialização de sua lembrança. Assim, ao atingir o paroxismo do seu drama, o herói revive as circunstâncias tumultuosas que o levaram a uma situação de desespero e solidão. (MARTIN, 2007, p. 227)

Na adaptação fílmica, Vivian narra sua condição olhando fixamente para a câmera, como se estivesse conversando com o espectador (fig. 4). Aqui o

¹⁷ Baseado no *retorno ao passado* ou *flashback* (MARTIN, 2007, p. 226).

enquadramento da câmera é um grande aliado no processo de criação, objetivando apagar “a distância e o tempo que separam personagem e espectador-interlocutor” (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994, p. 109).

No segundo *flashback* do filme, ao lembrar ter sido aluna da grande professora E. M. Ashford, especialista em John Donne, Vivian rememora a crítica feita por sua professora sobre a pontuação usada inadequadamente no poema *Morte não sejas orgulhosa*.

Nesta cena, há uma fusão de espaços – quarto hospitalar e sala da professora Ashford – e percebe-se que Vivian revive esta cena com tanta intensidade que chega a sentir a presença da professora Ashford no quarto do hospital. Segundo Martin (2007, p. 208), o cinema tem o privilégio de ser “uma arte do tempo que goza igualmente de *um domínio do espaço*”. A dominação que Nichols exerce sobre o tempo, e a vigorosa representação que torna sensível a duração, cria “um espaço vivo e intimamente integrado ao tempo, a ponto de torná-lo um *continuum espaço-duração* absolutamente específico” (fig. 5-8).



Fig. 5 - 00:07:09:01



Figura 6 - 00:09:31:22



Figura 7 - 00:07:39:00



Figura 8 - 00:08:35:10

Este parece ser um momento muito importante, pois representa uma reviravolta na vida de Vivian, tanto é que ela parece se lembrar com detalhes do diálogo travado com a professora:

PROFESSORA E. M. ASHFORD

Oh, sim.

O seu trabalho sobre o soneto religioso VI é um melodrama com uma aparência acadêmica da qual não é merecedora. Refaça-o. Comece pelo texto, Sra. Bearing, e não pelo sentimento.

[...]

Trata-se de poesia metafísica e não do romance moderno. As regras de leitura que se aplicam a outros textos, aqui são ineficazes. O esforço deve ser total para que os resultados sejam significativos.

Acha que a pontuação do último verso é apenas um detalhe insignificante?

[...]

BEARING

[...] Entendo. Um conceito metafísico, sagacidade. Vou voltar à biblioteca e...

PROFESSORA E. M. ASHFORD

Não é sagacidade, é verdade. A questão não é o trabalho.

BEARING

Não?

PROFESSORA E. M. ASHFORD

Vivian, você é uma jovem inteligente. Utilize a sua inteligência. Não volte para a biblioteca, saia. Divirta-se com os seus amigos, sim?

BEARING

Fui para a rua. Estava um dia quente. Havia alunos rindo no jardim e falando de coisas insignificantes.

A simples verdade humana. Modelos acadêmicos intransigentes estão ligados.

Eu não conseguia... Voltei para a biblioteca.

Bem... Muito bem. "Contribuição significativa para o conhecimento."

"Oito ciclos de quimioterapia."

Me dê a dose total. A dose total, sempre.

(00:06:29 - 00:10:51)

Apesar de a professora Ashford criticar o trabalho feito por Vivian, percebe-se que esta demonstrou afeto ao dizer que o trabalho não era a coisa mais importante naquele momento. Vivian não reconhece o sinal dado pela professora de que mais importante seria viver a vida.

Nesta cena, segundo Martin (2007), percebe-se a *fusão*¹⁸, sugerida por uma espécie de ligação entre dois planos de realidade, como se o passado invadissem pouco a pouco o presente da consciência, convertendo-se também em presente. A câmera aqui avança até se deter sobre o rosto da protagonista Vivian, em primeiro plano, logo a transição visual é sublinhada pela trilha sonora: enquanto Vivian rememora sua passagem pelo campus da faculdade até chegar à biblioteca, passam por ela jovens estudantes que riem e conversam sobre outros assuntos. Enquanto isso, um tema musical sublime entra em contraste com o sentimento de tristeza sobreposto ao plano.

¹⁸ Termo tratado por Martin para representar a combinação de dois planos (MARTIN, 2007, p. 230).

Saindo do plano da memória, Vivian diz que, por meio da dedicação exclusiva, ela acreditava contribuir de modo significativo para o conhecimento. Nesse momento, ela começa a estabelecer o jogo de descobertas da sua condição de ser, pois, segundo Rudiger Dahlke (2000, p. 30), a doença começa a atuar no sentido de induzir Vivian a compreender seu próprio adoecimento e realizar a reinterpretação de seus valores, levando a personagem a crescer internamente, pois o modelo de vida “racionalizado” por Vivian vinha prejudicando todas as suas relações humanas.

Outra cena que merece destaque por apresentar a demonstração do funcionamento da memória é a do momento em que, logo após ser examinada pelo Dr. Kelekian e por seus assistentes, Vivian revela que teve a preocupação em buscar no dicionário o significado de cada um dos termos médicos usados. Essa ação desencadeia outra lembrança em sua memória. Ela se lembra de um episódio que explica seu atual fascínio pelas palavras. Essa incursão memorialística a transporta a um passado remoto, e ela afirma relembrar, com precisão, o momento em que descobriu que iria dedicar sua vida às palavras. Segundo Halbwachs, essa lembrança deve ser um produto da memória coletiva, pois nossas lembranças são lembradas por outros. Possivelmente, de tanto o pai lhe contar essa história, ela acaba se convencendo de que de fato se lembra desse episódio e de que naquele momento sabia que iria dedicar sua vida às palavras.

Enquanto o texto-fonte menciona, no filme os tempos passado e presente se tornam simultâneos, mostrando o pai de Vivian, Sr. Bearing, sentado atrás de um jornal aberto. Nesse momento, ocorre o tempo da simultaneidade, em que a construção do *flashback* se dá a partir de personagens do passado que invadem o presente, e tempos diferentes tornam-se apenas um em cena. O texto teatral revela

que a descoberta se deu no aniversário de cinco anos, mas não especifica o local em que Vivian e seu pai estão conversando; no filme, o cenário da rememoração sugere ser uma biblioteca ou sala de leitura da casa em que Vivian morava com os pais, e mostra uma garotinha daquela idade (fig. 9). Segue a transcrição do diálogo entre Vivian e seu pai:

VIVIAN

Gosto mais desse.

SR. BEARING

Leia outro.

VIVIAN

Acho que vou ler... "A História dos Coelhoinhos Saltitantes". Tem uns coelhoinhos desenhados na capa. "A História dos Coelhoinhos Saltitantes", "por Beatrix Potter."

"Dizem... que... o... efeito provocado por comer... muita alface... é..." Que palavra é esta?

SR. BEARING

Fale por partes.

VIVIAN

"So-por-í-fico."

O que significa?

(00:33:45 - 00:34:53)

Novamente, aqui, a referência ao significado das palavras desencadeia o plano da memória. Segundo Martin (2007, p. 235), "a montagem (da cena) se baseia na transição ao passado pelo enunciado das causas dos fatos presentes", ou seja, "as configurações do espaço não se delineiam como pano de fundo, mas sim como pontos de significação e conteúdo, porque o espaço é interiorizado pela personagem, em cuja mente misturam-se as emoções do presente e as reminiscências do passado" (CAMATI; LEVISKI; ROCHA, 2007, p. 75). A fusão de ambientes, assim como na cena anterior, é efetivada pela memória da narradora-protagonista (fig. 10). Percebe-se que a emoção desta vivência do passado remoto

se mistura e se funde, progressivamente, com o presente, tornando o momento significativo para a descoberta do significado das palavras por Vivian.

SR. BEARING

Soporífero? Que dá sono.

- Dá vontade de dormir.

VIVIAN

Que dá sono.

[..]

SR. BEARING

Muito bem. Excelente. Continua.

VIVIAN

"Dizem que o efeito provocado por comer muita alface é soporífero." Os coelhos do desenho estão dormindo. Estão dormindo como você disse, por causa do soporífero. A ilustração confirmou o significado da palavra, tal como ele explicara.

SR. BEARING

Muito bem. Excelente. Continua.

VIVIAN

No momento, me pareceu magia. Então... imaginem o efeito que as palavras de John Donne tiveram em mim: Raciocínio, concatenação. Coruscação. Tergiversão. Os termos médicos são menos evocativos. Quero saber o que dizem os médicos quando me examinam. A minha única defesa é a aquisição de vocabulário.

(00:34:53 - 00:36:44)

A expressão do olhar da criança revela o estado de excitação sob a descoberta realizada. Segundo Williams, fatos que marcaram muito o passado fazem com que as pessoas idealizem o ocorrido:

A cena é evocada pela memória e é, portanto, não-realista. A memória toma muitas liberdades poéticas. Ela omite alguns detalhes, outros são exagerados, de acordo com o valor emocional dos elementos em que ela toca, uma vez que a memória está, predominantemente, localizada no coração. (WILLIAMS, 1964, p. 25)

Gradualmente a memória de Vivian vai retornando ao hospital. O espectador percebe que não foi naquele momento, no passado longínquo, que ela se deu conta de que o incentivo de seu pai foi determinante na escolha de sua carreira. Foi no atual momento de rememoração dessas lembranças que ela constatou a importância daquele episódio no qual seu pai lhe conferiu atenção. Esse mecanismo de lembranças é comentado por Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade*, pois a memória admite “a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo ‘atual’ das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, ‘desloca’ estas últimas, ocupando o espaço todo na consciência” (BOSI, 2003, p. 47).

Nesta cena a ilustração confirmou o sentido da palavra para a personagem-criança, exatamente como o pai lhe havia ensinado. Logo após, a protagonista explica o porquê de sua admiração por John Donne e expõe os efeitos que as palavras do poeta tiveram sobre ela: “raciocínio, concatenação, ambiguidades sugestivas, brilho” (p. 62). E argumenta, ainda, que os termos médicos são menos evocativos, mas mesmo assim iria procurar seus significados, pois era a única defesa que ela poderia ter naquele momento.

Na cena apresentada, vemos que Vivian se recorda do passado, um passado que pode ser inteiramente desconhecido do espectador, mas que está vivo na memória dela. Os acontecimentos não são sequenciais, mas ligam-se à cena presente mediante uma transição. Essa técnica da produção dessas transições graduais de uma imagem para outra e do retorno à imagem inicial abre naturalmente amplas perspectivas no cenário da adaptação.

O uso do fluxo da consciência de Vivian nas cenas permite que seja criado um tempo psicológico, contrastado com a realidade do tempo cronológico. A emoção antiga dos tempos da infância é rememorada tão intensamente que, por um momento, ela sente-se transportada ao seu corpo de menina, associando os coelhinhos da gravura que estavam dormindo com o efeito soporífero da erva. Durante essa cena, as imagens da protagonista adulta e criança são intercaladas, assim como a imagem do pai se intercala com o ambiente do escritório e do hospital (fig. 11).



Figura 9 – 00:35:56:60



Figura 10 – 00:34:00:00



Figura 11 – 00:34:28:50

É possível propor aqui uma comparação da trajetória de vida da protagonista com o efeito soporífero que a alface tem sobre os coelhinhos. Na antepenúltima cena que antecede sua morte, Vivian não consegue suportar sua dor. A enfermeira Susie, a pedido do médico, Dr. Kelekian, aplica *morfina*¹⁹ na paciente. Esta diz à Susie que espera que o remédio produza um efeito soporífero, explicando, após, o significado da palavra à enfermeira.

Marcel Martin, aplicando o conceito de metáfora, ressalta que:

As *metáforas ideológicas* possuem a finalidade de fazer brotar na consciência do espectador uma idéia cujo alcance ultrapassa largamente o quadro da ação do filme, implicando uma tomada de posição mais vasta sobre os problemas humanos. (MARTIN, 2007, p. 95)

Na cena subsequente, a história infantil do coelho fujão pode ser associada à história da narradora-protagonista e a trajetória de John Donne, que procuravam esconder-se para fugir da tomada de consciência de seu último destino.

¹⁹ “A morfina foi descoberta em 1805, pelo assistente de farmácia Freidrich Sertuner, ao isolar este alcaloide a partir da resina da papoula (*Papaver somniferum*). Em alusão à sonolência que este causava, Sertuner denominou este opiáceo em homenagem ao deus dos sonhos: Morfeu. Atuando em receptores específicos do sistema nervoso, a morfina pode se apresentar na forma injetável ou em comprimidos, sendo utilizada como analgésico para o tratamento de dores crônicas, principalmente de pacientes terminais. Amplamente popularizada na década de 50, até hoje é requisitada nestes casos supracitados”.

Disponível em <<http://www.brasilecola.com/drogas/morfina.htm>>. Acesso em 05 de junho de 2011.

A professora Ashford aparece no hospital para visitar sua ex-aluna. Vivian mostra uma expressão de surpresa, afinal aquela era a única pessoa que a visitou durante todo o seu tratamento. Revelando toda sua fragilidade, recebe o carinho de Ashford, que se deita na cama ao lado da paciente, e propõe-se a recitar um dos poemas de John Donne. Mas, na hora da morte, não seria a poesia de Donne que lhe traria conforto, mas uma história infantil que a sua professora lhe sugere como alternativa.

Da mesma forma que seu pai lhe havia dado atenção à descoberta das palavras com cinco anos de idade, sua professora, agora amorosa, dispensa alguns minutos de seu tempo, que são de grande importância para Vivian, narrando uma história sobre “O Coelho fujão”, livro este que Ashford havia comprado para seu neto que estava fazendo cinco anos. Percebe-se que a idade e o tema das histórias são significativos para Vivian, uma vez que “trata-se da alegoria da alma, pois onde quer que o homem se esconda, Deus o achará” (p. 107). Por um instante, a protagonista volta a ser aquela criança deslumbrada com as palavras, revivendo aquele momento mágico que interferiu sobre sua vida. É assim que ela se despede da vida.

Mike Nichols potencializa esse momento da cena através da introdução de uma melodia que desperta sensação de calma e leveza, fazendo inclusive a narradora-protagonista chorar enquanto ouve a história. Essa técnica da produção gradual de uma imagem para outra e do retorno à imagem inicial exige muita precisão e é mais difícil do que uma mudança brusca de cena, pois, segundo Martin (2007), é necessário combinar dois conjuntos de imagens exatamente correspondentes, para que o efeito realmente simbolize o aparecimento e o desaparecimento de uma reminiscência.

Outra cena que potencializa o efeito memorialístico transposto ao cinema é quando, de maneira irônica, a paciente faz uma suposição, no texto cênico, de que devemos ver, através de uma série de *flashbacks*, como ela, enquanto professora titular, até então, recusava-se a qualquer toque de compaixão. Vivian recorda-se do modo como tratou um aluno em uma de suas aulas ao perceber que este não sabia a resposta sobre o poema que havia apresentado aos alunos.

VIVIAN

(*Falando para o público*) Por acaso, eu disse: (*Carinhosamente*) “Você tem dezenove 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 coisa.

(*Para o público, defensiva*) Eu estava lhe dando uma lição.

(p. 82)

No texto fílmico, a cena inicia-se com um *close-up*, em primeiro plano, focalizando, logo em seguida, um dos alunos de Vivian, para o qual ela fez uma pergunta sobre o soneto. A seguir, a imagem, com o deslocamento da câmera em direção à Vivian em movimento, faz o espectador perceber que houve, novamente, uma inversão de diálogos, pois primeiramente a professora dá a “lição no aluno” e somente depois, voltando ao presente, reflete sobre a imaturidade do estudante em questão. Após isso, vários diálogos são suprimidos na adaptação do texto cênico para o filme. Marcel Martín chama essa supressão de fatos de *elipse objetiva*, e explica que ela “pode ser exigida para uma sustentação dramática do enredo, evitando assim uma ruptura da unidade de tom omitindo um incidente que não se adapta ao clima geral da cena” (MARTÍN, 2007, p. 78).

Nesse caso, o debate, presente no texto cênico, entre Vivian e o Estudante 2 sobre o exemplo de sagacidade de espírito presente em John Donne e a ironização de alguns estudantes sobre a escansão silábica dos poemas ficam omitidos, de modo a evitar a quebra de sentimento reportado aos alunos pela professora, assim como o clima de silêncio e a posição que Vivian estabelece como ser superior em sala de aula. Como lembra o médico residente que a tratava, todos “beijavam” o chão em que ela pisava (p. 100), referindo-se à força de sua intelectualidade e à falta de sensibilidade.

Após essa omissão, ambos os textos apresentam como continuidade da cena a explicação do poema pela professora universitária. Na adaptação é possível visualizar o rosto de Jason estudando, o que reafirma a condição dele como ex-aluno e conhecido de Vivian (fig. 12). Ao fim da aula, um estudante pede para falar com Vivian (fig. 13 e 14):

ESTUDANTE 1

Professora Bearing? Posso falar com a senhora um minuto?

VIVIAN

Certamente.

ESTUDANTE 1

Eu preciso pedir um adiamento do prazo para o meu trabalho. Eu sinto muito, sei que é contra as suas normas, mas a senhora sabe...

VIVIAN

Não me diga. A sua avó morreu.

ESTUDANTE 1

A senhora sabia?

VIVIAN

Apenas um palpite.

ESTUDANTE 1

Eu preciso ir para casa.

VIVIAN

Faça o que deve fazer, mas o trabalho é devido no prazo devido.

(Enquanto o Estudante 1 desaparece, Vivian acompanha a cena com o olhar. Pausa)

Não sei... Eu sinto tanto... Qual é mesmo a palavra? Olho para trás, vejo essas cenas e eu...

(EDSON, 2000, p. 86-87)

Nesta cena percebe-se que, após Vivian voltar do seu estado memorialístico, sente remorso por ter tratado o estudante daquela forma ríspida. O posicionamento da câmera em *plongée*²⁰ contribui para reforçar essa ideia de revalorização da sua condição ao abarcar a dimensão simbólica de seu processo de vida/morte, buscando compreender, a partir de sua realidade percebida, os significados dados por ela para esse processo (fig. 15).



Figura 12 - 00:55:20:60



Figura 13 - 00:56:20:10



Figura 14 - 00:56:53:00

²⁰ Plongée (filmagem de cima para baixo) – “tende, com efeito, apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade” (MARTIN, 2007, p. 41).



Figura 15 - 00:57:14:03

Percebe-se que, tanto no texto teatral como na adaptação fílmica, Vivian revela para o público apenas os fatos e impressões que são profundamente importantes para ela. O processo de fusão das imagens é uma das principais técnicas utilizadas por Nichols para a representação da memória em sua adaptação fílmica. Vivian, na real situação em que se encontra, é inserida em vários momentos em sua própria memória. As outras personagens do passado são uma projeção da sua mente e não importa o que elas realmente são, mas o que elas representaram na sua vida.

3 OS SONETOS SACROS DE JOHN DONNE COMO FIO CONDUTOR NARRATIVO

3.1 DONNE E SUA POESIA: OS SONETOS SACROS

John Donne nasceu em 22 de janeiro de 1572 e faleceu em 31 de março de 1631. Sua vida foi marcada por profundas tristezas, refletindo-as em seus poemas e sermões. Sua poesia é reconhecida por sua linguagem vibrante e metafórica, expressando reiteradamente a angústia da morte.

As obras de Donne refletem momentos específicos de sua vida: a literatura sensual e erótica marca o início de sua vida desregrada e de rebeldia contra a sua fé; os poemas de amor e sermões com mensagens de esperança eram proferidos ao povo após sua conversão à Igreja da Inglaterra e a morte de sua esposa, Anne More; os poemas religiosos foram escritos em meio à peste, principalmente após Donne contrair a doença e travar uma luta consigo mesmo para crer em Deus e na transcendência. Nesta época, seus poemas e meditações refletiam a preocupação de Donne com seu passado, pois ele tinha medo que Deus o condenasse por seus pecados sexuais.

O fato mais curioso é que Donne teve de lutar contra seus medos e incertezas na solidão, pois os médicos colocavam os pacientes portadores de doenças contagiosas em quarentena, fixando na porta o impedimento de visitas e o motivo da doença. Seu verdadeiro temor não era o tênue clamor das células de seu corpo; ele temia a Deus. Mas aos poucos, os questionamentos do poeta mudam, pois ele começa a crer que Deus não o está castigando ou condenando, mas fazendo-o passar por provações que remetem à confiança que se deve ter n'Ele. A mudança na vida de Donne aconteceu quando começa a ver a morte não como uma

doença que permanentemente assola a vida, mas como a única cura para a doença da vida, o estágio final da jornada que nos leva a Deus.

Assim, como John Donne, a narradora-protagonista de *Wit*, Vivian Bearing, na solidão de um quarto de hospital, também sofre com a incessante luta de crer em Deus e na transcendência, revendo suas ações e interpretações diante dos fatos decorridos em sua vida.

John Stubbs, no recente *John Donne: the reformed soul*, mostra a conversão de Donne como sincera, apontando o autor não apenas como um grande poeta, mas também como um homem de princípios (GARDNER, 1966, p. 25). Apresentando alguns aspectos duplos, as obras religiosas de Donne revelam de um lado composições de caráter mais litúrgico e impessoal; de outro, temas de caráter mais pessoal. Entre as principais obras estão *A Litany*, os sete sonetos de *La Corona*, três Hinos, *Good Friday* e *Holy Sonnets*. Os poemas que fizeram mais sucesso pertencem aos *Sonetos Sacros*; dois deles objetos de estudo neste capítulo.

A crítica inglesa Helen Gardner, em *The Divine Poems of John Donne* (1966), analisa as obras religiosas do autor, detendo-se nas que julga mais significativas, e limitando-se apenas a comentar eventualmente o conteúdo das demais.

Segundo Gardner (1966, p. 29), após dez anos da escrita de *A Litany*, percebeu-se o amadurecimento do poeta. Esse amadurecimento religioso pode ter sido ocasionado não apenas pelo tempo, mas também pela morte de sua esposa.

Nos *Sonetos Sacros*, conforme Gardner explica:

A angústia é inconfundível. A imagem de uma alma em meditação presente em “Holy Sonnets” é uma imagem de uma alma que luta por sua salvação com temor e tremor. Os dois pólos entre os quais oscila são a fé na misericórdia de Deus em

Cristo, e um senso de indignidade pessoal que está muito perto do desespero. (GARDNER, 1966, p. 31, minha tradução)²¹

Não se sabe ao certo a data correta da composição desses sonetos, mas com certeza é relevante para uma análise mais profunda do conjunto. A ordem apresentada em coletâneas da obra de Donne, como também nas traduções brasileiras dos *Sonetos sacros*, é a trazida pelo crítico inglês Sir Herbert Grierson²². Este, no entanto, apenas apresentou os dezesseis sonetos presentes na segunda edição da obra de Donne, em 1635, acrescidos dos três sonetos inéditos encontrados no manuscrito de Westmoreland²³. Já Gardner, percebe que a ordem dos sonetos da edição de 1635 não é igual à apresentada na primeira edição da obra de Donne, em 1633, a qual apresentava apenas doze poemas. Porém, Gardner dá maior importância à ordem de 1633, pois na segunda não é possível dividir o grupo de doze sonetos em dois subgrupos de seis, adequando a coesão temática entre eles.

O primeiro subgrupo, composto de seis poemas, traz uma temática sobre morte e julgamento/juízo final. Os primeiros seis sonetos seriam uma sequência a versar sobre um dos mais familiares temas para meditação: morte e julgamento ou o Juízo Final. Segundo Gardner, os três primeiros sonetos abordam a Redenção e o mistério do amor de Deus para com suas criaturas, as quais – através do sacrifício

²¹ Na versão em inglês: “The note of anguish is unmistakable. The image of a soul in meditation which the Holy Sonnets present is an image of a soul working out of its salvation in fear and trembling. The two poles between which it oscillates are faith in the mercy of God in Christ, and a sense of personal unworthiness that is very near to despair”.

²² Herbert J. C. Grierson foi o crítico responsável pela obra **Metaphysical Lyrics & Poems of the 17th Century**, que, ensejando a resenha de Eliot sobre os metafísicos, iria se tornar a principal via de acesso às obras dos assim chamados “poetas metafísicos” do século XVII. A ordem e seleção das obras poéticas de Donne apresentadas por Grierson é, em grande parte, respeitada até hoje (MARTINI, 2011).

²³ Tal manuscrito foi adquirido por Sir Edmund Gosse quando da venda da biblioteca do Earl of Westmoreland, em 1892 (GARDNER, 1966, p. 78). Aqui, os *Sonetos Sacros* aparecem compostos por dezenove poemas e não por dezesseis, conforme o que ainda acontecia nos manuscritos anteriores.

de Cristo – Ele procurara salvar. Invertendo a temática, os três últimos sonetos falam do amor que o homem deve a Deus e ao seu semelhante. Já o segundo grupo relaciona-se pela temática, pois todos dão ênfase às lágrimas causadas pelo pecado, estabelecendo, então, uma ligação entre eles (GARDNER, 1966, p. 40-41).

Logo, a ordem dada por Gardner é a seguinte:

- | | | |
|--|---|----------|
| 1. As due by many titles | } | 1º GRUPO |
| 2. Oh my black soul! | | |
| 3. This is my play's last scene | | |
| 4. At the round earth's imagined corners | | |
| 5. If poisonous minerals | | |
| 6. Death be not proud | | |
| 7. Spit in my face ye Jews | } | 2º GRUPO |
| 8. Why are we by all creatures waited on? | | |
| 9. What if this present were the world's last night? | | |
| 10. Batter my heart three-personed God | | |
| 11. Wilt thou love God, as he thee? | | |
| 12. Father, part of his double interest | | |

O leitor atento de *Wit* e conhecedor dos *Sonetos sacros* de John Donne perceberá que, tanto no texto cênico quanto na adaptação fílmica, a narradora-protagonista revisita o Soneto X – *Death be not proud* – e o Soneto V – *If poisonous minerals*. Percebe-se que o Soneto V segue a classificação proposta por Gardner; porém, com relação ao Soneto X não há correspondência, visto que “Death be not proud” é o número seis e pertence ao primeiro grupo. No entanto, é possível

encontrar os mesmos poemas classificados, respectivamente, como Soneto V ou IX e Soneto VI ou X.

Para fins deste estudo, será considerada a numeração atribuída por Margaret Edson no texto cênico e por Mike Nichols na adaptação, sendo o “Soneto X” baseado na classificação de Grierson e o “Soneto V”, na de Gardner. Através da análise dos sonetos invocados por Vivian durante o tratamento ao qual ela se submete e de outros poemas de Donne, percebe-se a necessidade da narradora-protagonista de crer em Deus e na transcendência em face da proximidade da morte.

3.2 OS SONETOS SACROS COMO ELEMENTO ESTRUTURADOR DAS NARRATIVAS DRAMÁTICA E FÍLMICA

Da grande colcha cultural tecida dialogicamente, tentemos puxar os fios correspondentes aos sonetos sacros de John Donne, presentes, intertextualmente, tanto no texto dramático como no cênico.

O poema “Morte não sejas orgulhosa” é o intertexto básico que permeia ambos os textos. Ele mantém relações intertextuais e estruturais, tornando-se o *leitmotiv*²⁴ e o fio condutor das lembranças de Vivian. É inserido pela primeira vez nos textos dramático e fílmico no momento em que, por meio de um *flashback*, Vivian recorda-se das observações feitas pela professora E. M. Ashford:

VIVIAN

Professora Ashford?

E. M.

Você tem de refazê-lo.

²⁴ “Motivo principal, figura de repetição, no decurso de uma obra dramática, de determinado tema, a envolver significação especial”. Disponível em <<http://filosofiadaarte.no.sapo.pt/leitmotiv.html>>. Acesso em 02 de junho de 2011.

VIVIAN

(Para o público) Foi como um choque. Tive que me sentar. (Deixa-se cair ruidosamente na cadeira.)

E. M.

Por favor, sente-se. Vivian, o seu trabalho sobre os *Sonetos sacros* é um melodrama com um verniz de erudição. Não é digno de você e muito menos de Donne. Você tem de refazê-lo.

[...]

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.

[...]

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.

(Enquanto recita esse verso, ela faz um pequeno gesto indicando a vírgula.)

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. Por esse método, rigoroso, intransigente, aprende-se alguma coisa sobre esse poema, não é verdade? Vida... Morte. A alma humana, Deus. Presente, passado. Sem barreiras insuperáveis entre eles, sem ponto-e-vírgulas, tão somente uma vírgula. (p. 25-28)

A professora observa que, como Vivian não se preocupou em utilizar uma edição confiável, com a pontuação correta, o sentido do poema foi alterado. Apesar da severidade das observações, a professora demonstra afeto ao recomendar à aluna que saísse e se divertisse, porque o trabalho não era o que mais importava naquele momento. Na adaptação, voltando gradualmente ao plano hospitalar, Vivian

conta como o sol estava brilhando e que foi para a rua, perambulou entre estudantes espalhados pelo gramado que estavam rindo, jogando conversa fora. Mas, inquieta com os questionamentos de sua professora, a jovem obstinada e prepotente volta à biblioteca e refaz o trabalho. Nesse momento, outra porta da memória se abre e, saindo do plano memorialístico, ela diz que acreditava que assim contribuía de modo significativo para o conhecimento. Nessa cena, Vivian começa a estabelecer o jogo de descobertas da sua condição de ser, pois, segundo Rüdger Dahlke (1999, p. 79), a doença começa a atuar no sentido de induzir Vivian a compreender seu próprio adoecimento e realizar a reinterpretação de seus valores, levando a personagem a crescer internamente.

A seguir, a transcrição do soneto de John Donne, na versão brasileira da peça, traduzida por José Almíno (p. 27).

*Soneto X*²⁵

Oh! Morte, que alguns dizem assombrosa
E forte, não te orgulhes, não és assim;
Mesmo aquele a quem visaste o fim,
Não morre; não te vejo vitoriosa.

²⁵ Na versão em inglês:

Death, be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for thou are not so;
For those whom thou think'st thou dost overthrow
Die not, poor Death, nor yet canst thou kill me.

From rest and sleep, which but thy pictures be,
Much pleasure; then from thee much more must flow,
And soonest our best men with thee do go,
Rest of their bones, and soul's delivery.

Thou'art slave to fate, chance, kings, and desperate men,
And dost with poison, war, and sickness dwell,
And poppy or charms can make us sleep as well

And better than thy stroke; why swell'st thou then?
One short sleep past, we wake eternally,
And death shall be no more; Death, thou shalt die.

Disponível em <<http://rpo.library.utoronto.ca/poem/658.html>>. Acesso em 10 de junho de 2011.

Vens em sono e repouso disfarçada,
Prazeres para os que tu surpreendes;
E o bom ao conhecer o que pretendes
Descansa o corpo, a alma libertada.

Serves aos reis, ao azar e às agonias,
A ti, doença e guerra se acasalam;
Também os ópios e magias nos embalam,

Como o sono. De que te vanglorias?
Um breve sono que a vida eterna traz,
Golpeia a morte, Morte morrerás.

Segundo Liana de Camargo Leão (2004, p. 162), o eu-lírico, de modo desafiador no primeiro quarteto do poema, ridiculariza o poder da morte, dizendo que aqueles a quem ela visa não morrem. Verifica-se, no poema, que há a inversão de duas imagens dominantes da morte na Idade Média e no Renascimento: as Danças e os Triunfos da Morte que permeiam o imaginário e a iconografia da época.

Durante a Idade Média e início da Idade Moderna, pragas, epidemias, guerras religiosas e políticas assolaram toda a Europa. Muitos chamaram de "castigo divino", como se não houvesse possibilidade de salvação para a humanidade. Foi por imagens de Danças e Triunfos da morte que esta visão apocalíptica do futuro proliferou-se pelo imaginário popular medieval e gerou inúmeras manifestações populares, no século XIV, como a cerimônia realizada nos fundos da igreja, próximo ao cemitério, seguida por sermões abordando o caráter impiedoso da morte. Os principais personagens eram "a vítima" e "a morte", mostrando a transitoriedade da vida e advertindo ao observador cuidar da salvação da alma antes que fosse tarde. Ninguém podia escapar à morte, nem mesmo as mais belas donzelas na flor da idade.

Na Florença do século XVI este ritual perdeu um pouco da ostentação moralizante, tornando-se um rito mais aberto e festivo. *O Triunfo da Morte*, de Bruegel, mostra que nos Países Baixos a influência da tradição medieval manteve-se forte no mesmo século.



Figura 26 - *O Triunfo da Morte*²⁶

Vemos nesta obra o exército da morte avançando sobre uma paisagem sóbria, deixando apenas destruição e aflição. De acordo com Carlos da Mata²⁷, as cores quentes, sobretudo o matiz ocre, intensificam ainda mais o aspecto infernal da imagem. Os tons brancos e vermelhos, aplicados à imagem em vários pontos, criam contrastes que acentuam a tensão da cena. O ângulo, direcionado ao chão, confirma a visão apocalíptica da imagem. No primeiro plano, a reação das pessoas é distinta:

²⁶ Tela de Pieter Bruegel "O Velho" - *O Triunfo da Morte*, 1562, óleo sobre tela, 117 x 162 cm. Museu do Prado – Espanha. Disponível em <http://www.clioistoria.110mb.com/imagens/bruegel_arquivos/bruegel_triunfo.html>. Acesso em 01 de junho de 2011.

²⁷ Disponível em <http://mataspeak.blogspot.com/2007_05_01_archive.html>. Acesso em 28 de maio de 2011.

há quem combata, há quem se esconda, há quem se submeta. É possível perceber que alguns fogem para dentro de uma caixa com uma cruz na entrada, buscando refúgio num símbolo seguro, mas aquela não parece ter saída. O combate surge como desigual e, logo, sem esperança, vários esqueletos esperam do lado direito para entrar em ação, todos munidos de escudos e lanças. No centro da imagem, assim como um rio descendo o vale, avistam-se mais tropas malignas. De acordo com o autor, todas as classes sociais sofrem de igual modo diante do triunfo da Morte, pois se percebe que no canto inferior esquerdo há um rei com a sua armadura e manto de arminho; adiante, burgueses, guerreiros, doentes, menestréis, damas, a todos recai o mesmo destino. É impactante a figura da morte, que aparece sobre um cavalo esquelético bem ao centro da obra com uma foice na mão e em posição de ataque. À medida que se desloca o olhar ao horizonte, alguns detalhes são percebidos: a Terra está em chamas, os Céus enchem-se de negro, cadafalsos exibem enforcados, vítimas ajoelhadas esperam a queda da espada que as decapite. Só no canto direito do quadro, sobre o mar, pode-se encontrar alguma luz, representando um resto de paz, até mesmo um sinal de esperança.

Como na pintura, a morte é personificada no poema de Donne, sendo o eu-lírico desafiado para uma batalha. De acordo com Leão (2004, p. 162), nas “Danças da Morte”, a Morte, através do acaso, do destino, das doenças, surpreende todos os personagens para embarcá-los em seu sono mortal, mas em Donne o que descobrimos é a inversão dessa ideia. Não é a Morte quem se serve desses meios para destruir os homens; ao contrário, a Morte é antes escrava do destino, do acaso e dos reis.

Na terceira estrofe do soneto, o eu-lírico acredita que não há motivo de a Morte vangloriar-se uma vez que ela nada conduz e é apenas escrava: sua ação é

como a do ópio, da magia e do sono, efeitos temporários, ficção intermediária antes de acordar para a realidade.

Para Leão (2004, p. 162), esse paradoxo é desfeito quando reavaliamos o argumento desenvolvido nas estrofes anteriores: há uma analogia da morte com o sono e o repouso. Então da morte também despertaremos, não mais para a vida na terra, mas para uma outra vida – a eternidade. Desse modo, como conclui a estrofe final, quem morre não somos nós, mas sim a Morte. Assim, percebe-se que o soneto estabelece o seguinte paradoxo final: a morte da Morte, pois agora ela não é mais a todo-poderosa como nos “Triunfos” e “Danças”. Pelo contrário, não desempenha qualquer poder sobre os homens; é na verdade escrava do destino e, como em um breve sono, acordaremos para a vida eterna onde a morte não mais existirá.

O poema é evocado pela primeira vez pela protagonista-narradora, por meio de *flashback*, quando é deixada em posição de exame pélvico por Jason. O jovem médico é assistente do Dr. Kelekian, e será o entrevistador e o examinador. Ele revela que já foi seu aluno na universidade e que, apesar de o curso de Vivian ter sido muito difícil, conseguiu tirar um A-, fato que o desagradou apesar de ser uma boa nota. Antes de iniciar a entrevista com Vivian, Jason se prepara tomando a distância correta para com a paciente. Novamente a pergunta habitual entra em cena para dar início à entrevista: “Certo. Vamos começar. Como está se sentindo hoje?” (p. 37). De forma mecânica, Jason vai fazendo algumas perguntas a Vivian sobre sua vida. A história da existência da personagem se resume em obter alguns dados como idade, estado civil e histórico de doenças familiares. Ao fim da entrevista, Jason conclui que já coletou tudo de que precisa e que iniciará o exame. Pede para a paciente deitar-se na cama e, sem avisar sobre o procedimento, levanta os estribos laterais, ajusta as pernas dela e cobre-a com um lençol. Nesse momento,

lembra-se das normas da clínica, que exige a presença de outra mulher em exames pélvicos; ele deixa a paciente naquela posição e sai à procura de Susie, a enfermeira que ajudará a cuidar de Vivian ao longo de sua permanência no hospital. Aqui é possível ver o descaso com que Jason trata a paciente, não se preocupando com o que Vivian estava sentindo naquele momento.

Na adaptação fílmica, em continuidade à cena, Vivian começa a recitar o poema de John Donne, “Morte não seas orgulhosa”, e um *travelling para frente*²⁸ focaliza seu rosto trazendo-o em primeiro plano, intensificando sua expressão como se adentrasse em seus pensamentos (fig. 17). Banalizando o momento da espera, percebemos que a paciente recita o poema como forma de escape para a situação que estava vivendo.



Figura 17 – 00:20:10

²⁸ Movimento de projeção da câmera para frente, focando em um determinado objeto ou pessoa. (MARTIN, 2007, p. 49).

Na continuidade da ação, há um corte da cena no meio do poema que está sendo recitado e deparamo-nos com um ligeiro *cut-away close-up*²⁹, para revelar o rosto de Jason que se encontra em busca de Susie para realizar o procedimento. Ao retornar à cena principal, temos o posicionamento da câmera a *plongée*, revelando a posição de Vivian na cena (fig. 18), que, segundo Martin, faz do personagem “um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade” (MARTIN, 2007, p. 41).



Figura 18 – 00:20:26

Logo, um *close-up*³⁰ traz novamente para a cena o rosto da narradora-protagonista, que, ao findar o poema, desvia seu olhar para baixo, em direção do seu corpo, como se estivesse revendo sua posição e situação. Nesse plano, Vivian

²⁹ “É uma tomada em close-up de uma ação secundária que está desenvolvendo-se simultaneamente em outro lugar, mas que tem uma relação direta com a ação principal. O *cut-away close-up* deve ser montado entre duas tomadas da ação principal”. Disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em 02 de junho de 2011.

³⁰ “Plano que enfatiza um detalhe. Primeiro plano ou plano de pormenor. Tomando a figura humana como base, este plano enquadra apenas os ombros e a cabeça de um ator, tornando bastante nítidas suas expressões faciais”. (Machado, J. **Vocabulário do Roteirista**. Disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em 02 de junho de 2011).

parece ausente da cena, completamente concentrada em seu mal-estar interior, mas logo é surpreendida com a chegada de Jason e Susie no quarto. O exame inicia-se e é perceptível o desconforto que ela sente com o procedimento, principalmente porque, enquanto realiza o exame, o jovem médico começa a contar sobre sua vida acadêmica e a sua participação no curso de poesia dado pela professora. Ao fim do exame, Jason sai da sala rapidamente, deixando apenas a enfermeira ajudando Vivian. Susie, apesar de confessar não entender nada de poesia e de sua pouca instrução escolar, é a única que parece se importar com o que a paciente sente.

Voltando ao presente, e saindo da sua função de protagonista para tomar lugar de narradora, Vivian confessa que, após oito meses de tratamento de câncer, aquela experiência foi altamente educativa e que estava aprendendo a sofrer. A narrativa segue mostrando as amarguras que Vivian sofre com o tratamento e mostra o descaso com que os médicos a tratam.

Assim como já mencionado, após a narradora-protagonista revelar o modo como desvendou a paixão pelas palavras aos cinco anos de idade, ela lembra-se de quando descobriu a poesia de John Donne e o efeito que isso teve sobre ela: “Então, imaginem o efeito primeiro que as palavras de John Donne tiveram sobre mim: raciocínio, concatenação, ambiguidades sugestivas, brilho” (p. 62). Declara ainda que sua única defesa naquele ambiente hospitalar era adquirir vocabulário. Na realidade, são as palavras que salvam Vivian do desespero em seus últimos momentos de vida.

Além do poema principal que conduz as lembranças da vida da protagonista, outros poemas de Donne são inseridos no filme. Cada poema/soneto condiz com um momento da trajetória da vida de Vivian e o que significa para ela naquele momento.

Nas próximas cenas, o estado de saúde de Vivian começa a piorar. A paciente é colocada em isolamento no hospital após passar mal em casa, apresentando febre e neutropenia³¹. Na cama, ela usa o significado da palavra “isolada” de forma literal, pois qualquer ser vivo constituía uma ameaça a sua saúde, criando aí um paradoxo com uma das meditações mais conhecidas de John Donne: “Nenhum homem é uma ilha, sozinho em si mesmo”³². Vivian é metaforicamente uma ilha e, paradoxalmente, os médicos agora são uma ameaça à sua saúde, pois, segundo a protagonista, “eu não estou em isolamento porque eu tenho câncer. (...) Eu estou em isolamento porque eu estou recebendo um tratamento contra o câncer” (p. 67). Ironicamente, ela acredita que esse paradoxo deleitaria John Donne, e que deixaria seus alunos perplexos diante de um poema com tal paradoxo, pois seria muito difícil de entender. Diria para que eles pensassem naquilo como se fosse um jogo, um jogo do intelecto. Aqui, Vivian sabe que esse paradoxo não é tão simples, pois está vivendo essa situação na vida.

É nesse momento que mais um soneto de John Donne é colocado em cena. Na adaptação fílmica, a memória de Vivian a conduz até sua sala de aula em uma tentativa de relembrar seu controle sobre as situações. Em uma fusão de cenários, somos transportados do espaço hospitalar a uma grande sala de aula, onde a protagonista ministra uma palestra sobre os *sonetos sacros* de John Donne. Primeiramente, vemos Vivian no hospital, deitada em sua cama, onde Susie observa a paciente balbuciando algumas palavras. Através de um *plano geral*³³ e de uma

³¹ Neutropenia – “é um número anormalmente baixo de neutrófilos no sangue”. Disponível em <<http://www.manualmerck.net/?id=182&cn=1430>>. Acesso em 05/06/2011.

³² Meditação XVIII from Devotions Upon Occasions, de John Donne. No original “No man is an island, entire of itself” (Leviski, 2005, p. 78).

³³ “Plano que mostra uma área de ação relativamente ampla”. Disponível em <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>>. Acesso em 02 de junho de 2011.

*composição em profundidade de campo*³⁴ somos levados à sala de aula, onde o poema se encontra projetado em uma tela (fig. 19). Segundo Martin, esse espaço é construído em torno do eixo da filmagem, em que os personagens evoluem livremente:

O interesse particular desse tipo de direção advém sobretudo do fato de o primeiro plano combinar audaciosamente com o plano geral, acrescentando sua acuidade de análise e sua capacidade de impacto psicológico à presença do mundo e das coisas ao redor, através de enquadramentos de uma rara intensidade estética e humana. (MARTIN, 2007, p. 166)

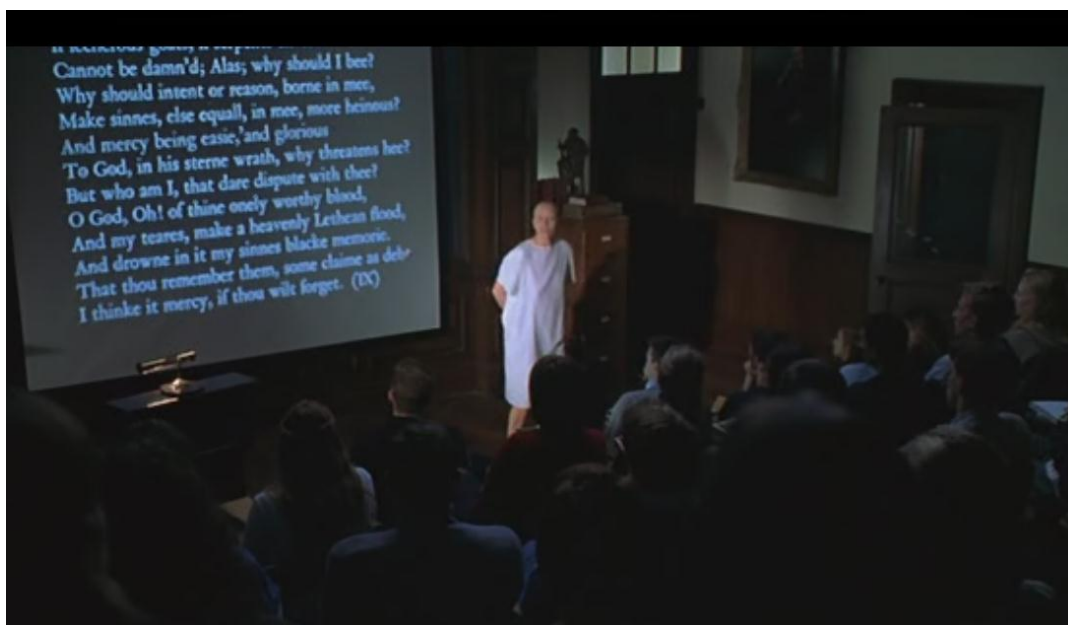


Figura 19 – 00:42:45

Vivian, usando como vestimenta a camisola do hospital, passeia livremente por esse espaço, deixando que as palavras sejam projetadas sobre seu corpo, como se elas fizessem parte de si (fig. 20). Do mesmo modo imponente como conduz sua aula, ela continua a recitar o poema e a explicá-lo.

³⁴ Contribui de forma importante para a ilusão fílmica e tem papel estético e expressivo no filme.

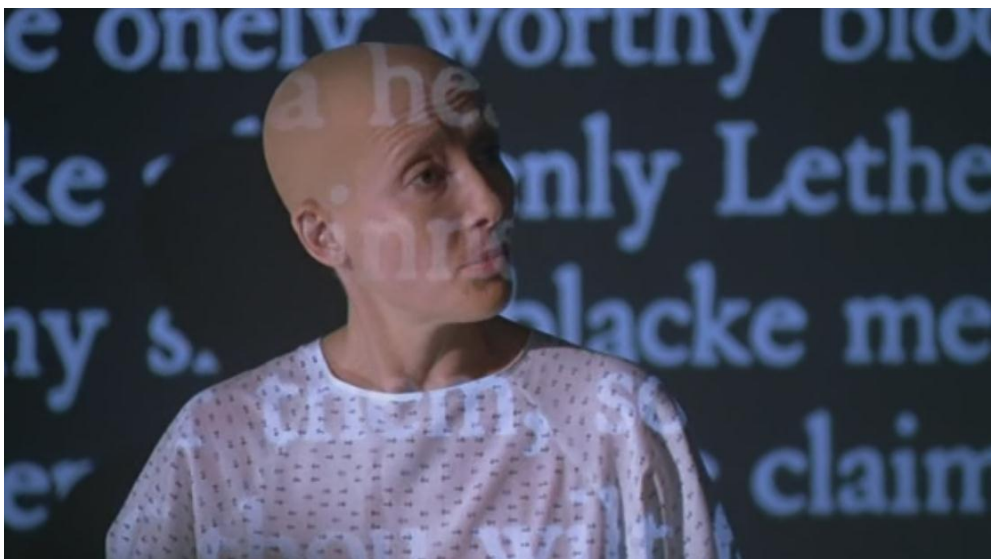


Figura 20 – 00:43:33

No texto cênico e na adaptação fílmica, Vivian recita o soneto V, da edição Gardner. A seguir, a transcrição do poema para posterior análise:

SONETO V

Por que eu só, entre tudo, sou condenado,
 E a espécie bruta escapa à sorte:
 Serpente e o fruto que trouxeram morte,
 A vil luxúria, a besta do pecado?

Por que deve a razão, que é o meu legado,
 Tornar uma boa ação gesto odioso?
 E o perdão sendo fácil e glorioso,
 Senhor, por que o Teu semblante irado?

Mas quem sou, nada, não ousarei me opor
 Ao meu Deus; que o Teu sangue valioso
 Junte-se ao meu pranto, em rio caudaloso

E afogue a perfídia, a minha dor;
 Que a muitos servem vê-lo castigar

E um gesto Teu, Senhor, pode apagar.³⁵

Vivian, de maneira firme e segura, explica a seus alunos que nesse soneto o eu-lírico revela uma atitude contraditória, pois primeiro demonstra possuir uma mente brilhante e um argumento persuasivo; logo depois adota uma postura modesta, mas pouco convincente, ao pedir o perdão divino e expressar dúvidas quanto à sua salvação, querendo se esconder. A professora, ao trazer a questão do paradoxo do poema instiga os alunos perguntando o porquê de o eu-lírico não ter certeza de sua salvação, se todos temos nossa salvação garantida. Logo após, revela que gostaria de corrigir o eu-lírico e lembrá-lo da certeza da salvação, mas já era tarde, pois se finda o encontro poético e somos deixados apenas com nossa consciência, questionando-nos se fomos capazes de superar o poeta ou fomos subjugados por sua argúcia. Vivian, antes de sentir sua vida findando, tinha certeza das palavras e correções que deveria fazer ao poeta; agora, porém, também não tinha certeza da sua própria salvação.

A cena é interrompida por Susie, que bate à porta do quarto e atrapalha o raciocínio da professora. Novamente em uma fusão de espaços, a enfermeira é

³⁵ Holy Sonnets - V

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 teares, make a heavenly Lethean flood,

And drowne in it my sinnes black memorie;
That thou remember them, some claime as debt,
I thinke it mercy if thou wilt forget.

inserida na sala de aula, trazendo a cadeira de rodas, informando à Vivian que seria levada para um exame (fig. 21). A paciente, em um tom professoral, diz que não era hora do exame e que não tinha planejado aquilo, mas logo acaba cedendo, pois já não possui o controle de sua vida. Assim como ela podia invocar um poema a qualquer momento, fazendo sua decomposição de múltiplos sentidos e interpretações, agora os médicos podiam solicitá-la na ocasião que achassem melhor, para estudar e acompanhar a evolução de seu câncer.

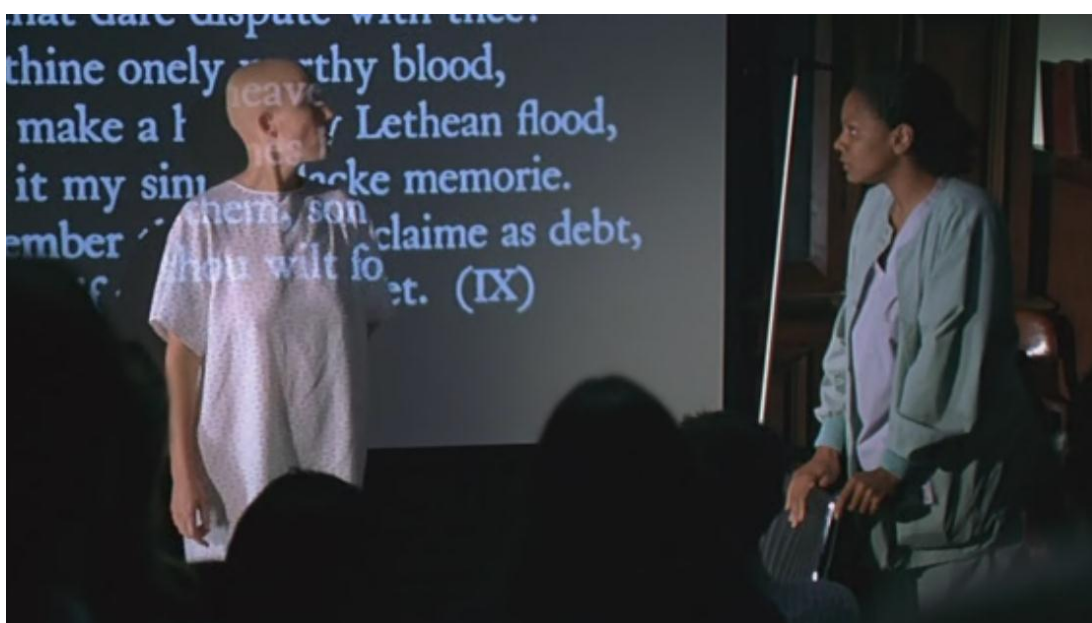


Figura 21 – 00:44:18

Ao ser levada para a sala de exames, Vivian é deixada esperando pelo técnico, pois era hora do intervalo. Enquanto aguarda, ela revisita outro poema de Donne, que neste exato momento tem relação com suas últimas horas de vida:

Esta é a última cena da minha peça,
 Aqui o paraíso prescreve o final de minha peregrinação;
 E minha jornada, em vão, ainda que rapidamente corre
 Neste último ritmo, neste meu último espaço, neste meu último minuto.

E a morte voraz vai separar imediatamente

Meu corpo da minha alma...

John Donne, 1609 (00:45:34 – 00:49:32)³⁶

Enquanto recita, o posicionamento da câmera está em um *plano geral* com *profundidade de campo*, mostrando-nos toda a sala, os aparelhos e demais objetos. Com um *travelling lateral* e *para frente*, há um *close-up* na paciente e um fechamento da *profundidade de campo*. Vivian olha o tempo todo para baixo, como se estivesse refletindo sobre sua condição naquele ambiente (fig. 22).



Figura 22 – 00:45:25

Em seguida, olha para a câmera e revela-nos que sempre gostou daquele poema “em abstrato”. Agora, porém, a imagem do tempo que escoia está cada vez

³⁶ Na versão em inglês:

This is my play's last scene; here heavens appoint
My pilgrimage's last mile; and my race,
Idly, yet quickly run, hath this last pace,
My span's last inch, my minute's latest point;
And gluttonous death will instantly unjoint
My body and my soul
(...)

Disponível em <<http://www.poetryfoundation.org/poem/173368>>. Acesso em 10 de junho de 2011.

mais presente, revelando-nos que ela está muito doente, pois já sobreviveu a oito ciclos do tratamento contra o câncer com dose total. Dr. Kelekian e Jason tornar-se-iam celebridades quando escrevessem o artigo sobre o tratamento aplicado à Vivian. Nesse momento, a narradora-protagonista imagina a glória dos médicos com base no seu declínio, provocado pelo câncer avançado. Ela reflete sobre sua significância aos médicos, comparando-se a um tubo de ensaio, a capa de um livro a ser examinado, a um pedaço de papel branco com pequenas marcas negras. Anunciando a próxima cena, ela acredita que deve ser um alívio voltar para o quarto depois dos exames.

Segundo Charlott E. Leviski (2005, p. 80), a palavra “alívio” pode fazer referência “às cenas cômicas inseridas na tragédia que são denominadas de ‘alívio cômico’ e proporcionam o relaxamento da tensão no espectador”. Ao perceber que aquele fato não lhe provocaria nenhum alívio, ela credita a outras coisas o posicionamento de alívio. Mas voltar para o quarto depois dos exames era apenas o passo seguinte da sua vida ou morte.

Chegando à cena final do texto teatral e da adaptação, temos novamente o poema *Morte não sejas orgulhosa* sendo evocado pela narradora-protagonista. Essa cena será mais cuidadosamente analisada no próximo capítulo, onde serão discutidas considerações teóricas de alguns filósofos e sociólogos sobre a morte, para depois analisar os últimos momentos de Vivian. Neste capítulo faremos uma análise da cena da adaptação fílmica no que tange à representação do poema.

Após Jason reconhecer seu erro quanto à tentativa de manter viva a sua paciente, todos os outros médicos da equipe do código azul saem do quarto. Apenas Susie e Jason permanecem. Ao som de uma calma melodia a enfermeira ajeita Vivian, vestindo-a. O jovem médico, em uma tentativa de se redimir do erro

cometido, tenta ajudar Susie. A enfermeira arruma Vivian no leito de morte como se arruma uma menina em seu descanso noturno. Com um *travelling para trás* a *plongée*, que pode significar “impressão de solidão, desânimo, impotência e morte” (MARTIN, 2007, p. 48), a enfermeira posiciona a cabeça de Vivian e, logo após, se retira do quarto, enquanto o poema de John Donne, “Morte não sejas orgulhosa”, começa a ecoar enunciado pela voz *off* da narradora-protagonista (fig. 23). Tanto no texto cênico quanto na adaptação fílmica, encontra-se um paralelo entre o trecho “Vens em sono e repouso disfarçada/prazeres para os que tu surpreendes;” e a morte de Vivian, pois sua antiga orientadora a faz dormir lendo-lhe uma história do coelhinho fujão, com breves comentários sobre a alegoria da alma.



Figura 23 – 01:29:15

Fazendo uma alusão ao teatro, Susie fecha as cortinas do quarto, como se o espetáculo da vida de Vivian tivesse chegado ao fim, sendo hora de nos retirarmos das nossas poltronas e sairmos do comodismo frente à indiferença aos sentimentos humanos denunciados na narrativa, valorizando nossa vida.

Segundo Martin, o recurso à *voz em off*

proporciona ao filme uma dimensão psicológica real que abre ao diretor a possibilidade de fazer conhecer os pensamentos mais íntimos e sutis de seus personagens sem o risco de cair na inverossimilhança, e de colocar problemas de consciência impossíveis de exprimir a não ser pela palavra (MARTIN, 2007, p. 187)

A partir de um *fade in*³⁷ e de um *travelling*, é focalizado o rosto de Vivian, parecendo uma máscara mortuária. Enquanto a *voz off* da narradora-protagonista enuncia os últimos versos do poema, uma luz muito clara vai iluminando sua face e a câmera se aproximando do seu rosto, como se pudéssemos adentrar em sua condição (fig. 24).



Figura 24 – 01:29:39

Após, há uma fusão entre a imagem da narradora-protagonista morta sendo substituída por uma foto em preto e branco, da época anterior ao tratamento. O fim do poema “Morte não seja orgulhosa” – agora com a pontuação correta,

³⁷ A imagem a partir de uma tela escura que vai se aclarando. (LOPES, 2004, p. 26)

representando um estágio intermediário, um suspiro entre a vida e a vida eterna – coincide com a cor negra invadindo a tela. Segundo Wassily Kandinsky³⁸, a cor preta em movimento pode representar a ausência de resistências, simbolizando a morte. Já a incidência da cor branca sobre o rosto de Vivian simboliza um movimento excêntrico, a pureza, a alegria, o início e a eterna possibilidade, a esperança, um nada antes de todo nascimento, antes de todo começo representando o momento de expectativa ou de dúvida diante de uma possibilidade imprevisível. Ao fim predomina a ideia de que a morte não triunfa, mas sim o despertar para a vida eterna.



Figura 25 – 01:30:09

No texto cênico, enquanto os médicos discutem a questão do código N.R.³⁹ da paciente, Vivian se levanta e “caminha para longe da cena, em direção a uma pequena luz” (p. 113). Em seguida, retira todas as suas vestes, o que sugere um despojamento total. No breve momento em que fica totalmente “nua e bonita,

³⁸Disponível em < <http://www.robsonmoulin.com.br/blog/significado-das-cores-segundo-kandinsky/>>. Acesso em 02 de junho de 2011.

³⁹ N. R. – Código utilizado pelos médicos para indicar que a paciente não quer ser ressuscitada quando falecer - “Não Ressuscitar”.

alcançando a luz, as luzes se apagam” (p. 113). Aqui o poema não é evocado pela protagonista como na adaptação fílmica; entretanto, as ideias de morte e transcendência são veiculadas de modo análogo em ambos os textos.

A constatação de que Vivian foi o alvo dessa descoberta das relações e problemas humanos é irônica; afinal, trata-se de uma professora que, pelas poesias de John Donne, sempre esteve próxima da morte e da temática da perda, sempre procurando tratar desses assuntos como um cirurgião que disseca um cadáver. Desse modo, o descobrimento e a transformação vivida pela personagem oferecem-nos uma imagem contrária à imagem científica e instrumentalista da vida planejada por Vivian. Sua doença e a rememoração dos poemas de John Donne afetaram por completo sua cosmovisão.

4 MORTE, VIDA E TRANSCENDÊNCIA

Segundo Norbert Elias, no ensaio *A solidão dos moribundos* (2001, p. 7-8), a morte é o destino de todo ser. No entanto, só o homem tem consciência e aguarda com ansiedade o que acontecerá após a própria morte. Por acreditar na imortalidade e na vida depois da morte, o ser humano simboliza bem a recusa da própria destruição e o anseio de eternidade. Estudos sobre o início da nossa civilização incluem o surgimento das angústias metafísicas do homem ao registro dos sinais de culto aos mortos.

A morte das pessoas que amamos e o sentimento da nossa própria morte instigam a crença da imortalidade. Esta dificuldade na elaboração dos lutos acompanha o movimento da cultura em relação à morte e ao sofrimento, que é, cada vez mais, o da dissimulação e da ocultação. A proposta vigente, na atualidade, é a da felicidade e, neste contexto, as demonstrações de tristeza podem ser logo encaixadas em alguma patologia. No entanto, sabe-se que – mesmo sem enquadrar-se na categoria de patologia – demonstrações de tristezas são normais e necessárias ao processo de luto. Freud, em “Luto e Melancolia” (1917), considera o luto como uma reação à perda de um ente querido ou de uma abstração equivalente, como a pátria, a liberdade, um ideal. Diz ainda que, apesar de implicar modificações de comportamento, não devemos considerá-lo como estado patológico.

De acordo com Philippe Ariès, em *História da morte no Ocidente* (2003), a postura do homem diante da morte sofreu modificações ao longo dos séculos, passando de um evento familiar, que fazia parte da vida cotidiana, para um assunto tabu. “O tabu da morte é um tabu da intimidade. Com efeito, se começamos a

observar a realidade da morte é para as profundezas de si que o olhar se dirige. E é essa a interioridade que nossa sociedade evita e dissimula tanto quanto pode [...]” (HENNEZEL, 1996, p.45).

Nas sociedades tribais o sentido da morte nunca foi o mesmo, pois os modos como a enfrentavam refletia o sentido que conferiam à vida. O indivíduo fazia parte de uma comunidade integrada às práticas de culto aos mortos e aos ancestrais, cujo foco era no coletivo e não apenas em si mesmo. Desse modo, a morte, com rituais de passagens, simboliza apenas a mudança de estado para a comunidade dos mortos. Pelo fato de o homem e suas relações estarem ligados à comunidade, a morte não se torna banalizada, pois trata-se de um evento que está inserido no cotidiano das pessoas como algo importante a elas.

Segundo Maria Lúcia de Arruda Aranha e Maria Helena Pires Martins, na obra *Filosofando: introdução à filosofia* (2003), até a primeira metade do século XX, parentes, amigos e vizinhos acompanhavam a agonia do moribundo. Este permanecia em sua casa e era atendido por um médico da família até sua morte. As cerimônias eram procedidas e, conforme a religião do morto, a ausência era assinalada pelo luto e pelo choro. O falecido era constantemente lembrado, marcando fortemente a vida comunitária.

No decorrer de vários séculos, a postura do homem foi se modificando. A partir do século XX, o processo de urbanização destruiu laços antigos e fragmentou a sociedade, momento em que se instaurou o individualismo; as pessoas passaram a viver em ritmo acelerado e não possuem mais tempo para os idosos e doentes.

Segundo Elias

No presente, aqueles que são próximos dos moribundos muitas vezes não têm capacidade de apoiá-los e confortá-los com a prova de sua afeição e ternura.

Acham difícil apertar a mão de um moribundo ou acariciá-lo, proporcionar-lhe uma sensação de proteção e pertencimento, ainda. (ELIAS, 2001, p. 36)

A morte passa a ser considerada vergonhosa. Chega como prova de imperícia, de fracasso e por isso é muito importante escondê-la. Atualmente a boa morte é aquela que chega de surpresa, aquela que o indivíduo não percebe. “O triunfo da medicalização está, justamente, em manter a doença e a morte na ignorância e no silêncio” (KOVÁCS, 1992, p. 39). O local da morte passa a ser o hospital, o que dificulta a proximidade com os doentes e, muitas vezes, os parentes não estão presentes quando um ente querido morre. Segundo Cristina Greiner, no artigo *Leituras da Morte*, “a morte moderna tornou-se rápida e isolada em hospitais ou asilos e grande parte das cerimônias de velório desapareceram, foram encurtadas e até consideradas patológicas” (GREINER; AMORIM, 2007, p. 12).

A morte é, cada vez mais, um momento de muita solidão. Sua aceitação, assim como o espaço para a elaboração de qualquer tipo de perda, está mais restrita. Segundo Elias, “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.70).

Para a tanatologia, o luto é uma reação a qualquer perda significativa, seja ela real ou simbólica. Essa reação ocorre por um processo que chamamos processo de luto, o qual se faz essencial para elaboração e aceitação de uma perda. Coloca-se a perda por morte como exemplo de perda significativa e relaciona-se a maneira como o ser humano lida com a morte, com a maneira como ele lida com todas as perdas significativas que possam ocorrer em sua vida. Portanto, quando nos referimos ao luto, pode-se afirmar que vivenciamos perdas significativas.

4.1 AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO CÂNCER: O CÂNCER COMO METÁFORA DA MORTE

A partir dos conceitos sobre câncer apresentados por Susan Sontag, na obra *Doenças como metáfora, AIDS e suas metáforas*, far-se-á uma breve análise das principais concepções dessa doença que permeou e ainda permeia nossa sociedade.

De acordo com Sontag, “de forma espetacular, e semelhante, duas doenças se viram tolhidas pelos ornamentos da metáfora: a tuberculose e o câncer” (SONTAG, 2007, p. 12). Em uma época em que a medicina está avançada e todas as doenças podem ser tratadas de forma eficaz, o câncer apresenta-se como uma enfermidade que ainda não pode ser curada.

Desde a Antiguidade há registros sobre o câncer e os tratamentos rudimentares aplicados à doença. Descrições de aproximadamente 2.500 a.C. – que abordam a realização de tratamentos à base de mel e ervas e amputações de mamas que possuem tumor – aparecem em documentos da literatura hindu, persa, e em sete papiros do Antigo Egito.

De acordo com Sontag, qualquer enfermidade tida como mistério pelos médicos é temida pela sociedade, podendo ser considerada contagiosa. Um exemplo é a tuberculose, famosa doença do século XIX, cercada naquele tempo de fantasias e mistérios. Assim, espera-se o dia em que o câncer possa ser desmistificado pela sociedade, encontrando um tratamento eficaz e a cura.

Para Sontag, há algumas décadas, ouvir a palavra câncer equivalia a receber uma sentença de morte. A autora aborda que, na França e na Itália, ainda é regra entre os médicos dar o diagnóstico à família, mas nunca ao paciente, por considerarem a possibilidade de que a situação seria insuportável para todos. Já nos

Estados Unidos existe uma franqueza maior com os pacientes, pelo fato de os médicos temerem a processos judiciais por negligência médica. Porém, há o cuidado de deixar a doença em segredo, pelo fato de estar ligada à visão de morte.

No decorrer dos anos, novos conceitos são empregados às doenças. No caso do câncer, o conceito pré-moderno é dado pelo antigo *Oxford Dictionary* como

tudo o que irrita, corrói, corrompe ou consome, lentamente e em segredo. (Thomas Paynell, em 1528: “um cancro é uma afecção melancólica que come partes do corpo”). A mais antiga definição literal do câncer é como um inchaço, um caroço, ou uma protuberância, e o nome da enfermidade – do grego *karkínos* e do latim *câncer*, ambos com o sentido de caranguejo – inspirou-se, segundo Galeno, na semelhança entre as patas de um caranguejo e as veias inchadas de um tumor eterno; e não, como pensam muitos, porque uma enfermidade de metástase que rasteja ou se desloca furtivamente como um caranguejo. (SONTAG, 2007, p. 16)

Assim, a exemplo da tuberculose, o câncer foi descrito ao longo dos anos como “um processo em que o corpo é consumido”, mas com diferenças: a tuberculose é doença de um único órgão, os pulmões; já o câncer “pode surgir em qualquer órgão e cuja área de alcance abrange o corpo inteiro” (SONTAG, 2007, p. 16-17). O câncer cresce de modo anormal e internamente, não produzindo quaisquer transtornos de comportamento. É tipicamente invisível, sendo, na maioria das vezes, descoberto em um estágio muito avançado, pela realização de exames de rotina. Metaforicamente falando, o câncer é uma doença do corpo; a tuberculose é uma doença da alma.

Sontag afirma que o câncer “é uma doença da vida de classe média, uma doença ligada à fartura, ao excesso” (SONTAG, 2007, p. 20). Para a autora, países ricos têm uma dieta rica em gordura, proteínas e resíduos tóxicos industrializados, o que eleva os índices da doença.

Na literatura e no cinema do século XIX, a morte pelo câncer aparece como aterrorizante e desprezível. No filme *Gritos e sussurros*, de Ingmar Bergman, Agnes, uma das três irmãs, possui uma doença inexorável, sendo descrita como aquela que a corrói internamente. Georg Groddeck, citado por Sontag, em seu livro *O livro disso* (1923), diz:

Entre todas as teorias apresentadas a respeito do câncer, na minha opinião, só uma sobreviveu à passagem do tempo, a saber, que o câncer percorre determinados estágios no rumo da morte. Com isso, quero dizer que aquilo que não for fatal não será câncer. Daí, pode-se concluir que não ofereço nenhuma esperança de um novo método para curar o câncer [...] apenas os diversos casos de que se chama de câncer [...]. (GRODDECK in SONTAG, 2007, p. 23)

A equação proposta por Groddeck ainda é aceita pela sociedade, a qual sugere que o câncer é igual à morte. Já para a poesia, o câncer é um tema raro e considerado escandaloso, visto que “parece inimaginável estetizar a doença” (SONTAG, 2007, p. 23).

A ideia de conceber uma doença também está ligada à História. Segundo Sontag, a doença do câncer, para os gregos, “podia ser gratuita ou podia ser merecida”, para o cristianismo, um “castigo”, e, para os homens do século XIX, “condiz com o caráter do homem” (SONTAG, 2007, p. 42). No decorrer da História, assim como a tuberculose, o câncer foi associado como doença de paixão, fruto da repressão sexual e sentimental. Exemplo disso é *A morte de Ivan Ilitch*, de Liev Tolstói, que estabelece relações entre o câncer e seus desejos.

Assim como o tratamento da tuberculose era vista de modo distinto pela sociedade, o tratamento do câncer também o era. Enquanto o tratamento para o câncer é considerado áspero e severo, comparado ao ambiente militar; para a tuberculose é prescrito ambiente animado e isolamento de estresse.

De acordo com Greiner e Amorim, as patologias do sistema imunológico, a exemplo do câncer – principal tema da narrativa de *Wit* –, mudaram as metáforas da guerra entre antígenos e anticorpos (defesa e ataque), transformando-as em exemplos de descontrole e proliferação (GREINER; AMORIM, 2007, p. 13).

Segundo Sontag, outras distorções seguem ampliando os conceitos e definições do câncer. Na teoria psicológica defendida por Wilhelm Reich, o câncer:

é entendido como um esmagamento ou uma anulação da consciência (por obra de algo destituído de razão). [...] No câncer, células sem inteligência (“primitivas”, “embrionárias”, “atávicas”) multiplicam-se e a pessoa é substituída por algo que não é ela. Em inglês, os imunologistas classificam as células cancerosas do corpo como *nonsel* [não-eu]. (SONTAG, 2007, p. 60)

Para a autora, é provável que a linguagem sobre o câncer mude e, com o passar dos anos, a doença seja desmitificada de suas atuais metáforas, se torne menos agressiva e os tratamentos mais eficazes.

4.2 A REPRESENTAÇÃO DA “EXPERIÊNCIA DA MORTE COMO POTÊNCIA DE VIDA”⁴⁰

Como o tema sobre o câncer, a solidão e a morte são elementos recorrentes tanto no texto dramático, de Margaret Edson, como no texto fílmico, de Mike Nichols, serão analisadas mais detalhadamente as cenas da adaptação fílmica no que tange à representação da morte como potência de vida. Serão utilizadas algumas abordagens críticas de filósofos e sociólogos para explicar o comportamento adotado pela narradora-protagonista, na condição de ser responsável pelas suas próprias escolhas tanto na vida pessoal quanto profissional.

⁴⁰ Tomei a liberdade de emprestar esse termo do título de um dos artigos da obra *Leituras da Morte*, para potencializar a temática abordada.

Tanto em *Wit: Jornada de um poema*, como em *Uma lição de vida*, nota-se uma profunda aflição de Vivian Bearing, narradora-protagonista, com relação à trajetória de sua própria existência. De acordo com o pensamento de Sartre (1946), a condição do homem lançado no mundo é tal que se torna o autor e responsável por todos os atos que pratica em sua esfera pessoal, os quais, conseqüentemente, acabarão por interferir na vida das outras pessoas.

Vivian narra sua trajetória de vida, utilizando sempre o discurso em primeira pessoa, o que particulariza ainda mais seus sentimentos e ações. Conforme já citado, Vivian, portadora de câncer em estágio avançado, rememora toda a sua vida em suas duas últimas horas, expondo ao leitor/espectador toda angústia perante sua caminhada de vida e seu comportamento humano nas relações com as pessoas.

De acordo com Elias:

as últimas horas são importantes, é claro. Mas muitas vezes a partida começa muito antes. A fragilidade dessas pessoas é muitas vezes suficiente para separar os que envelhecem dos vivos. Sua decadência as isola. Podem tornar-se menos sociáveis e seus sentimentos menos calorosos, sem que se extinga sua necessidade dos outros. (ELIAS, 2001, p. 08)

É pela própria protagonista – nos momentos em que narra suas memórias – que o leitor/espectador toma conhecimento de que ela sempre viveu sozinha, não tinha amigos, nem família e que, além disso, tratava muito mal seus alunos e as pessoas em geral. Durante seu tratamento no hospital não recebe visitas, e é possível observar o descaso dos médicos frente à fragilidade da paciente, transformando-a em mero objeto de estudo. Uma análise dos estudos de Sartre permite a constatação de que – considerando-se a sua liberdade de escolha, em que a existência precede a essência – a personagem em questão é a única responsável por aquilo que se tornou, pois:

Em outras palavras, cada homem tem uma situação específica para agir e deliberar de determinada maneira ou de outra, como assim lhe aprouver. Quem saberá o melhor caminho a seguir, senão ele próprio? De qualquer modo, feita a escolha, da qual não se pode escapar, naturalmente, pois assim é a vida, pois assim é o mundo, trata-se de colher os frutos ou pagar as perdas de tal escolha. (citado em LUSKA; HORN, 2006, p. 126)

Vivian é uma mulher inteligente, culta, decidida e acredita que, enfrentando sua doença de maneira racional, superará suas dificuldades, como assim o fez ao longo de sua carreira: abandonou sua vida particular e se dedicou à pesquisa, tornando-se uma mulher bem sucedida profissionalmente. Mas, à medida que a doença/câncer invade o corpo da narradora-protagonista destruindo suas defesas físicas, as defesas emocionais vão sendo uma a uma demolidas. De acordo com Heidegger, a morte se revela como a possibilidade mais próxima, incondicionada e insuperável, criando na personagem um sentimento de angústia. A angústia “não é somente angústia com... mas, enquanto disposição, é também *angústia por...*” (HEIDEGGER, 1997, p. 251).

No caso da narradora-protagonista, sua reavaliação perante a vida se dá enquanto recebe o tratamento contra o câncer. Por suas atitudes e exposições, conhecemos a “verdadeira” fragilidade humana. Isolada e sozinha no hospital, espaço onde toda a narrativa se desenrola, a paciente sente necessidade de carinho e afeto humano, sentimentos estes que sempre negou às pessoas. Mas essa reavaliação de suas relações só acontece após saber que tinha um câncer em estágio avançado. Na perspectiva filosófica de Sartre, o câncer pode ser entendido como uma fatalidade; porém a forma como Vivian lidará com essa situação/doença depende somente dela, não existindo um destino. Já para Heidegger, a doença é

entendida como uma oportunidade de melhor compreender sua existência e transcender aos fatos e circunstâncias pela aquisição de uma “existência autêntica”.

O leitor/espectador passa a ter conhecimento dos fatos apresentados por meio da memória de Vivian, que escolhe, de maneira singular e simbólica, quando compartilhar os eventos de sua vida. A partir dos fatos narrados pela protagonista, é possível verificar todo o sofrimento que a narradora passa em sua luta perante o câncer no hospital e formar uma sequência coesa e cronológica de acontecimentos, uma vez que a narração dos fatos mescla passado e presente a todo o momento. Essa situação vivida pela personagem nos remete à concepção de tempo abordada por Heidegger. Para ele, o tempo é próprio do indivíduo, porém é entendido a partir da existência angustiada, que se permite uma existência autêntica.

A existência autêntica é a existência angustiada, que vê a insignificância de todos os projetos e fins do homem. Essa insignificância torna todos os projetos equivalentes. Pondo o homem diante da equivalente nulidade dos fins, a angustia dá ao indivíduo a *possibilidade* de aceitar como próprio o seu próprio tempo e a ele permanecer fiel, vale dizer, assumir como próprio tempo e a ele permanecer fiel, vale dizer, assumir como próprio o destino da comunidade humana a que pertence, em uma espécie de *amor fati*. Em outros termos, o homem que vive autenticamente continua a viver a vida (por assim dizer) banal do seu tempo do seu povo, mas a vive com todo aquele afastamento de que, com a experiência antecipadora da morte, teve a revelação do nada dos projetos humanos e da existência humana. (citado em REALE, 1991, p. 589)

Ao relembrar o dia em que recebeu a notícia de que sofria de um câncer, Vivian parecia não ter noção da gravidade da sua doença. Durante a consulta, tanto ela como seu médico, Dr. Kelekian, parecem estar discutindo um assunto qualquer, como se fossem regras de jogo, ou ainda normas técnicas para um trabalho de pesquisa. Portanto, mesmo considerando a atitude do médico muito drástica

naquela situação, ao longo da narrativa tomamos conhecimento de que Vivian estava desamparada, morava sozinha, não tinha amigos e não tinha família; logo, ela mesma deveria receber a notícia.

Sontag apresenta o conceito pré-moderno do câncer como sendo “tudo o que irrita, corrói, corrompe ou consome, lentamente e em segredo”, trazendo ainda a informação de que ele é entendido como uma doença que pode surgir em qualquer órgão, abrangendo o corpo inteiro. De acordo com a autora, “no caso do câncer os sintomas principais são tidos como tipicamente invisíveis – até o último estágio, quando já é tarde demais” (SONTAG, 2007, p. 16; 18). Por uma entrevista de Vivian com Dr. Jason Posner, somos levados ao conhecimento de que ela só descobriu sua doença após sentir dores agudas enquanto lecionava, mas que, mesmo assim, terminou seu trabalho sobre John Donne antes de procurar ajuda médica. Ou seja, seu trabalho era mais importante que sua saúde, mais importante ainda que sua própria vida.

JASON

Quando notou o seu estado atual?

(...)

VIVIAN

Há quatro meses, senti uma dor no estômago, no abdome parecia uma cãibra, mas diferente.

(...)

Não sei... Comecei a notar pequenas coisas no meu corpo. Nas aulas, sentia uma dor aguda.

JASON

Que tipo de dor?

VIVIAN

Aguda e repentina.

Depois passava. Eu andava cansada... exausta. Estava fazendo um trabalho importante, o artigo sobre John Donne para a Enciclopédia Oxford de Literatura Inglesa. Foi uma grande honra, mas o prazo era muito curto.

JASON

Então, estava sob pressão?

VIVIAN

Não mais do que o costume.

E.... Fui à Dra. Chin, minha ginecologista, depois de entregar o artigo. Ela me examinou e me encaminhou para Jefferson, o interno que me enviou ao Kelekian por desconfiar que fosse um tumor.

(00:16:55:800 - 00:17:59:791)

Vivian ironiza o tempo todo o modo como os médicos tratam seus pacientes.

A pergunta-chave que permeia toda a narrativa é “Como você está se sentindo hoje?”. Segundo Elias, “a convenção social fornece às pessoas umas poucas expressões estereotipadas ou formas padronizadas de comportamento que podem tornar mais fácil enfrentar as demandas emocionais de tal situação. Frases convencionais e rituais ainda estão em uso [...]” (ELIAS, 2001, p. 32). Percebe-se que a simples pergunta é feita de modo automático, como forma de cumprimento à personagem. A ironia está no fato de que os médicos não estão interessados em saber como Vivian está realmente, mas na utilização de uma expressão que se tornou clichê. De acordo com Sontag:

A visão do câncer respalda ideias bem diversas de tratamento, confessadamente brutais. (um gracejo comum em hospitais de câncer, dito com igual frequência por médicos e por pacientes: “O tratamento é pior do que a doença”.) Nem se cogita em mimar o paciente. Já que o corpo do paciente é visto como se estivesse sob ataque (“invasão”), o único tratamento é o contra-ataque. (SONTAG, 2007, p. 58)

A narrativa segue mostrando o crescente desespero de Vivian em relação ao tratamento. Após ter uma crise de vômitos que parecia “expelir seu cérebro”,

ironicamente sugere que, se isso acontecesse, seria uma perda inestimável à sua área de estudos, mas que seus alunos e colegas de trabalho iriam ficar aliviados e logo iriam se “estapear” para tomar seu lugar e organizar, incitados pela culpa, uma homenagem através de uma coleção dos ensaios sobre John Donne dedicados a ela, ressaltando suas qualidades: “Vivian Bearing publicou e pereceu” (p. 50). Segundo Elias, “o medo de morrer é sem dúvida também um medo de perda e destruição daquilo que os próprios moribundos consideram significativo” (ELIAS, 2001, p. 41).

Vivian em nenhum momento é vista como um ser humano pelos médicos. Ela é encarada como um objeto de pesquisa. No episódio que a narradora-protagonista chama de a “Grande ronda”, Dr. Kelekian, Jason e seus assistentes fazem uma minuciosa leitura do corpo de Vivian e dos efeitos que o câncer está deixando sobre ela. Jason inicia o exame com o clichê que é ironizado pela narradora desde o início da narrativa: “Professora Bearing. Como está se sentindo hoje?” (p. 53). Após isso, o médico, sem ao menos pedir licença, descobre violentamente o abdome da professora e faz uma explanação sobre o desenvolvimento do câncer ovariano para os assistentes, como se estivesse dissecando seu corpo. No texto cênico, enquanto Vivian é examinada, sua mente processa as constatações que ouve e sua memória espontânea é ativada novamente:

VIVIAN

Ronda, aqui parece querer dizer girar em torno do assunto principal... que supostamente seria a minha luta pela vida... *minha vida...* discutindo acaloradamente sobre efeitos colaterais, queixas gerais, tratamentos alternativos.

JASON

O foco primário é... aqui. (*põe o dedo em um local no abdome de Vivian.*) Atrás do ovário esquerdo. Há suspeitas de metástase na cavidade peritoneal... aqui. E... aqui. (*Toca os locais.*) (p. 54)

Assim como os livros, o corpo de Vivian é usado como pesquisa, sendo desumanizado. A partir desse momento, ao comparar todo o episódio a um seminário de pós-graduação, a narradora-protagonista verifica que não pode mais controlar as ações dos médicos em relação a sua doença. Porém, é importante relembrar que se submeter ao tratamento contra o câncer foi uma escolha da protagonista, remetendo aos conceitos existencialistas. Este evento faz com que ela comece a fazer uma reavaliação de seus valores, fato que remete aos registros de Sartre, para quem o homem “que está fragilizado, por qualquer motivo, a ele cabe a responsabilidade de assim se sentir. Em cada pessoa existe um poder de alterar sua própria situação, a condição em que se encontra. Apenas o lamento de não poder escolher lhe é negado” (citado em LUSKA, 2006, p. 128).

VIVIAN

Com uma diferença importante: nas *Grandes Rondas* eles *me* leem, como se lê um livro. Antes, eu ensinava; agora sou material de ensino.

JASON

(Jason aponta cada órgão, cutucando o abdome.) Ovários, esquerdo e direito, trompas de Falópio, útero. Tudo fora.
(p. 55)

Segundo Peter Pál Pelbart, em seu artigo *A vida desnuda*,

Desde algumas décadas, o foco do sujeito deslocou-se da intimidade psíquica para o próprio corpo. Hoje, o eu é o corpo. A subjetividade foi reduzida ao corpo, a sua aparência, a sua imagem, a sua performance, a sua saúde, a sua longevidade.
(citado em GREINER; AMORIM, 2007, p. 25)

A imagem da Grande Ronda e a ideia do eu como corpo fazem uma analogia ao teatro. Segundo Leviski, “o corpo de Vivian representa o palco no espetáculo dirigido pelos médicos” (LEVISKI, 2005, p. 75). Após o estudo, os médicos saem e deixam Vivian para trás com o abdome descoberto, sem se lembrar

de arrumar a paciente e despedir-se dela. Jason, a pedido do Dr. Kelekian, faz o que eles chamam de “parte clínica”, agradecendo a professora e dizendo que ela havia cooperado muito.

Dr. Kelekian, Jason e a Professora Vivian representam grandes pesquisadores em suas áreas de trabalho. O título e o reconhecimento dado a eles vieram do modo inflexível como desenvolveram suas carreiras profissionais. São, por isso, considerados profissionais brilhantes, e o filme sugere que isso se deve à inflexibilidade, rigor, astúcia e uma grande frieza no trabalho. Todos fazem um trabalho muito competente, com ênfase no estudo minucioso de seus diferentes objetos – Vivian nos livros e os médicos nos corpos. Os médicos sustentam essa postura firme até o final, atitude de alguém que vê na doença a oportunidade de novas descobertas e de fazer a ciência médica progredir. No caso da professora, sua posição oferece inicialmente a imagem de que a mesma inflexibilidade exposta em outros momentos da sua vida poderia ser transportada para o enfrentamento da doença e garantir, no final, a cura.

A seguir, constata-se novamente que Vivian critica ironicamente o modo como foi e é tratada no hospital. A palavra *esquadrinhamento* (p. 59) ressalta a ideia da brutalidade recebida no hospital, havendo a conotação de que ela se tornara uma cobaia humana. Segundo Elias,

Não estou seguro de até que ponto os próprios médicos sabem que as relações de uma pessoa com as outras têm uma influência co-determinante tanto na gênese dos sintomas patológicos quanto no curso tomado pela doença (...) Estou ciente que os médicos têm pouco tempo. (ELIAS, 2001, p. 103)

No filme, transpostos apenas por expressões faciais, foram novamente suprimidos os diálogos referentes à memória espontânea de Vivian na apresentação

cênica. A ironia subjacente é uma denúncia do seu estado emocional. Ela acrescenta que antes ensinava; agora é objeto de ensino. Ao elogiar Jason, relembra que ele foi seu aluno, e que toda aquela postura formidável espelhava-se nela mesma. Após proferir alguns termos médicos, a narradora diz que teve o cuidado de procurar seus significados, pois tinha o costume de tratar as palavras com respeito.

Em uma nova cena de *flashback*, conforme já analisada, Vivian recorda-se do dia em que soube que as palavras seriam o trabalho de toda a sua vida. Segundo Elias, “o sentido das palavras e o da vida de uma pessoa têm em comum o fato de que o sentido associado a elas por essa pessoa não pode ser separado do associado a elas por outras” (ELIAS, 2001, p. 65).

Durante o processo de associação, Vivian lembra-se de quando descobriu John Donne e das razões por que se sentiu atraída por sua poesia. Na verdade, conhecer os termos médicos era sua única defesa naquele ambiente, pois estava sozinha e sem ninguém para conversar.

Muitas vezes, as pessoas hoje se veem como indivíduos isolados, totalmente independentes dos outros. [...] Nesse caso, a tarefa mais importante da vida parece ser a busca de sentido apenas para si mesmos, independente das outras pessoas. [...] Raramente, e com dificuldade, as pessoas podem ver a si mesmas, em sua dependência dos outros. (ELIAS, 2001, p. 42)

Vivian acredita ser independente, mas seu estado de saúde começa a piorar. Certo dia, ao passar mal em casa e ter de voltar ao hospital com sintomas de febre e neutropenia, fica claro que a enfermeira Susie é a única que se preocupa com o estado da paciente. Dr. Jason, sem manifestar qualquer sentimento para com a paciente, não permite que a dose do medicamento seja diminuída.

Segundo Sontag, o tratamento empregado para o câncer

visa “matar” as células cancerosas (sem matar o paciente, espera-se). Os efeitos colaterais indesejáveis do tratamento são expostos, na verdade até sem exagero. É impossível evitar danos ou deixar de destruir células sadias (de fato, certos métodos usados no tratamento do câncer podem causar câncer), mas acredita-se que quase qualquer dano ao corpo se justifica, se for para salvar a vida do paciente. Muitas vezes, é claro, não dá certo. (SONTAG, 2007, p. 59)

É claro que Jason não estava preocupado nem com o estado emocional, nem com o bem-estar da paciente, pois o que importava a ele era o andamento de sua pesquisa. Os sentimentos dos médicos são colocados à prova também no momento em que Susie conversa com Vivian sobre o fato de seu câncer ter se espalhado para outros órgãos e lhe diz ser a hora de escolher o que queria como fim:

SUSIE

Bem, eles gostam de salvar vidas. Então, “vale tudo”, contando 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)

No quinto ciclo de quimioterapia Vivian é colocada em isolamento. Estando muito fraca, chega à conclusão de que não está naquele estado por ter um câncer, mas por estar recebendo um tratamento contra o seu câncer. Nesse tratamento, além da medicação, Vivian também faz referência ao tratamento emocional e ao desrespeito com que a tratam. Segundo Elias, “as rotinas institucionalizadas dos hospitais dão alguma estruturação social para a situação de morrer. Essas, no entanto, são em sua maioria destituídas de sentimentos e acabam contribuindo para o isolamento dos moribundos” (ELIAS, 2001, p. 36).

Logo após, Vivian se lembra de seus alunos e de como eles se “deleitariam” tentando desvendar um paradoxo sobre sua vida. Evocando o *Soneto V*, já trabalhado no capítulo anterior, a narradora-protagonista se vê em uma sala de aula, ensinando sobre John Donne. Em outra cena de rememoração, a professora trata com desprezo um de seus alunos que, alegando o falecimento da avó, vem lhe pedir para entregar seu trabalho depois do prazo. Vivian, banalizando a situação em que o aluno se encontrava, não se importa e não aceita a justificativa.

Segundo Elias,

A realização do sentido para um indivíduo, como vimos, está intimamente relacionada ao significado que se adquire, ao longo da vida, para as outras pessoas, seja através de sua própria pessoa, de seu comportamento ou de seu trabalho. 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. 74)

Vivian não tratava bem seus alunos, não tinha contato com eles e era desprezada no ambiente de tratamento. Assim como ignorava os sentimentos de seus alunos, seus próprios sentimentos são deixados de lado. Agora, Vivian não discute morte e vida de forma abstrata; é sua vida e morte que estão em jogo nesse momento. Esses acontecimentos promovem uma comparação entre o modo como ela agia para com as pessoas e a forma como ela é tratada pelos médicos, o que nos remete à compreensão existencialista da existência dos outros:

Para obter uma verdade qualquer sobre mim, necessário é que eu passe pelo outro. O outro é indispensável a minha existência, tal como, aliás, ao conhecimento que eu tenho de mim. Nestas condições, a descoberta de minha intimidade descobre-me ao mesmo tempo o outro como uma liberdade posta em face de mim,

que nada pensa, e nada quer senão a favor ou contra mim. Assim, descobrimos imediatamente um mundo que o homem decide sobre o que ele é e o que são os outros. (citado em LUSKA, 2006, p. 111)

Agora, para a protagonista, o tempo é para a simplicidade e para a bondade. Procurando palavras para se expressar, a paciente exclama: “Eu pensei que ser extremamente brilhante daria conta de tudo. Mas vejo que fui desmascarada” (p. 95). Vivian, temendo o que acontecerá em sua vida daqui em diante, assim como sua morte, assemelha-se a atitude do eu-lírico do poema V de John Donne, já analisado, no qual ele deseja se esconder do julgamento divino, pois está amedrontado com o fato de não ser perdoado. Segundo Elias, “o medo de nossa própria transitoriedade é amenizado com a ajuda de uma fantasia coletiva de vida eterna em outro lugar” (ELIAS, 2001, p. 44).

Quando finalmente resta apenas a dor, sendo caracterizada por Vivian como uma palavra tão pequena, mas que possui um poder devastador, vemos a narradora-protagonista se encolher até transformar-se em uma menina doce, sozinha em sua cama hospitalar, chorando pela sua incapacidade de continuar a luta contra a doença da qual não pode mais fugir.

Segundo Elias,

O modo como uma pessoa morre depende em boa medida de que ela tenha sido capaz de formular objetivos e alcançá-los, de imaginar tarefas e realizá-las. Depende do quanto a pessoa sente que sua vida foi realizada e significativa – ou frustrada e sem sentido. (ELIAS, 2001, p. 72)

É neste momento que Margaret Edson elabora uma das cenas mais lindas da narrativa e que Nichols transpôs para o cinema contemporâneo: sob uma trilha sonora de tom maternal, E. M. Ashford, antiga professora universitária de Vivian, é a única visita da narradora-protagonista durante sua jornada no hospital. Em um

travelling para trás, Ashford se desloca do corredor até o quarto de Vivian. Ao adentrar no quarto, um ligeiro *travelling para frente* focaliza finalmente o rosto da antiga mestra, que, segundo Martin, “exprime, objetiva e materializa a tensão mental de uma personagem” (MARTIN, 2007, p. 50). É perceptível o choque que Ashford leva ao ver Vivian naquele estado. A narradora-protagonista revela que se sente muito mal. Chorando, ela balbucia algumas palavras, deixando-se transparecer indefesa. Comovida com aquela situação, em uma figura maternal, E. M. Ashford retira seus sapatos, senta-se na cama e pega Vivian nos braços, como se fosse uma criança.

VIVIAN

Estou muito mal.

E. M. ASHFORD

Sim, eu sei que está. Estou vendo.

Oh, querida. Pronto, pronto. Pronto, pronto. Pronto, pronto, Vivian.

Está um dia com ventos. Não se preocupe, querida. Vamos ver. Quer que te recite algo? Você gostaria? Recito algo de Donne.

(01:20:22 - 01:21:54)

A história contada é sobre um coelhinho que pretende fugir de casa, mas a mãe coelha diz que o achará em qualquer lugar onde quer que ele vá. Vendo que não haveria escapatória, o coelhinho decide ficar ali mesmo ao lado da mãe. Segundo as palavras da professora E. M. Ashford, trata-se de uma alegoria da alma, pois onde quer que o homem se esconda, Deus o achará.

Como já exemplificado no segundo capítulo, o tema da história e a idade do neto da professora E. M. Ashford coincidem com a descoberta e paixão de Vivian pelas palavras. Da mesma forma que seu pai lhe havia dado atenção no momento de sua descoberta, agora sua professora dispensa seu tempo para lhe dar alguns minutos de amor. E Vivian, envolta nos braços de sua professora, adormece ouvindo

aquela história que representava a metáfora da sua morte. O beijo dado pela professora na testa de Vivian e suas palavras – “Que revoadas de anjos cantem para vós e para vosso repouso”⁴¹ (p. 108) – simbolizam a despedida eterna.

Na cena final, Vivian já se encontra sem os sinais vitais. Jason entra no quarto para verificar os fluidos e, assim como a narradora-protagonista havia prescrito ironicamente na segunda cena da adaptação, o médico lhe faz a pergunta “Como está se sentindo hoje?” (p. 108), sem notar que a paciente está morta. Quando percebe, no desespero de garantir a ininterrupção da pesquisa, Jason, de modo violento, se joga sobre o corpo da paciente para alcançar o telefone e chama uma equipe de médicos por um código. Violentemente ele rasga as roupas de Vivian e faz uma massagem cardíaca na paciente a fim de salvá-la. Quando Susie percebe o que está acontecendo, entra no quarto e puxa Jason para fora da cama, fazendo-o cair ao chão:

SUSIE

O que está fazendo?

JASON

Aplicando a porra do código.

SUSIE

Ela é "NR"!

JASON

Ela é uma cobaia!

SUSIE

Ela não quer ser reanimada!

Ela não quer ser reanimada!

Kelekian deu a ordem e você estava presente!

Meu Deus, o código: “Cancelar código, quarto 707. Susie Monahan, enfermeira.”

(01:27:22 - 01:27:38)

⁴¹ Esta fala da professora Ashford nos remete ao Ato V, cena II de *Hamlet*. (Shakespeare, 2009, p. 71)

A equipe do código azul chega ao quarto e Susie não consegue cancelar o chamado. Mesmo tentando avisar sobre a decisão de Vivian em ser uma N.R., a equipe continua com os procedimentos. A aceleração rítmica causada pelo desfibrilador cardíaco está em harmonia com a agitação dos personagens. O efeito final produzido é duplo: ao mesmo tempo em que Vivian recebe o primeiro choque de alta tensão, todos se calam e Jason grita dizendo que havia cometido um engano.

JASON

Eu me enganei!

SUSIE

A paciente não deve ser reanimada!

MÉDICO 1

Mas quem diabos é você?

SUSIE

Sue Monahan, enfermeira.

MÉDICO 1

Me mostre a porcaria do gráfico.

SUSIE

Ela não quer ser reanimada. Afastem-se dela!

MÉDICO 1

"Não reanimar. Kelekian." A ordem foi dada ontem.

O médico fez besteira.

MÉDICO 2

O que ele é, residente?

MÉDICO 1

Mandou reanimar uma paciente "NR".

MÉDICO 2

Reanimou quem não queria ser reanimada.

(01:28:08 - 01:28:34)

Esse jogo rítmico é a chave da tensão que se desprende dessa passagem. Pela intervenção verbal do jovem médico, cria-se, por contraste, um efeito de alívio e

de distensão. Após, todos os médicos saem e apenas Vivian, Susie e Jason ficam no quarto. Como analisado no capítulo anterior, ao fim predomina a ideia de transcendência de Vivian. Segundo Heidegger,

[...] a transcendência constitui a mesmidade (ipseidade). Mas, novamente, não apenas a ela; a ultrapassagem sempre se refere também, ao mesmo tempo, ao ente que não é o Dasein 'mesmo'; mais exatamente: na ultrapassagem e através dela pode apenas distinguir-se e decidir-se, em meio ao ente, quem e como é um 'mesmo' e o que não o é. Na medida, porém, em que o Dasein existe como mesmo – e somente nesta medida – pode ele ter um comportamento (relacionar-'se') para com o ente, que, entretanto, deve ter sido ultrapassado antes disso. Ainda que sendo em meio ao ente e por ele cercado, o Dasein enquanto existente já sempre ultrapassou a natureza. (HEIDEGGER, 1997, p. 35)

Ou seja, a transcendência pertence à essência do existente humano e ela é a condição de possibilidade de compreensão de ser, pois o homem só tem sua essência quando morre, sendo o ser em si pelo ser para si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O texto dramático de Margaret Edson, aparentemente revestido de simplicidade, oferece uma visão profunda da natureza e dos comportamentos humanos, uma vez que trata do descaso dos médicos para com seus pacientes, da importância dos nossos atos diários, assim como o valor das relações humanas. Através da combinação de estratégias como a ironia, a metáfora, a metalinguagem e técnicas memorialísticas diversas, a dramaturga, a partir das suas experiências adquiridas em um hospital onde realizou trabalho voluntário, constrói um texto que revitaliza a dramaturgia memorialística ao criar técnicas diferentes daquelas desenvolvidas por seus precursores.

Como já analisado ao longo do trabalho, a literatura e o cinema possuem especificidades, códigos e convenções diferentes. Mike Nichols, ao trabalhar na transposição midiática do texto de Margaret Edson para a tela, apropriou-se de recursos funcionais, técnicos e operacionais, tais como *flashbacks*, fusão de espaços e tempos, sons, posicionamentos da câmera, entre outros, que apenas o cinema tem ao seu dispor e que são capazes de aproximar o público da problemática abordada na narrativa.

O livre transitar, entre presente e passado, é representado no texto pela memória voluntária e a irrupção quase obsessiva da memória involuntária da narradora-protagonista que são desencadeadas por situações ou palavras. No filme, a constante alternância de temporalidades é realizada pela justaposição e fusão de cenas que mostram a personagem no passado, no presente e nas projeções dos diferentes momentos de sua vida: de um lado temos o plano da realidade em tempo

cronológico, enquanto que de outro temos o plano da memória em tempo psicológico.

Ambas as modalidades artísticas, a literária e a fílmica são palimpsestos na medida em que estabelecem entre si um constante e continuo diálogo, completando e ressignificando-se a cada momento.

Nichols, em sua adaptação, faz uso de marcadores que nos alertam sobre a dupla temporalidade, pois já no início do filme nos damos conta de que estamos assistindo a uma cena de *flashback*. Os enquadramentos também são grandes aliados nesse processo, pois é a câmera que nos desperta a sensação de sermos coadjuvantes da vida da professora Vivian Bearing.

É possível perceber, nas fusões de cenas idealizadas com muita criatividade pelo cineasta, que Vivian revisita certos momentos de sua vida com tanta intensidade que parece reviver aquele momento, como, por exemplo, na ocasião em que, por meio de uma lembrança espontânea desencadeada por estímulos sensoriais, relembra o dia em que foi até o gabinete da professora Ashford para a correção do trabalho sobre os *Sonetos sacros*, de John Donne. Enquanto a professora chamava a atenção da aluna para a necessidade de usar uma edição confiável, pois uma vírgula ou um ponto fazem toda a diferença para a interpretação poética adequada, nos deparamos com a fusão de ambientes – a sala da professora Ashford e o quarto hospitalar – nos quais ambas as personagens transitam livremente, tornando os espaços simultâneos e alertando o espectador que se trata de uma cena memorialística.

Outra cena em que o cineasta transcodifica as técnicas memorialísticas criadas por Edson e novamente alude ao fato de que o passado se funde com o presente na mente da narradora-protagonista é quando Vivian, com cinco anos de

idade, descobre, com a ajuda de seu pai, o significado da palavra soporífico que havia lhe despertado a curiosidade ao ler uma história sobre coelhinhos. O momento é tão significativo para ela que Nichols potencializa a cena ao realizar a fusão de tempos, alternando a imagem do corpo da paciente adulta com o corpo de menina, representando, assim, a simultaneidade de tempos e espaços que só é possível na mente. A técnica de fusão de espaços possibilita ao espectador observar o pai de Vivian sentado em uma poltrona, fazendo a leitura de um jornal, alternando sua presença na sala de leitura de sua casa e no quarto hospitalar. Essa técnica da produção dessas transições graduais de uma imagem à outra e seu retorno abre novas perspectivas no cenário da adaptação, oferecendo múltiplas possibilidades ao cineasta.

Outras cenas recriadas por Nichols e que revelam novamente a influência das palavras na vida de Vivian é quando ela está no seu quarto do hospital e sua mente a transporta para uma sala de aula, onde inicia uma explanação sobre o “Soneto V”, de John Donne, projetado em uma tela. Usando as vestes do hospital, ela transita pelo palco frontal de uma grande sala de aula, permitindo, inclusive, a projeção das palavras do poema sobre seu corpo. Em uma nova fusão de espaços e temporalidades, a enfermeira Susie interrompe a aula para buscar a paciente para um exame, que tenta se esquivar, pois estava em meio a uma importante aula, dialogando com as vozes do passado. Saindo do plano memorialístico e voltando ao presente, Vivian toma consciência de que já não possui pleno domínio sobre suas decisões e de que, assim como ela podia invocar os poemas de Donne, seu objeto de estudo, a qualquer momento, agora seu corpo tornava-se objeto de estudo e podia ser requisitado pelos médicos a qualquer momento. A projeção de palavras no corpo de Vivian produz a sensação de que elas são a vida, o corpo e a alma da

narradora-protagonista, acentuando, assim, a dramaticidade da cena na transposição midiática.

Enquanto, no texto dramático, após a tentativa abortada de ressuscitar a paciente, mesmo esta tendo feito a opção pelo código “N.R.”, temos a indicação de que a narradora se despoja de suas vestes e vai de encontro a uma luz, simbolizando a transcendência, na adaptação fílmica, temos a substituição da máscara mortuária da personagem por sua imagem, aparentemente feliz, serena e anterior a sua doença, enquanto o poema é narrado por uma *voz-off*.

Em ambos os textos, dramático e fílmico, ao final da narrativa permanece a ideia da necessidade da crença na transcendência. Porém, o diretor do filme recria esse final com a repetição do poema “Morte não sejas orgulhosa”, de John Donne, enfatizando a pontuação considerada correta pela edição de Gardner, na qual apenas um suspiro separa a vida da vida eterna. Na peça, no entanto, nos momentos finais, Vivian, acometida de dores insuportáveis, revisita o dístico final do poema, optando pela pontuação considerada inicialmente errada pela professora Ashford, pois ela percebe que a morte não é tão suave como uma breve pausa.

VIVIAN

[...]

(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. (p. 98)

Assim, após a análise comparativa do texto dramático e do filme, somos confrontados com a pergunta: seria a transcendência realmente apenas uma breve pausa entre a vida e a morte, assinalada no poema da edição de Gardner por uma

simples vírgula, ou uma passagem extremamente difícil e dolorosa, representada pelo ponto-e-vírgula seguido de um ponto de exclamação?

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. de. **Teoria literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ARANHA, M. L. de A.; MARTINS, M. H. P. **Filosofando**: introdução à filosofia. São Paulo: Moderna, 2003.
- ARIËS, P. **História da morte no ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2003.
- BECKETT, S. **Proust**. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BEN-PORAT, Z. The Poetics of Literary Allusion. **PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature**, nº 1, v. 1, 1976, p. 105-128.
- BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1995.
- CAMATI, A. S. The Concepts of Time, Memory and Identity in Beckett's Essay on Proust. **ABEI Journal**: The Brazilian Journal of Irish Studies. São Paulo, nº 7, 2005, p. 33-40.
- CAMATI, A.; LEVISKI, C. E.; ROCHA, P. F. *Lavoura arcaica*: O cinema da crueldade de Luiz Fernando Carvalho. In: REICHMANN, B. T. **Relendo Lavoura arcaica**. Curitiba, 2007, p. 57-86.
- DAHLKE, R. **A doença como linguagem da alma**: os sintomas como oportunidades de desenvolvimento. Trad. Dante Pignatari. 12ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- DELEUZE, G. **Foucault**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- DONNE, J. **Holy Sonnets** – V. Disponível em < <http://www.sonetos.com.br/sonetos>>. Acesso em 05/06/2011.
- EDSON, M. **Wit**: Jornada de um poema. Trad. José Almino. São Paulo: Peixoto Neto, 2000.
- ELIAS, N. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FREUD, S. Luto e Melancolia (1917). In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud-ESB**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 14.

GARDNER, H. (org.). **John Donne: A Collection of Critical Essays**. London: Prentice-Hall, 1966.

_____. **The Divine Poems of John Donne**. London: Oxford University Press, 1966.

_____. **The Metaphysical Poets**. 2nd edition. London: Oxford University Press, 1974.

GÉRARD, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.

GIORDANI, M. C. **Iniciação ao existencialismo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

GIOVANNI, R. **História da filosofia**: Do romantismo até nossos dias. São Paulo: PAULUS, 1991.

GREINER, C.; AMORIM, C. (orgs.) **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 11-17.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HAYMAN, R. **Samuel Beckett**. London, Heinemann, 1968.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad.: Márcia de Sá Cavalcante. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

HENNEZEL, M. de. A morte no centro da vida. In: Hennezel M. **Morrer de olhos abertos**. Portugal: Casa das Letras, 1996.

HOWARD, D.; MABLEY, E. **Teoria e prática do roteiro**. São Paulo: Globo, 1996.

HUTCHEON, L. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

_____. **Poética do pós-modernismo** – história, teoria, ficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

KOBS, V. D. **Brasil**: Nas melhores lojas do ramo, em livro e DVD. 2009. 588 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

KÓVACS, M. **Morte e desenvolvimento humano**. Casa do Psicólogo. São Paulo, 1992.

LEÃO, L. de C. Aspectos formais e temáticos em *Wit*, Jornada de um poema, de Margaret Edson. In: AQUINO, R. B. de; MALUF, S. D. (orgs.). **Dramaturgia e teatro**. Maceió: EDUFAL, 2004, p. 153 – 170.

LEVISKI, C. E. A memória como via de mão dupla: Violências do cotidiano em *Wit. Jornada de um poema*, de Margaret Edson. **Scripta Uniandrade**, n. 3, 2005, p. 65-91.

LUSKA, I. R.; HORN, G. B. O Existencialismo é um humanismo - Sartre. In: HORN, G. B. (Org.). **Textos filosóficos em discussão I**. Curitiba: Editora Elenco, 2006, p. 111-141.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARTINI, M. de. **Tramas poéticas e teológicas**: analisando o “Soneto sacro IV” de John Donne. Disponível em < www.letraseletras.ileel.ufu.br/include/getdoc.php?id=337>. Acesso em 12 de maio de 2011.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MIRANDA, C. A. de. Conceitos de tempo e memória: entre a realidade e a ficção. In: AQUINO, R. B. de; MALUF, S. D. (orgs.). **Dramaturgia e teatro**. Maceió: EDUFAL, 2004, p. 87-106.

MORIN, E. **O homem e a morte**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

Online News Hour. **Love and Knowledge**. Disponível em <http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june99/edson_4-14.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2011.

PELBART, P. P. A vida desnuda. In: GREINER, C.; AMORIM, C. (orgs.) **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 21-36.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: Possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia *et alii*. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

PHILIP. A. **Wit**: a play? Law, Literature and Medicine Journal. Disponível em <http://faculty.smu.edu/tmayo/wit_jama.htm>. Acesso em 08 de março de 2011. Online News Hour. *Love and Knowledge*. Disponível em

<http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june99/edson_4-14.html>. Acesso em 20 de janeiro de 2011.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: DESPOIX, P.; SPIELMANN, Y. (eds.). **Remédier. Intermédialités/ Intermedialities**, nº 6, 2005, p. 43-64.

RISSO, M. S. *et al.* Traços definidores dos marcadores discursivos. IN: JUBRAN, S.; KOCH, V. **Gramática do português culto falado no Brasil: construção do texto falado**. v. 1. Campinas: UNICAMP, 2006.

SANTOS, M. S. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003, p.137.

SONTAG, S. **A doença como metáfora & Aids e suas metáforas**. São Paulo. Companhia das Letras. 2007.

STAM, R. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne-Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2008.

UMA LIÇÃO de vida. Direção de Mike Nichols. EUA: HBO Films; Flashstar, 2001. 1 DVD (99 min); son.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

WERLE, M. A. A angústia, o nada e a morte em Heidegger. In: **Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia**, Marília/SP/Brasil, v. 26, n. 2003, p. 97-113, 2003. Disponível em <www.scielo.br/pdf/trans/v26n1/v26n1a04.pdf>. Acesso em 05 de junho de 2011.

WILLIAMS, T. **À margem da vida**. Rio de Janeiro: Edições Block, 1964.

WINSON, J. **Restoration and Eighteenth Century Drama**. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=397&Itemid=2>. Acesso em 05 de junho de 2011.

ZANOTTI, L. R.; MIRANDA, C. M. A. de. *Wit* – Jornada de um poema: A morte como contraponto ao mito americano da ciência. In: **Gláuks** – Revista de letras e artes UFV. Viçosa: UFV; DLA, 2009, vol. 9, nº 2, p. 151-161.

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DOS DIÁLOGOS DO FILME

<u>UMA LIÇÃO DE VIDA</u> <u>CENA 1 - CONSULTÓRIO DO DR. KELEKIAN</u>			
Begin	End	PERSONAGEM	DIÁLOGO
00:00:35:280	00:00:40:913	Dr. Kelekian	Você tem câncer. Sra. Bearing, você tem um câncer metastático avançado nos ovários.
00:00:45:320	00:00:46:469	Sra. Bearing	Continue.
00:00:47:840	00:00:51:389	Dr. Kelekian	É professora, Sra. Bearing.
00:00:51:480	00:00:52:469	Sra. Bearing	Sim. Tal como você, Dr. Kelekian.
00:00:53:520	00:00:59:280	Dr. Kelekian	Muito bem. O seu câncer, infelizmente, não foi detectado no primeiro, segundo e terceiro estágio. Agora é um adenocarcinoma insidioso.
00:00:59:290	00:01:02:477	Sra. Bearing	Insidioso?
00:01:03:600	00:01:05:716	Dr. Kelekian	Insidioso significa indetectável em fases iniciais...
00:01:05:800	00:01:07:836	Sra. Bearing	Insidioso quer dizer traiçoeiro.
00:01:08:800	00:01:10:995	Dr. Kelekian	Continuo?
00:01:11:080	00:01:12:115	Sra. Bearing	Por favor.
00:01:12:200	00:01:28:954	Dr. Kelekian	Bom. No carcinoma epitelial invasivo a modalidade de tratamento mais eficaz é a quimioterapia. Estamos desenvolvendo uma combinação de medicamentos para este tipo de câncer ovariano, com ênfase no terceiro estágio e período de pós-administração. Estou avançando muito rápido?
00:01:29:200	00:01:30:315	Sra. Bearing	Não.
00:01:32:640	00:02:02:800	Dr. Kelekian	Será hospitalizada para realizar o tratamento de cada ciclo. Após os primeiros oito ciclos, irá fazer outra bateria de testes. Os antineoplásicos irão inevitavelmente afetar células saudáveis, incluindo do trato gastrointestinal, desde os lábios ao ânus e os folículos capilares. Contamos com a sua determinação para aguentar efeitos mais danosos. Peço desculpa. Tem perguntas para fazer?
00:02:02:800	00:02:05:553		Continue, por favor.
00:02:05:640	00:02:10:475	Dr. Kelekian	Talvez desconheça os termos
00:02:05:640	00:02:10:475	Sra. Bearing	Não, você está sendo muito minucioso.
00:02:10:840	00:02:13:877	Dr. Kelekian	Faço questão disso e ênfase sempre junto aos meus alunos.
00:02:13:960	00:02:20:988	Sra. Bearing	Eu também. Meticulosidade...sempre digo para meus alunos, mas eles têm uma aversão constitucional ao trabalho minucioso. Os seus também?
00:02:21:200	00:02:23:760	Dr. Kelekian	De ano para ano, é cada vez pior.

<u>UMA LIÇÃO DE VIDA</u> <u>CENA 1 - CONSULTÓRIO DO DR. KELEKIAN</u>			
00:02:23:880	00:02:25:916	Dr. Kelekian	Os meus são cegos.
00:02:23:880	00:02:25:916	Sra. Bearing	Os meus são surdos.
00:02:26:000	00:02:29:151	Dr. Kelekian	Temos que ter esperança.
00:02:26:000	00:02:29:151	Sra. Bearing	Acho que sim.
00:02:32:120	00:02:33:473	Dr. Kelekian	Onde estávamos?
00:02:33:560	00:02:35:676	Sra. Bearing	Acredito que estava fazendo um diagnóstico minucioso.
00:02:35:760	00:02:43:278	Dr. Kelekian	Exatamente. O tumor está se alastrando rapidamente. E este tratamento é muito agressivo. Está entendendo?
00:02:43:360	00:02:45:351	Sra. Bearing	Sim.
00:02:46:320	00:02:49:357	Dr. Kelekian	Não trabalhe no próximo semestre.
00:02:46:320	00:02:49:357	Sra. Bearing	Com certeza.
00:02:49:440	00:03:07:798	Dr. Kelekian	Será hospitalizada para quimioterapia na primeira semana de cada ciclo. Na semana seguinte, estará um pouco cansada. As semanas seguintes serão normais. Oito meses assim. Este é o tratamento mais forte que te podemos oferecer. Enquanto investigação, contribuirá para o nosso conhecimento.
00:03:07:880	00:03:11:077	Sra. Bearing	Conhecimento. Sim.
00:03:11:160	00:03:32:798	Dr. Kelekian	Aqui tem um termo de responsabilidade. Se concordar, assine aí, embaixo. Quer que explique isto a algum membro da sua família?
00:03:32:880	00:03:34:313	Sra. Bearing	Não é necessário.
00:03:34:400	00:03:45:595	Dr. Kelekian	Ótimo. O mais importante é que faça a dose total de quimioterapia. Haverá ocasiões em que irá preferir uma dose mais fraca, devido aos efeitos. Mas temos de atacar com força. Dra. Bearing?
00:03:47:360	00:03:49:316	Sra. Bearing	Sim?
00:03:50:280	00:03:51:998	Dr. Kelekian	Tem de ser muito forte. Acha que consegue ser muito forte?
00:03:55:680	00:03:57:352	Sra. Bearing	Não precisa se preocupar.
00:03:57:600	00:03:58:635	Dr. Kelekian	Ótimo.
00:04:00:040	00:04:01:519	Sra. Bearing	Excelente.
00:04:11:840	00:04:16:439	Sra. Bearing	Devia ter feito mais perguntas. Eu sabia que ia fazer um exame.

<u>CENA 2 - SALA DA PROFESSORA E. M. ASHFORD</u>			
00:04:19:800	00:04:23:031	Enfermeira (passa sem ao menos olhar para Vivian)	Olá!
00:04:19:800	00:04:23:031	Sra. Bearing	Como está se sentindo hoje?

00:04:19:800	00:04:23:031	Enfermeira (passa sem ao menos olhar para Vivian)	Estou ótima
00:04:23:960	00:05:16:160	Sra. Bearing (olhando fixamente para a câmera como se estivesse conversando com o espectador)	Fantástico. Simplesmente fantástico. Não é meu hábito cumprimentar assim as pessoas. Costumo ser um pouco mais formal, um pouco menos inquisitiva. Por exemplo, digo: Olá. Mas aqui, todos se cumprimentam assim. E respondo: "Ótima". Mas, claro, raramente me sinto ótima. Já me perguntaram como me sentia enquanto vomitava numa bacia. Já me perguntaram, ao sair de uma operação de quatro horas, com um tubo inserido em cada orifício: "Como está se sentindo hoje?" Aguardo o momento em que me fizerem essa pergunta e eu estiver morta. Vou ter pena de não ver isso.
00:05:20:680	00:06:25:636	Sra. Bearing	Eu tenho câncer. Câncer insidioso, com efeitos secundários danosos. Não, o tratamento tem efeitos secundários danosos. Eu tenho câncer metastático nos ovários, já no quarto estágio. Não existe um quinto estágio. E tenho que ser muito forte. Parece que o caso, segundo dizem, é de vida ou morte. Eu sei tudo sobre a vida e a morte. Sou, afinal de contas, professora de poesia do século XVII, especializada em sonetos religiosos de John Donne, que exploram mortalidade em maior profundidade do que qualquer texto no idioma inglês. E sei que não sou fácil. Uma professora exigente. Intransigente. Não sou de virar costas a um desafio. Por isso, optei por estudar John Donne, enquanto aluna da grande E. M. Ashford.
00:06:29:960	00:07:02:670	FLASHBACK Professora E. M. Ashford	Oh, sim. O seu trabalho sobre o soneto religioso VI é um melodrama com uma aparência acadêmica da qual não é merecedora. Refaça-o. Comece pelo texto, Sra. Bearing, e não pelo sentimento. "Morte, não seja orgulhosa, ainda que poderosa e terrível te possam chamar, pois tal não será." Você perdeu a intenção do poema pois utilizou uma edição do texto com uma pontuação errada. Na edição da Gardner...
00:07:02:760	00:07:05:399	Sra. Bearing	Essa edição não estava...
00:07:05:480	00:07:07:436	Professora E. M. Ashford	Sra. Bearing.
00:07:05:480	00:07:07:436	Sra. Bearing	Desculpe.
00:07:08:280	00:09:15:154	Professora E. M. Ashford	Encara isto com leveza. Trata-se de poesia metafísica e não do romance moderno. As regras de leitura que se aplicam a outros textos, aqui são ineficazes. O esforço deve ser total para que os resultados sejam significativos. Acha que a pontuação do último verso é apenas um detalhe insignificante?

			O soneto começa com uma brava luta contra a morte, invocando as forças do intelecto e drama para vencer o inimigo. Mas trata-se de vencer as barreiras aparentemente insuperáveis que separam a vida, a morte e a vida eterna. Na edição que escolheu, este básico significado é aniquilado por uma pontuação ridícula. E a "Morte"... M maiúsculo, "deixará de existir;" ponto e vírgula. "Morte"... M maiúsculo, vírgula, "você também morrerá!"; ponto de exclamação. Se gosta deste tipo de coisas, sugiro que estude Shakespeare. A edição da Gardner dos Sonetos Religiosos retoma os manuscritos de Westmoreland de 1610. Não por razões sentimentais, mas porque Helen Gardner é uma erudita. Diz: "E a morte deixará de existir", vírgula, "morte, você também morrerá." Apenas um sopro, uma vírgula, separa a vida da vida eterna. É muito simples, realmente. Com a pontuação original repostada, a morte deixa de ser algo com um significado dramático. Trata-se de uma vírgula, uma pausa. Desta forma, da forma intransigente, aprendemos algo com o poema, não acha? Vida, morte, alma, Deus, passado, presente. Não são barreiras insuperáveis. Não são pontos e vírgulas. Apenas uma vírgula.
00:09:16:760	00:09:28:028	Sra. Bearing	Vida, morte... Entendo. Um conceito metafísico, sagacidade. - Vou voltar à biblioteca e...
00:09:24:240	00:09:29:679	Professora E. M. Ashford	Não é sagacidade, é verdade. A questão não é o trabalho.
00:09:30:200	00:09:31:474	Sra. Bearing	Não?
00:09:32:200	00:09:44:073	Professora E. M. Ashford	Vivian, você é uma jovem inteligente. Utilize a sua inteligência. Não volte para a biblioteca, saia. Divirta-se com os seus amigos, sim?
00:09:50:800	00:10:51:390	Sra. Bearing	Fui para a rua. Estava um dia quente. Havia alunos rindo no jardim e falando de coisas insignificantes. A simples verdade humana. Modelos acadêmicos intransigentes estão ligados. Eu não conseguia... Voltei para a biblioteca. Bem... Muito bem. "Contribuição significativa para o conhecimento." "Oito ciclos de quimioterapia." Me dê a dose total. A dose total, sempre. A atenção foi de elogios durante os primeiros cinco minutos.

<u>CENA 3 - SALA DE EXAMES</u>			
00:11:04:480	00:11:06:596	ENFERMEIRO	Nome?
00:11:07:280	00:11:09:316	Sra. Bearing	Meu nome? Vivian Bearing. Bearing. B-E-A-R-I-N-G. Vivian. V-I-V-I-A-N.
00:11:10:800	00:11:13:268	ENFERMEIRO	Doutora?
00:11:13:360	00:11:15:396	Sra. Bearing	Sim, eu tenho Ph.D.
00:11:19:760	00:11:20:909	ENFERMEIRO	O seu médico?
00:11:22:800	00:11:37:038	Sra. Bearing	Dr. Harvey Kelekian. Sou doutorada em filosofia...
00:11:37:200	00:11:39:634	ENFERMEIRO	Inspire e mantenha-se assim.
00:11:41:360	00:11:42:588	Sra. Bearing	Ok.
00:11:43:040	00:11:45:429	Sra. Bearing	...professora de poesia do século XVII...
00:11:45:520	00:11:51:034	ENFERMEIRO	Coloque os braços acima da cabeça. Ok.!
00:11:51:720	00:11:59:875	Sra. Bearing	... dei uma imensa contribuição á disciplina de Literatura Inglesa. Sou, em suma, uma força.
00:11:59:960	00:12:01:109	ENFERMEIRO	Ok, pronto.
00:12:01:680	00:12:02:908	ENFERMEIRO	Nome?
00:12:03:120	00:12:05:680	Sra. Bearing	Lucy, Condessa de Bedford.
00:12:07:000	00:12:09:719	ENFERMEIRO	Não vejo seu nome aqui.
00:12:09:800	00:12:13:270	Sra. Bearing	Meu nome é Vivian Bearing. B-E-A-R-I-N-G. Dr. Kelekian é meu médico.
00:12:13:480	00:12:15:675	ENFERMEIRO	Ok, deite-se.
00:12:28:080	00:13:06:998	Sra. Bearing	Após uma surpreendente carreira como aluna universitária, estudei três anos com a Prof. E. M. Ashford e nesse tempo aprendi com ela o que é ser uma intelectual com distinção. Enquanto sua colaboradora de investigação, a minha função principal era alfabetizar as fichas de leitura da grande edição crítica da "Ashford of Donne's Devotions Upon Emergent Occasions." Ela me agradeceu no prefácio: "À Sra. Vivian Bearing, pela sua assistência capaz". Obrigada.
00:13:13:400	00:13:14:992	ENFERMEIRO	Onde está sua cadeira-de-rodas?
00:13:16:080	00:13:19:152	Sra. Bearing	Não sei. Estava ocupada com outras coisas.
00:13:19:240	00:13:21:390	ENFERMEIRO	Como é que sai daqui?
00:13:21:600	00:13:24:160	Sra. Bearing	Posso ir a pé.
00:13:21:600	00:13:24:160	ENFERMEIRO	Não é permitido.
00:13:25:000	00:13:27:798	Sra. Bearing	Não sei, quer que fique aqui?
00:13:28:120	00:13:30:395	ENFERMEIRO	Acho que devo ir buscar uma cadeira.
00:13:32:040	00:13:34:508	Sra. Bearing	Não se incomode por minha causa.
00:13:40:640	00:13:42:198	Enfermeira Suzan	Sra. Bearing, este é Jason Posner. Vai realizar sua história clínica e perguntar-lhe algumas questões. É aluno bolsista do Dr. Kelekian.
00:13:42:280	00:13:57:600	Dr. Jason	Sou o Dr. Posner, colaborador do Grupo de Oncologia e aluno bolsista do Dr. Kelekian. Sente-se aqui, por favor.

			Profa. Bearing, estudei na sua universidade. - Fiz a sua cadeira de poesia de século XVII.
00:13:57:600	00:14:00:592	Sra. Bearing	Você fez?
00:14:00:680	00:14:02:238	Dr. Jason	Sim, achei excelente.
00:14:02:520	00:14:03:669	Sra. Bearing	Obrigada. Era da licenciatura de Inglês?
00:14:03:760	00:14:06:832	Dr. Jason	Não, Bioquímica.
00:14:06:960	00:14:12:871	Dr. Jason	Em Medicina só aceitam alunos com cultura geral. Apostei que tirava 10 nas três cadeiras mais difíceis da universidade.
00:14:12:960	00:14:14:234	Sra. Bearing	Conseguiu?
00:14:14:320	00:14:16:550	Dr. Jason	Foi um sucesso.
00:14:14:320	00:14:16:550	Sra. Bearing	Verdade?
00:14:16:640	00:14:19:791	Dr. Jason	Um pouco menos. Era uma cadeira muito difícil.
		Dr. Jason à enfermeira Suzan	Depois eu te chamo.
00:14:22:600	00:14:24:795	Enfermeira Suzan	Ok.
00:14:28:480	00:14:38:711	Dr. Jason	Vou colocar isto aqui. Ok, vou começar a tomar sua história que consiste numa entrevista médica e depois te farei um exame.
00:14:38:800	00:14:41:268	Sra. Bearing	Acho que o Dr. Kelekian já fez isso.
00:14:41:360	00:14:45:909	Dr. Jason	Eu sei, mas ele me pediu para fazer também. Muito bem. Ok, vamos começar.
00:14:48:840	00:14:50:876	Dr. Jason	Como está se sentindo hoje?
00:14:48:840	00:14:50:876	Sra. Bearing	Bem, obrigada.
00:14:50:960	00:14:52:916	Dr. Jason	E a sua saúde em geral?
00:14:50:960	00:14:52:916	Sra. Bearing	Está boa.
00:14:53:000	00:14:54:194	Dr. Jason	Ótimo.
00:14:54:280	00:14:57:590	Dr. Jason	Sabemos que é professora.
00:14:54:280	00:14:57:590	Sra. Bearing	Sim, isso está estabelecido.
00:14:57:680	00:15:00:672	Dr. Jason	Então, não falaremos do seu trabalho.
00:14:57:680	00:15:00:672	Sra. Bearing	Não.
00:15:02:320	00:15:03:469	Dr. Jason	Quantos anos você tem?
00:15:02:320	00:15:03:469	Sra. Bearing	48.
00:15:03:560	00:15:04:993	Dr. Jason	Você é casada?
00:15:03:560	00:15:04:993	Sra. Bearing	Não.
00:15:05:080	00:15:06:479	Dr. Jason	Os seus pais ainda são vivos?
00:15:05:080	00:15:06:479	Sra. Bearing	Não.
00:15:06:560	00:15:08:152	Dr. Jason	Como e quando morreram?
00:15:08:240	00:15:17:069	Sra. Bearing	O meu pai, de repente, de ataque cardíaco, quando eu tinha 21. A minha mãe foi gradual, eu tinha 41, 42 anos.
00:15:17:160	00:15:18:957	Dr. Jason	Câncer?
00:15:17:160	00:15:18:957	Sra. Bearing	Câncer de mama.
00:15:19:040	00:15:21:873	Dr. Jason	Sei. Algum irmão?
00:15:19:040	00:15:21:873	Sra. Bearing	Não.

00:15:21:960	00:15:24:155	Dr. Jason	E agora sua história clínica pregressa. Já foi hospitalizada?
00:15:24:240	00:15:28:518	Sra. Bearing	Operei as amídalas aos oito anos.
00:15:28:600	00:15:30:477	Dr. Jason	Já ficou grávida?
00:15:28:600	00:15:30:477	Sra. Bearing	Não.
00:15:30:560	00:15:31:629	Dr. Jason	Tem sopro no coração?
00:15:30:560	00:15:31:629	Sra. Bearing	Não.
00:15:31:720	00:15:33:153	Dr. Jason	Pressão alta?
00:15:31:720	00:15:33:153	Sra. Bearing	Não.
00:15:33:240	00:15:35:595	Dr. Jason	Doenças venéreas, infecções uterinas?
00:15:33:240	00:15:35:595	Sra. Bearing	Não.
00:15:35:680	00:15:39:468	Dr. Jason	Tireoide, diabetes, câncer?
00:15:35:680	00:15:39:468	Sra. Bearing	Não. Câncer, sim.
00:15:41:232	00:15:42:642	Dr. Jason	Quando? Tirando este caso.
00:15:42:640	00:15:45:791	Sra. Bearing	Agora. Sendo assim, nunca tive.
00:15:46:640	00:15:47:709	Dr. Jason	Ok.
00:15:48:480	00:15:51:119	Dr. Jason	Depressão, esgotamento, tentativas de suicídio?
00:15:51:200	00:15:52:235	Sra. Bearing	Não.
00:15:52:320	00:15:53:435	Dr. Jason	Você fuma?
00:15:52:320	00:15:53:435	Sra. Bearing	Não.
00:15:53:520	00:15:56:034	Dr. Jason	Álcool etílico?
00:15:53:520	00:15:56:034	Sra. Bearing	Desculpe?
00:15:56:520	00:15:57:714	Dr. Jason	Bebidas alcoólicas.
00:15:58:880	00:16:02:316	Sra. Bearing	Álcool. Sim, bebo vinho.
00:15:58:880	00:16:02:316	Dr. Jason	Quanto? Com que frequência?
00:16:02:400	00:16:06:916	Sra. Bearing	Um copo ao jantar, ocasionalmente e um uísque, de vez em quando.
00:16:07:000	00:16:08:991	Dr. Jason	Consome substâncias?
00:16:07:000	00:16:08:991	Sra. Bearing	Como por exemplo?
00:16:09:080	00:16:12:311	Dr. Jason	Maconha, cocaína, heroína, crack, ecstasy?
00:16:12:400	00:16:13:469	Sra. Bearing	Não.
00:16:14:360	00:16:16:749	Dr. Jason	Toma bebidas com cafeína?
00:16:14:360	00:16:16:749	Sra. Bearing	Sim.
00:16:16:840	00:16:19:354	Dr. Jason	Quais?
00:16:16:840	00:16:19:354	Sra. Bearing	Café, algumas xícaras por dia.
00:16:20:000	00:16:23:470	Dr. Jason	Quantas?
00:16:20:000	00:16:25:552	Sra. Bearing	Entre duas e seis. Mas não acho que seja sem moderação.
00:16:25:640	00:16:27:710	Dr. Jason	Costuma fazer exames de rotina?
00:16:27:800	00:16:31:475	Sra. Bearing	Não faço tanto como deveria fazer, mas não tenho me sentido mal.
00:16:32:720	00:16:36:349	Dr. Jason	Então qual é a resposta?
00:16:32:720	00:16:36:349	Sra. Bearing	De três em três anos.
00:16:37:000	00:16:39:309	Dr. Jason	Faz algum tipo de exercício?

00:16:40:200	00:16:41:394	Sra. Bearing	Ando.
00:16:43:680	00:16:47:275	Dr. Jason	Tem relações sexuais?
00:16:43:680	00:16:47:275	Sra. Bearing	Neste momento não.
00:16:48:640	00:16:51:074	Dr. Jason	Está na fase pré ou pós-menopausa?
00:16:48:640	00:16:51:074	Sra. Bearing	Pós.
00:16:51:400	00:16:54:517	Dr. Jason	Quando parou de menstruar?
00:16:51:400	00:16:54:517	Sra. Bearing	Há dois anos atrás.
00:16:55:800	00:17:01:195	Dr. Jason	Ok. Quando notou o seu estado atual?
00:17:01:280	00:17:02:838	Sra. Bearing	Desta vez?
00:17:01:280	00:17:02:838	Dr. Jason	Sim.
00:17:04:360	00:17:11:230	Sra. Bearing	Há quatro meses, senti uma dor no estômago, no abdome parecia uma câibra, mas diferente.
00:17:11:320	00:17:13:151	Dr. Jason	Como era a dor?
00:17:11:320	00:17:13:151	Sra. Bearing	Como uma câibra.
00:17:13:240	00:17:16:232	Dr. Jason	Mas diferente?
00:17:13:240	00:17:16:232	Sra. Bearing	Mais forte, não sei descrever.
00:17:17:200	00:17:19:953	Dr. Jason	O que aconteceu a seguir?
00:17:20:040	00:17:24:511	Sra. Bearing	Não sei... Comecei a notar pequenas coisas no meu corpo. Nas aulas, sentia uma dor aguda.
00:17:24:600	00:17:25:715	Dr. Jason	Que tipo de dor?
00:17:25:800	00:17:41:671	Sra. Bearing	Aguda e repentina. Depois passava. Eu andava cansada... exausta. Estava fazendo um trabalho importante, o artigo sobre John Donne para a Enciclopédia Oxford de Literatura Inglesa. Foi uma grande honra, mas o prazo era muito curto.
00:17:41:760	00:17:45:070	Dr. Jason	Então, estava sob pressão?
00:17:41:760	00:17:59:791	Sra. Bearing	Não mais do que o costume. E.... Fui à Dra. Chin, minha ginecologista, depois de entregar o artigo. Ela me examinou e me encaminhou para Jefferson, o interno que me enviou ao Kelekian por desconfiar que fosse um tumor.
00:18:01:120	00:18:02:997	Dr. Jason	Mais nada?
00:18:01:120	00:18:02:997	Sra. Bearing	Até agora.
00:18:04:240	00:18:44:796	Dr. Jason	Muito interessante. Vamos então iniciar o exame. Porque não se deita e tenta relaxar, sim? Não leva um minuto. Vou por o lençol. Aqui. Ok. Sim, pronto.... Coloque os pés na perneira. Ok.
00:18:51:400	00:18:52:549	Sra. Bearing	Ok.
00:18:55:480	00:19:02:352	Dr. Jason	Isso. Isso mesmo. Isso. Ok. Está bom, ok.
00:19:06:920	00:19:08:114	Sra. Bearing	Ok.
00:19:10:160	00:19:19:269	Dr. Jason	Bem, tenho de ir chamar a Susie... Tem de estar uma mulher presente. É uma regra clínica sem sentido. Não se mexa, já volto.
00:19:25:600	00:20:12:873	Sra. Bearing	Por que não lhe dei 10? Dois vezes um são dois, dois vezes dois são quatro, dois vezes três são seis.

			"Morte, não seja orgulhosa, apesar de alguns te chamarem terrível e poderosa, tal não será." "Aqueles que pensa ter deixado para trás, não morrem, pobre morte, nem a mim pode levar."
00:20:14:360	00:20:16:476	Dr. Jason	Alguém viu a Susie?
00:20:23:120	00:20:37:590	Sra. Bearing	"Após um breve sono, acordamos eternamente e a morte deixará de existir," Vírgula. "morte, você também morrerá."
00:20:40:360	00:20:41:998	Dr. Jason	Ok, está tudo pronto.
00:20:42:560	00:20:45:950	Enfermeira SUSIE	Porque a deixou nesta posição?
00:20:42:560	00:20:45:950	Dr. Jason	Fui te procurar. Ora.
00:20:46:320	00:21:09:359	Dr. Jason	Estamos preparados, Profa. Bearing. Vou colocar isto. Pronto. Vamos subir isto. Relaxe. Ok. Não é interessante, Susie? Fui aluno da Profa. Bearing.
00:21:09:440	00:21:13:752	Enfermeira SUSIE	Sim. Também devia ter estudado Literatura. Não entendo nada de poesia.
00:21:13:840	00:21:24:316	Dr. Jason	A profa. Bearing tinha um ótimo conceito no campus. Ainda bem que fiz a cadeira. Falaram-me disso na entrevista de admissão para Medicina. Jesus.
00:21:22:200	00:21:24:316	Enfermeira SUSIE	O que foi?
00:21:24:400	00:21:26:118	Sra. Bearing	O quê?
00:21:26:480	00:21:38:195	Dr. Jason	Sim, sobrevivi à cadeira da Bearing. Sim, sem problemas. Sim, John Donne, os poetas metafísicos? Aquela sagacidade metafísica. A poesia mais difícil do departamento. Queria vê-los estudar Bioquímica.
00:21:38:560	00:21:39:675	Dr. Jason	Ok. Está quase, pronto. Sim, ok. É isso, está pronto. Preciso ir.
00:21:39:760	00:21:42:832	Dr. Jason	Tire os pés. Sim.
00:21:45:080	00:21:53:755	Sra. Bearing	Obrigada.

CENA 4 - PLANO HOSPITALAR

00:22:10:400	00:26:24:470	Sra. Bearing	Eu vou... Aquilo foi... difícil. Foi... Uma coisa eu posso dizer um tratamento de oito meses para câncer: isso é muito educativo. Estou aprendendo a sofrer. Sim, é um tanto desconfortável fazer um eletrocardiograma, mas a agonia de uma colonoscopia nos faz esquecer tudo isso. Sim, foi embaraçoso ter de usar uma camisola o dia todo. Duas camisolas. Mas isso me pareceu um privilégio em comparação com ficar careca.
--------------	--------------	---------------------	--

			Sim, ter um ex-aluno me fazendo um exame pélvico... foi extremamente... degradante. E uso o termo deliberadamente. Mas não imaginava até que ponto era humilhante. Oh, Deus. Por favor... Calma. Calma. Oh, Deus. O que resta? Não como há dois dias. Que mais tenho para "golfar"? Reparem que o meu vocabulário pendeu para o anglo-saxônico. Deus vou vomitar tudo, até os miolos. Se realmente "vomitasse os meus miolos", seria uma grande perda para a minha disciplina. Claro, os meus colegas ficariam aliviados para não falar dos meus alunos. Não é que eu seja controversa. Sou apenas intransigente. Falso alarme. Se soubessem que Vivian Bearing tinha batido as botas, primeiro, meus colegas, que já foram quase todos meus alunos, estariam correndo para ficarem com meu cargo. Depois suas consciências iriam se ressentir. Em homenagem à minha memória, reuniriam seus trabalhos sobre John Donne. O volume começaria com uma afável introdução falando das minhas qualidades mais cativantes. Seria breve, mas pertinente. Publicado e perecido. E agora, reparem... Tenho de tocar a campainha.
00:26:27:720	00:26:30:280	SUSIE	Como está, Sra. Bearing? Está indisposta?
00:26:30:440	00:26:33:910	Sra. Bearing	Sim.
00:26:35:000	00:26:39:357	SUSIE	Ok, estarei contigo em um segundo.
00:26:39:760	00:26:45:356	Sra. Bearing	Alguém tem de vir aqui medir este vômito e registrar num gráfico das minhas "ingestões e expulsões". Isto conta como "expulsão".
00:26:54:920	00:26:56:990	SUSIE	São cerca de 300 ml.
00:26:58:080	00:27:02:876	Sra. Bearing	Só? Me deu muito trabalho.
00:27:04:800	00:27:08:639	SUSIE	Sim, são 300 ml. Bom palpite.
00:27:10:680	00:27:11:908	Sra. Bearing	Ok.
00:27:12:480	00:27:15:631	SUSIE	Precisa de mais alguma coisa? Quer gelatina?
00:27:15:720	00:27:17:278	Sra. Bearing	Não, obrigada.
		SUSIE	Está bem, sozinha aqui?
00:27:20:040	00:27:23:715	Sra. Bearing	Sim.
00:27:24:280	00:27:26:840	SUSIE	Não tem muitas visitas, não é?
00:27:27:040	00:27:30:553	Sra. Bearing	Nenhuma... para ser mais precisa.
00:27:30:680	00:27:35:992	SUSIE	Era o que eu pensava. Quer que eu ligue para alguém?
00:27:36:400	00:27:39:836	Sra. Bearing	Não é preciso. Não quero visitas.

00:27:40:600	00:27:41:635	SUSIE	Ok.
00:27:41:720	00:27:51:068	SUSIE	Fazemos assim, passo por aqui de vez em quando para ver como você está. Venho ver se está bem. Se precisar de algo, chame.
00:27:51:240	00:27:52:719	Sra. Bearing	Obrigada.
00:27:54:680	00:27:55:908	SUSIE	Ok.
00:28:00:880	00:28:02:518	SUSIE	Me chame.
00:28:39:280	00:30:16:279	Sra. Bearing	Não se esqueçam estão vendo os aspectos mais interessantes da minha condição de paciente que recebe quimioterapia experimental para tratar câncer metastático avançado nos ovários. Mas enquanto acadêmica, sinto-me obrigada a documentar a forma como se passa aqui o tempo entre os dramáticos clímax. Na verdade, é assim: Não fazem ideia de como o tempo pode ser calmo. Ele fica suspenso. Pesa. E, no entanto, é tão pouco. Passa tão devagarzinho. E, no entanto, é tão insuficiente. Se eu escrevesse esta cena, duraria 15 minutos. Eu ficaria aqui e vocês ficariam aí. Não se preocupem: "A brevidade é a alma da sagacidade." Mas... Mas se acham que oito meses de tratamento de câncer é entediante, imaginem como não será estar na minha pele. Está bem. Vamos dizer que é sexta-feira de manhã. As "rondas gerais" lhe chamam. - Ação!

<u>CENA 5 - PLANO HOSPITALAR</u> <u>A GRANDE RONDA</u>			
00:30:18:960	00:30:21:679	Dr. Kelekian	Dra. Bearing.
00:30:18:960	00:30:21:679	Sra. Bearing	Dr. Kelekian.
00:30:21:760	00:30:23:034	Dr. Jason	Como você está se sentindo hoje?
00:30:23:200	00:30:25:191	Sra. Bearing	Ótima.
00:30:23:200	00:30:25:191	Dr. Jason	Muito bom, mesmo.
00:30:25:600	00:31:07:438	Dr. Jason	Detecção tardia, quarta fase na época da internação. Hexamethosphacil com Vinplatin para potencializar. Hex com 300 miligramas por metro quadrado, Vin com 100. Está no quarto ciclo, terceiro dia. Dose total em todos os ciclos. O local original é aqui, atrás do ovário esquerdo. Suspeita-se de metástase na cavidade peritoneal, principalmente aqui. Envolvimento linfático total. Na primeira intervenção foi retirada grande parte do tumor principalmente nesta área. Ovários esquerdo e direito, trompas, útero, tudo foi retirado. Evidência de redução do local original. Não se documentou redução das metástases. Massa original palpável no exame pélvico, abrangendo esta área.

00:31:07:720	00:31:12:912	Dr. Kelekian	Excelente domínio dos detalhes. Ok. Problemas com o Hex e Vin?
00:31:13:000	00:31:14:831	Assistente 1	Mielossupressão...
00:31:14:920	00:31:19:992	Dr. Jason	Mielossupressão... redução das células sanguíneas. Com esta combinação de agentes, irá ocorrer nefrotoxicidade.
00:31:20:760	00:31:26:199	Dr. Kelekian	Mais alguém quer falar? Efeitos secundários?
00:31:26:680	00:31:28:511	Assistente 1	Náusea, vômito.
00:31:28:600	00:31:30:352	Dr. Kelekian	Jason?
00:31:28:600	00:31:30:352	Dr. Jason	O normal.
00:31:30:440	00:31:32:078	Assistente 2	Dores ao urinar?
00:31:30:440	00:31:32:078	Dr. Jason	O normal.
00:31:32:160	00:31:34:276	Assistente 3	Depressão psicológica?
00:31:32:160	00:31:34:276	Dr. Jason	Impossível.
00:31:34:360	00:31:41:029	Dr. Kelekian	Mais queixas? Outros problemas com Hex e Vin? Ora, vamos.
00:31:42:800	00:31:44:756	Assistente 4	Inflamações bucais?
00:31:42:800	00:31:44:756	Dr. Jason	Ainda não.
00:31:45:880	00:31:47:552	Assistente 2	Erupções cutâneas?
00:31:45:880	00:31:47:552	Dr. Jason	Não.
00:31:48:520	00:31:50:636	Dr. Kelekian	Porque perdemos tempo com eles, Dra. Bearing?
00:31:50:720	00:31:52:790	Sra. Bearing	Não faço ideia, Dr. Kelekian.
00:31:53:680	00:32:02:919	Dr. Kelekian	Olhem com atenção. Com empenho. Perda de cabelo.
00:32:03:000	00:32:05:958	Assistente 1	Vamos! Está à vista!
00:32:06:080	00:32:07:354	Dr. Kelekian	Jason?
00:32:08:640	00:32:11:279	Dr. Jason	Perda de cabelo após o primeiro ciclo de tratamento.
00:32:11:360	00:32:24:194	Dr. Kelekian	Assim está bem, Dra. Bearing. Dose total? Ótimo, excelente. Continue a provocar o vômito. Jason, clínica.
00:32:31:680	00:32:37:792	Dr. Jason	Certo. Obrigado, Profa. Bearing, foi muito prestativa.
00:32:42:960	00:33:44:718	Sra. Bearing	Não foi lindo? Tanta subserviência, hierarquias. Exibições gratuitas, rivalidades sublimadas. Me sinto em casa, como num seminário de licenciatura. Com uma diferença importante: Nas rondas gerais, são eles que me leem como um livro. Uma vez era eu que ensinava. Agora aprendo. Este papel é mais fácil. Basta ficar quieta e ter um ar canceroso. O Jason foi espantoso, não? Fui professora dele, sabe? Nefrotoxicidade, intoxicação renal, mielossupressão. São termos médicos. Procurei no dicionário. Sempre foi meu hábito tratar as palavras com respeito. Me lembro do momento

			da hora e do dia exatos em que percebi que iria dedicar a minha vida às palavras.
--	--	--	---

<u>CENA 6 - SALA DE LEITURA DO SENHOR BEARING, PAI DE VIVIAN</u>			
00:33:45:480	00:33:47:311	Sra. Bearing	Gosto mais desse.
00:33:49:440	00:33:51:396	Sr. Bearing	Leia outro.
00:33:52:760	00:33:54:716	Sra. Bearing	Acho que vou ler...
00:33:54:840	00:33:57:274	Sra. Bearing	"A História dos Coelhoinhos Saltitantes". Tem uns coelhoinhos desenhados na capa.
00:34:01:800	00:34:40:558	Sra. Bearing	"A História dos Coelhoinhos Saltitantes"."por Beatix Potter." "Dizem... que... o... efeito provocado por comer... muita alface... é..." Que palavra é esta?
00:34:41:120	00:34:42:758	Sr. Bearing	Fale por partes.
00:34:48:880	00:34:53:034	Sra. Bearing	"So-por-í-fico." O que significa?
00:34:53:120	00:35:00:079	Sr. Bearing	Soporífico? Que dá sono. Dá vontade de dormir.
00:35:01:760	00:35:06:276	Sra. Bearing	Que dá sono.
00:35:01:760	00:35:06:276	Sra. Bearing	Soporífico quer dizer dar sono.
00:35:01:760	00:35:14:432	Sr. Bearing	Isso mesmo. Agora, use a palavra numa frase. O que tem um efeito soporífico em você?
00:35:14:960	00:35:17:872	Sra. Bearing	O que tem um efeito soporífico em mim?
00:35:18:520	00:35:20:158	Sr. Bearing	O que te dá sono?
00:35:23:960	00:35:25:109	Sra. Bearing	Nada.
00:35:26:800	00:35:28:631	Sr. Bearing	Isso mesmo.
00:35:30:400	00:35:31:833	Sra. Bearing	E em você?
00:35:32:760	00:35:40:152	Sr. Bearing	O que tem um efeito soporífico em mim? Deixe-me pensar. Acho que as conversas chatas depois de jantar.
00:35:40:360	00:35:43:750	Sra. Bearing	A mim também. Conversas chatas.
00:35:43:880	00:35:47:555	Sr. Bearing	Muito bem. Excelente. Continua.
00:35:50:480	00:36:11:710	Sra. Bearing	"Dizem que o efeito provocado por comer muita alface é soporífico." Os coelhos do desenho estão dormindo. Estão dormindo como você disse, por causa do soporífico. A ilustração confirmou o significado da palavra, tal como ele explicara.
00:36:12:640	00:36:44:635	Sra. Bearing	No momento, me pareceu magia. Então... imaginem o efeito que as palavras de John Donne tiveram em mim: Raciocínio, concatenação. Coruscação. Tergiversão. Os termos médicos são menos evocativos. Quero saber o que dizem os médicos quando me examinam. A minha única defesa é a aquisição de vocabulário.

<u>CENA 7 - VIVIAN VOLTA AO HOSPITAL COM SINTOMAS DE FEBRE E NEUTROPENIA.</u>			
00:36:54:280	00:36:57:955	Sra. Bearing	Febre e neutropenia.
00:36:54:280	00:36:57:955	SUSIE	Ok, quando começou?
00:36:58:400	00:37:06:556	Sra. Bearing	Estava em casa lendo. Senti-me indisposta e com frio. Me mandaram vir para o hospital.
00:37:06:640	00:37:08:756	SUSIE	Fez a coisa certa. Alguém a trouxe?
00:37:08:840	00:37:10:068	Sra. Bearing	Peguei um táxi.
00:37:12:320	00:37:18:598	SUSIE	Consegue andar? Ok, sente-se aqui um pouco.
00:37:18:680	00:37:35:109	SUSIE	Vou chamar Jason. Ele está de plantão hoje e poderá medicá-la. Ainda bem que estou aqui esta noite. Vou te arranjar uma cama, ok? Vou te trazer um suco com muito gelo, está bem?
00:37:35:600	00:37:38:876	Sra. Bearing	As luzes. Deixei as luzes acesas em casa.
00:37:38:960	00:37:41:394	SUSIE	Não se preocupe com isso,não tem problema.
00:37:53:920	00:37:55:876	DOUTOR JASON	Profa. Bearing, como está se sentindo?
00:37:56:360	00:37:57:793	Sra. Bearing	Meus dentes estão batendo.
00:37:57:880	00:38:02:556	SUSIE	Sinais vitais? Temp 39, pulso 120, respiração 36.
00:38:02:800	00:38:04:836	DOUTOR JASON	Febre e neutropenia,tremores e ardor.
00:38:05:720	00:38:13:635	DOUTOR JASON	Cultura de sangue e urina já, prepare-a para o isolamento. Começa com acetaminofeno. Verifica os sinais vitais de 4 em 4 horas.
00:38:18:920	00:38:24:228	SUSIE	Jason, pede ao Kelekian para reduzir a dose no próximo ciclo. Ela já não aguenta.
00:38:24:320	00:38:29:916	DOUTOR JASON	Nem pensar, ela aguenta. Dose total. Avisa quando tiver os resultados.
00:38:57:760	00:39:03:828	DR. KELEKIAN	Bom dia, Dra. Bearing. Dose total? Progresso incontestável, está tudo ok?
00:39:04:880	00:39:05:915	Sra. Bearing	Sim.
00:39:06:560	00:39:07:879	DR. KELEKIAN	Está reagindo lindamente.
00:39:08:040	00:39:12:431	DR. KELEKIAN	Só ficará isolada mais uns dias. Encare isto como umas férias.
00:39:23:240	00:39:25:708	DR. KELEKIAN	Jason!
00:39:23:240	00:39:25:708	DOUTOR JASON	O que foi?
00:39:33:920	00:40:00:153	Sra. Bearing	Isolamento... Eu estou isolada. Pela primeira vez, posso utilizar um termo literalmente. Os agentes quimioterápicos que erradicam o meu câncer, também erradicaram o meu sistema imunitário.

			Na minha condição atual, todo o ser vivo constitui um perigo para a minha saúde.
00:40:02:640	00:40:05:074	DOUTOR JASON	Não tenho tempo para isto.
00:40:05:400	00:40:08:312	Sra. Bearing	Em especial, profissionais de saúde.
00:40:08:760	00:40:27:230	DOUTOR JASON	Só ver as folhas de entradas e saídas, demoro 30 min. com as precauções. 5, 7, 11. 250 duas vezes. Ok. Profa. Bearing, como está se sentindo hoje?
00:40:27:320	00:40:31:199	Sra. Bearing	Estou ótima. Às vezes, tenho tremores.
00:40:31:640	00:40:34:393	DOUTOR JASON	A medicação endovenosa deve estar fazendo efeito.
00:40:34:800	00:40:37:314	DOUTOR JASON	Tenho de ir andando. Continue provocando vômito, ok?
00:40:48:920	00:42:09:995	Sra. Bearing	Não estou isolada porque tenho câncer. Porque tenho um tumor do tamanho de uma laranja. Não... Eu estou isolada porque estou recebendo "tratamento" contra um câncer. O meu "tratamento" piora a minha saúde. Aqui reside o paradoxo. John Donne ficaria deliciado. Eu ficaria deliciada, se ele escrevesse um poema sobre isto. Os meus alunos iriam ficar confusos, porque o paradoxo é muito difícil de entender. "Encarem isto como um puzzle" Eu diria para eles, "um jogo intelectual." Ou melhor, teria dito caso fosse um jogo. Mas não é.
00:42:22:720	00:43:42:591	Sra. Bearing	"Através da Morte todos somos imortais..." "Se as cabras libertinas, as serpentes invejosas" não podem ser condenadas, "então porque eu sou?" "Por que motivo o intento ou razão, que em mim é coisa natural, "torna o meu pecado mais atroz?" "E se a misericórdia é, meu Deus, "fácil para Vos, por que ameaçais o comum mortal?" "Mas quem sou eu para de Vos discordar?" "Meu Deus, com vosso sangue divino e minhas lágrimas, "formai um dilúvio celestial para nele a memória dos meus pecados afogar." "Ainda que alguns te roguem que não deixes de lembrá-los, "para mim seria misericórdia que não deixasses de esquecê-los." Uma oração comum pediria: "Lembraí-vos de mim, Senhor." Os verdadeiros crentes pedem a Deus que não se esqueça deles, o orador deste soneto pede a Deus que não o lembre. Queremos corrigir o orador, não? Para lembrar-lhe a certeza da salvação. Mas é tarde demais, o encontro poético terminou. Nos resta ponderar. Entendemos algo que escapou a Donne?
00:43:42:680	00:43:46:229	SUSIE	Sra. Bearing.
00:43:47:400	00:43:55:959	Sra. Bearing	Ou será que nos escapou algo? O que foi?
00:43:56:040	00:44:02:271	SUSIE	Tem de ir fazer um exame.

			Jason telefonou. Outro ultrassom. Desconfiam de obstrução intestinal.
00:44:02:360	00:44:05:397	Sra. Bearing	Agora não.
00:44:02:360	00:44:05:397	SUSIE	Sinto, querem fazer agora.
00:44:06:160	00:44:08:116	Sra. Bearing	Não, não deve ser agora.
00:44:08:200	00:44:10:555	SUSIE	Sim, querem que o faça já. Trago uma cadeira de rodas.
00:44:11:800	00:44:14:189	Sra. Bearing	Não deveria ser agora.
00:44:14:280	00:44:17:033	Sra. Bearing	Agora estou dando uma aula, não posso fazer um ultrassom. Nada de exames, já falamos disso.
00:44:17:120	00:44:25:235	SUSIE	Eu sei. Mas tem de ser feito agora. Não vai doer e será rápido. Por isso, venha agora, sim?
00:44:25:320	00:44:27:834	Sra. Bearing	Não quero ir agora.
00:45:03:840	00:45:05:193	EXAMINADOR	Nome?
00:45:06:040	00:45:09:788	Sra. Bearing	B-E-A-R-I-N-G. Kelekian.
00:45:10:720	00:45:12:358	EXAMINADOR	Não demoro um minuto.
00:45:14:080	00:45:15:991	Sra. Bearing	Está na hora do seu intervalo?
00:45:14:080	00:45:15:991	EXAMINADOR	Sim.
00:45:17:600	00:45:19:192	Sra. Bearing	Vá fazer um intervalo.
00:45:34:080	00:49:32:636	Sra. Bearing	"É hora de representar a última cena da minha peça aqui. "Os Céus apontam a última milha da minha peregrinação. E o meu percurso, ocioso, mas rapidamente decorrido, aqui encontra o seu fim. O último centímetro da minha distância. A última fração do meu minuto. E a morte glutona irá separar instantaneamente o meu corpo e a minha alma. John Donne, 1609. Sempre gostei especialmente deste poema. Em abstrato. Agora, a imagem da última fração do meu minuto, é para mim um pouco, digamos, fracionada. Não quero ficar lamentando, mas estou ficando muito doente. Muito doente. Derradeiramente doente, por assim dizer. Em tudo o que fiz na vida, sempre fui decidida. Resoluta. Há quem diga extrema. Agora, como podem ver, eu me distingo na doença. Sobrevivi a oito tratamentos de Hexamethosphacil e Vinplatin com dose total, senhores e senhoras. Bati o recorde. Tornei-me uma espécie de celebridade. Kelekian e Jason estão maravilhados. Acho que isto, para eles, também representa celebridade, graças ao artigo de revista que sem dúvida

			escreverão sobre mim. Mas estou sendo orgulhosa. O artigo não será sobre mim, será sobre os meus ovários. Será sobre a minha cavidade peritoneal. Que, apesar das suas boas intenções, está infestada de câncer. Agora encaro-me, na verdade, apenas como o frasco da amostra. A capa protetora de um livro. Sou o pedaço de papel branco com os pequenos pontos negros. A seguir, deveria dizer algo como: "É um alívio voltar para o quarto depois destes exames infernais." Não é, de todo, verdade. Caso fosse uma líder de torcida a caminho de Daytona Beach para as férias de Primavera. Voltar para o quarto depois dos exames infernais é apenas o passo seguinte. Oh, Deus. É um alívio voltar para a porcaria do meu quarto depois da porcaria dos exames.
--	--	--	--

<u>CENA 7 - VIVIAN CONVERSA SOBRE SENTIMENTOS COM DR. JASON</u>			
00:49:40:680	00:49:56:957	DOUTOR JASON	Profa. Bearing? Vim checar as Ingestões e Expulsões. 450. 65. Ok. Como você está se sentindo hoje?
00:49:57:120	00:50:00:032	Sra. Bearing	Ótima.
00:49:57:120	00:50:00:032	DOUTOR JASON	Excelente, isto é muito bom.
00:50:01:560	00:50:03:198	Sra. Bearing	Como estão os meus fluidos?
00:50:03:280	00:50:07:432	DOUTOR JASON	Muito bem.
00:50:07:600	00:50:10:592	DOUTOR JASON	Ainda não há envolvimento renal, o que é raro com o Hex e Vin.
00:50:07:600	00:50:10:592	Sra. Bearing	Quando ficará sabendo se os rins estão envolvidos?
00:50:10:680	00:50:13:752	DOUTOR JASON	Vai ingerir muito e vomitar pouco.
00:50:10:680	00:50:13:752	Sra. Bearing	E assim tão simples?
00:50:14:680	00:50:19:840	DOUTOR JASON	Nem sempre. O rim em risco é uma reação altamente complexa. Simplifiquei para que perceba.
00:50:19:840	00:50:22:115	Sra. Bearing	Obrigada.
00:50:22:240	00:50:24:754	DOUTOR JASON	É nossa obrigação.
00:50:22:240	00:50:24:754	Sra. Bearing	É uma questão de educação.
00:50:24:840	00:50:27:832	DOUTOR JASON	Há uma cadeira obrigatória para isto no curso de medicina. É perda de tempo para pesquisadores.
00:50:27:920	00:50:31:754	Sra. Bearing	Eu imagino.
00:50:32:800	00:50:34:028	Sra. Bearing	Jason?
00:50:34:200	00:50:36:760	Sra. Bearing	O que estava dizendo há pouco?
00:50:34:200	00:50:36:760	DOUTOR JASON	Quando?

00:50:40:000	00:50:41:194	Sra. Bearing	Esqueça.
00:50:42:200	00:50:45:112	DOUTOR JASON	Profa. Bearing, sente-se confusa? Tem notado perda de memória?
00:50:45:240	00:50:47:470	Sra. Bearing	Não.
00:50:47:760	00:50:49:034	DOUTOR JASON	Tem certeza?
00:50:47:760	00:50:49:034	Sra. Bearing	Sim.
00:50:49:920	00:50:51:114	DOUTOR JASON	Ok.
00:50:51:600	00:50:57:718	Sra. Bearing	Não, estava só pensando... Por que câncer?
00:50:57:800	00:50:59:153	DOUTOR JASON	Por que câncer?
00:50:59:760	00:51:01:955	Sra. Bearing	Porque não cirurgia de coração a céu aberto?
00:51:02:560	00:51:19:152	DOUTOR JASON	Sim. Por que não vascularização? Porque não uma resenha de tudo o que os cirurgiões sabem do Homo sapiens sapiens? Nem pensar. Sempre quis me especializar em câncer. Não, sério, o câncer é...
00:51:21:240	00:51:22:468	Sra. Bearing	Fantástico?
00:51:22:560	00:51:31:959	DOUTOR JASON	Sim. O câncer é fantástico. Como ele consegue? Os mecanismos de regulação intercelular, como a proliferação e diferenciação. Nada disso acontece na neoplasia.
00:51:32:040	00:51:36:158	Sra. Bearing	Neoplasia, células cancerígenas.
00:51:36:240	00:51:37:832	DOUTOR JASON	Sim, exatamente.
00:51:38:080	00:51:59:916	DOUTOR JASON	Desenvolvem-se células normais numa cultura de tecido em laboratório e elas replicam-se para formar uma monocamada confluyente e depois replicam-se 20 vezes ou 50, mas acabam por parar. Mas desenvolvemos células cancerígenas e elas não param. Sem inibição de contato, acumulam. Replicam-se constantemente. Isto tem um nome fantástico. Sabe qual é?
00:52:00:000	00:52:02:798	Sra. Bearing	Não, qual?
00:52:00:000	00:52:02:798	DOUTOR JASON	Imortalidade na cultura.
00:52:03:560	00:52:05:391	Sra. Bearing	Isso me parece um simpósio.
00:52:05:480	00:52:27:797	DOUTOR JASON	É um erro de julgamento, num sentido molecular. Mas por que? Até a nível celular, as interações normais entre células são tão sutis que é espantoso. Isso é incrível, é perfeito. O que acontece com as células do câncer? As pessoas mais inteligentes, laboratórios de linha, fundos não conseguem decifrá-lo.
00:52:28:040	00:52:30:600	Sra. Bearing	E você?
00:52:28:040	00:52:47:400	DOUTOR JASON	Eu? Tenho umas ideias em mente. Espere até eu ter um laboratório, se sobreviver a esta colaboração. A parte do contato humano. Todos têm de passar por isto, até os melhores pesquisadores. Querem que falemos com os médicos, como se o

			mal fosse o pesquisador. Os médicos são uns trogloditas.
00:52:47:480	00:52:51:314	Sra. Bearing	Não queiram me enrolar.
00:52:51:400	00:52:53:197	DOUTOR JASON	Vai ter pena quando...
00:52:57:600	00:52:59:716	Sra. Bearing	Tem saudades das pessoas?
00:53:00:880	00:53:03:440	DOUTOR JASON	Todo mundo me pergunta isso, especialmente as garotas.
00:53:03:520	00:53:05:192	Sra. Bearing	E o que você responde para elas?
00:53:05:400	00:53:07:755	DOUTOR JASON	Eu digo para elas, "Sim."
00:53:05:400	00:53:07:755	Sra. Bearing	E ficam convencidas?
00:53:07:840	00:53:10:479	DOUTOR JASON	Algumas.
00:53:07:840	00:53:10:479	Sra. Bearing	Algumas, estou vendo.
00:53:13:120	00:53:18:514	Sra. Bearing	E o que diz quando um paciente está apreensivo, com medo?
00:53:18:600	00:53:19:919	DOUTOR JASON	De quem?
00:53:23:360	00:53:27:679	Sra. Bearing	Eu apenas... Esqueça.
00:53:29:400	00:53:31:868	DOUTOR JASON	Quem é o Presidente dos Estados Unidos?
00:53:31:960	00:53:34:155	Sra. Bearing	Estou bem. Sério, está tudo bem.
00:53:34:240	00:53:37:038	DOUTOR JASON	Tem certeza? Pode fazer um exame.
00:53:34:240	00:53:37:038	Sra. Bearing	Não.
00:53:39:240	00:53:41:629	Sra. Bearing	Estou bem. Só um pouco cansada.
00:53:42:120	00:53:47:594	DOUTOR JASON	Ok. Tenho de ir. Continue a provocar vômitos, tente 2.000ml por dia, ok?
00:53:47:760	00:55:08:831	Sra. Bearing	Ok. Para utilizar a sua palavra: "Ok." Então O jovem médico, tal como a professora sênior, prefere a investigação á humanidade. Ao mesmo tempo a professora sênior, no seu patético estado de vítima afetada, deseja que o jovem médico se interessasse mais pelo contato pessoal. Agora, vamos ver como a professora sênior negou aos seus alunos de sorriso afetado, o toque de bondade humana, que agora procura. FLASHBACK Como vocês caracterizariam...Você! Como caracterizaria a força motivadora deste soneto? Neste soneto, qual é... Qual é o principal recurso poético? Te darei uma pista: Não está relacionado com futebol.
00:55:08:920	00:55:10:638	Sra. Bearing	O que impulsiona o soneto??
00:55:14:680	00:56:20:031	Sra. Bearing	Pode vir à aula preparado ou então não vale a pena aparecer na aula, neste departamento e nesta universidade. Não pense que tolerarei meios-termos.

			Por acaso disse: "Tem 19 anos, é tão jovem. Não distingue um poema de um sanduíche de carne"? Nem pensar. Para ler corretamente o verso, tem que aproveitar a flexibilidade atual das finalizações em "são", como, por exemplo, "expansão". A quadra diz: "Duas almas, afinal, que não mais do que uma são, apesar da minha partida, uma separação não terão de aguentar, senão uma expansão, como ouro, para as formas da bruma arejar." Tenham isto em mente quando estiverem lendo. É só por hoje.
00:56:33:200	00:56:35:589	ESTUDANTE	Prof. Bearing? Posso te falar um minuto?
00:56:35:680	00:56:36:829	Sra. Bearing	Pode.
00:56:37:880	00:56:40:155	ESTUDANTE	Preciso de um adiamento na entrega do meu trabalho. Lamento muito, mas...
00:56:40:240	00:56:44:358	Sra. Bearing	Não me diga, a sua avó morreu.
00:56:45:560	00:56:47:437	ESTUDANTE	Você sabia?
00:56:45:560	00:56:47:437	Sra. Bearing	Eu adivinhei.
00:56:47:840	00:56:49:034	ESTUDANTE	Tenho de ir para casa.
00:56:49:120	00:57:21:391	Sra. Bearing	Como queira, mas a data fica mantida. Não sei.... Sinto-me tão... Qual é a palavra? Me lembro disso e vejo estes episódios e
00:58:04:600	00:58:07:876	SUSIE	Sra. Bearing, é você que fica bipando às 04:00H?
00:58:12:440	00:58:17:789	SUSIE	Te acordei? Desculpe. Isto por vezes fica obstruído.
00:58:17:960	00:58:21:270	Sra. Bearing	Estava acordada.
00:58:17:960	00:58:21:270	SUSIE	Estava?
00:58:21:880	00:58:23:677	SUSIE	Qual é o problema, querida?
00:58:23:760	00:58:25:637	Sra. Bearing	Não sei.
00:58:26:680	00:58:28:033	SUSIE	Não consigo dormir?
00:58:28:840	00:58:32:073	Sra. Bearing	Não... Não paro de pensar.
00:58:32:640	00:58:34:870	SUSIE	Se pensar muito, acaba confusa.
00:58:34:960	00:58:36:154	Sra. Bearing	Eu sei.
00:58:37:400	00:58:49:037	Sra. Bearing	Não consigo entender as coisas. Deparo-me com um dilema. Tenho essas dúvidas.
00:58:49:600	00:58:51:955	SUSIE	Está fazendo uma coisa difícil.
00:58:53:400	00:58:57:234	Sra. Bearing	Eu gosto mais de coisas difíceis.
00:58:53:400	00:58:57:234	SUSIE	Mas não é a mesma coisa.
00:58:57:600	00:59:01:070	SUSIE	Sente que está fora de controle, não?
00:58:57:600	00:59:05:554	Sra. Bearing	Sim. Estou com medo.
00:59:06:040	00:59:09:430	SUSIE	Querida, é natural.
00:59:12:000	00:59:18:196	Sra. Bearing	Eu quero... Já não tenho grandes certezas.
00:59:18:520	00:59:20:476	SUSIE	Coisa que antes não acontecia, não?

00:59:20:560	00:59:24:269	Sra. Bearing	Sim, eu era muito segura.
00:59:24:360	00:59:28:194	SUSIE	Ok. Está tudo bem.
00:59:28:760	00:59:31:115	SUSIE	Eu sei que tem dores.
00:59:31:200	00:59:32:599	SUSIE	Está tudo bem.
00:59:40:400	00:59:41:628	Sra. Bearing	Lá vai você.
00:59:42:560	00:59:43:834	SUSIE	Está tudo bem.
00:59:45:680	00:59:48:148	SUSIE	Ok. Está tudo bem.
00:59:49:440	00:59:52:352	SUSIE	Vivian? Quer um picolé?
00:59:53:640	00:59:55:471	Sra. Bearing	Sim, por favor.
00:59:53:640	00:59:58:513	SUSIE	Ok. Vou buscar um. Já venho, ok?
01:00:03:960	01:00:22:153	Sra. Bearing	As células epiteliais do meu trato gastrointestinal foram destruídas pela quimioterapia. O picolé gelado desce bem. É fácil de digerir e me mantém hidratada. Para que fiquem sabendo.
01:00:26:320	01:00:28:311	SUSIE	Tome.
01:00:33:640	01:00:35:596	SUSIE	Tem certeza?
01:00:37:320	01:00:39:629	Sra. Bearing	Obrigada.
01:00:37:320	01:00:39:629	SUSIE	Obrigada eu.
01:00:56:120	01:01:11:112	SUSIE	Quando eu era pequena, íamos comprá-los em um carrinho. Vinha um homem, tocava a buzina e nós íamos todos correndo. E depois sentávamos na calçada para tomar os sorvetes. Muito profundo, não?
01:01:12:240	01:01:13:639	Sra. Bearing	Parece agradável.
01:01:18:800	01:01:24:350	SUSIE	Temos de falar sobre uma coisa. Tem de pensar nisto.
01:01:28:280	01:01:30:475	Sra. Bearing	O meu câncer não está sendo curado, não é?
01:01:32:320	01:01:33:389	SUSIE	Não.
01:01:36:720	01:01:39:280	Sra. Bearing	Nunca esperaram que ficasse curado, não é?
01:01:40:960	01:02:10:833		Acharam que os medicamentos iriam reduzir a dimensão do tumor. E reduziu, está muito menor. Mas o problema é que surgiu em outros lugares também. Descobriram muitos dados para a investigação e fizeram o que podiam. Esses foram os medicamentos mais fortes, mas ainda não há uma boa cura para o seu problema. Para o câncer avançado dos ovários. Desculpe, eles deviam ter explicado isto para você.
01:02:12:600	01:02:13:794	Sra. Bearing	Eu sabia.
01:02:16:080	01:02:17:115	SUSIE	Sabia?
01:02:19:680	01:02:21:875	Sra. Bearing	Eu li nas entrelinhas.
01:02:31:800	01:02:40:751	SUSIE	Tem de pensar no código que prefere. Corresponde às ações tomadas, caso o seu coração pare de bater.
01:02:42:960	01:02:44:279	Sra. Bearing	E então?
01:02:45:320	01:03:23:999	SUSIE	Pode ser código total, que implica que, caso o coração pare, transmitimos código azul e a equipe

			de código vem reanimá-la para a levar para U.T.I. até estabilizar. Ou pode ser: "Não Reanimar". O que significa que, se o seu coração parar... Bem, não fazemos nada. Passa a ser "NR". Pode pensar no assunto, mas eu acho... Queria apresentar-lhe as duas hipóteses, antes do Kelekian e do Jason falarem com você.
01:03:27:240	01:03:30:949	Sra. Bearing	Não concordam com isso?
01:03:27:240	01:03:30:949	SUSIE	Eles gostam de salvar vidas.
01:03:31:720	01:03:39:149	Sra. Bearing	Por isso, tudo vale desde que a pessoa continue viva. Não importa que esteja ligada a um milhão de máquinas.
01:03:40:360	01:03:54:429	SUSIE	Kelekian é um grande pesquisador e os bolsistas como Jason são muito inteligentes. É uma honra para eles trabalhar com Kelekian. Mas querem sempre saber mais.
01:03:55:360	01:04:11:397	Sra. Bearing	Eu também quero sempre saber mais. Sou uma acadêmica. Aliás, era... quando usava sapatos. Quando tinha sobancelhas.
01:04:13:760	01:04:17:389	SUSIE	Ok, tudo bem. Será código total.
01:04:21:200	01:04:24:794	Sra. Bearing	Não. Não complique a questão.
01:04:25:000	01:04:27:434	SUSIE	Não, a decisão é sua.
01:04:30:320	01:04:31:833	Sra. Bearing	Não quero ser reanimada.
01:04:33:880	01:04:35:029	SUSIE	Sério?
01:04:36:120	01:04:37:155	Sra. Bearing	Sim.
01:04:38:440	01:04:40:670	SUSIE	Se o seu coração parar...
01:04:43:320	01:04:44:833	Sra. Bearing	Que pare.
01:04:49:240	01:04:50:355	SUSIE	Tem certeza?
01:04:53:760	01:04:54:909	Sra. Bearing	Sim.
01:04:57:600	01:04:58:635	Sra. Bearing	Ok.
01:04:59:160	01:05:02:391	SUSIE	Ok, vou pedir ao Kelekian que dê essa ordem e...
01:05:02:960	01:05:04:109	Sra. Bearing	Susie?
01:05:08:640	01:05:11:632	Sra. Bearing	Vai continuar a tomar conta de mim, não vai?
01:05:12:240	01:05:13:878	SUSIE	Claro que vou.
01:05:14:200	01:05:16:111	SUSIE	Não se preocupe, querida.
01:05:32:920	01:05:33:909	SUSIE	Ok.
01:05:42:320	01:05:43:469	Sra. Bearing	Obrigada.
01:06:12:160	01:09:50:917	Sra. Bearing	Bem, isto é que foi uma demonstração piegas. Picolés, "Querida." Não acredito o quanto fora de moda a minha vida se tornou. Mas não há nada a fazer, não vejo outra saída. Estamos falando da vida e morte e não é em abstrato. Estamos falando da minha vida e da minha morte. E não imagino outro tom. Agora não é hora de jogos verbais. Nada seria pior do que uma detalhada análise acadêmica, do que erudição, interpretação, complicação. Não. Agora é hora de simplicidade. Agora é hora de... Será que me atrevo a dizer... Bondade.

			E eu que achava que ser extremamente sagaz resolveria o assunto. Mas sei que fui descoberta. Estou com medo. Oh, Deus. Eu quero... Eu quero... Não. Eu quero me esconder, só quero deitar-me debaixo dos lençóis. Quero te contar o que se sente. Quero te explicar. Utilizar as minhas palavras. É como se não consigo... Não existe... Tenho dores horríveis. Susie diz que preciso fazer uma agressiva gestão da dor para dar um fim nisto. "Isto." Uma palavra tão pequena. Acho que, neste caso, "isto"... significa estar viva.
--	--	--	---

<u>CENA 8 - O ESTADO DE SAÚDE DE VIVIAN SE AGRAVA</u>			
01:09:59:360	01:10:04:071	SUSIE	OK...Localizamos o Dr. Kelekian,ele está a caminho daqui e vamos administrar-lhe medicação.
01:10:04:160	01:10:08:555	Sra. Bearing	Meu Deus, dói tanto. É tão doloroso.
01:10:08:640	01:10:11:677	SUSIE	Eu sei. Tente relaxar e não pensar nisso.
01:10:11:760	01:10:21:634	SUSIE	Vou buscar-lhe um analgésico controlado pelo paciente. É uma pequena bomba com um botão. É uma pequena bomba com um botão. Quando você precisar, aperta e decide a quantidade da medicação. É muito simples e você é que decide.
01:10:21:720	01:10:22:835	Sra. Bearing	Ok.
01:10:24:360	01:10:26:430	DR. KELEKIAN	Dr. Bearing. Susie.
01:10:26:520	01:10:29:637	SUSIE	É o momento do analgésico controlado pelo paciente. Está aflita com dores.
01:10:29:720	01:10:32:154	DR. KELEKIAN	Dra. Bearing, está com dores?
01:10:32:920	01:10:35:150	Sra. Bearing	Não acredito que ele disse isto.
01:10:35:880	01:10:36:995	DR. KELEKIAN	Tragam morfina endovenosa.
01:10:37:080	01:10:39:640	SUSIE	E o analgésico? Ficaria mais alerta.
01:10:39:720	01:10:41:676	DR. KELEKIAN	Normalmente, sim,mas não neste caso.
01:10:41:760	01:10:44:991	SUSIE	- Mas acho que ela preferia... - Ela merece descansar.
01:10:46:720	01:10:58:229	DR. KELEKIAN	Morfina. Dez unidades agora e iniciar a dez por hora. Dra. Bearing, tente relaxar,nós vamos ajudá-la. Não se preocupe. Excelente.
01:11:46:200	01:12:29:915	Sra. Bearing	Oi. Como você está se sentindo hoje? Estas são as minhas últimas frases coerentes. Vou ter de deixar a ação para os profissionais. Veio tão rapidamente, depois de ter demorado tanto tempo. Nem sequer há tempo para uma conclusão adequada. Espero que isso produza um efeito soporífico.
01:12:30:440	01:12:33:876	SUSIE	Quanto a isso não sei, mas que dá sono, isso dá.
01:12:39:880	01:12:45:349	SUSIE	Qual é a graça? O que foi?

01:12:50:160	01:12:51:513	Sra. Bearing	É que...
01:12:53:400	01:12:58:432	Sra. Bearing	soporífico significa... "dar sono".
01:13:00:240	01:13:05:992	SUSIE	É mesmo? Agora me passei por burra.
01:13:06:520	01:13:09:512	Sra. Bearing	Não, foi engraçado.
01:13:10:800	01:13:28:551	SUSIE	Sim? De uma forma burra. Ainda bem que me explicou. Nunca teria percebido.
01:13:31:760	01:13:32:909	Sra. Bearing	Sou professora.
01:14:19:120	01:14:46:553	DOUTOR JASON	Sim, era uma ótima professora. Escreveu montes de livros e artigos. Era chefe de tudo. As pessoas tinham um pouco de medo dela. 275, 520. Vamos aumentar a hidratação. Ela não estará bebendo mais, tentemos manter a função renal. Eu tive muito respeito por ela. O mesmo não posso dizer do departamento de Bioquímica.
01:14:46:640	01:14:49:279	SUSIE	O que você quer, dextrose?
01:14:46:640	01:14:49:279	DOUTOR JASON	Dê a solução salina.
01:14:50:360	01:14:54:069	DOUTOR JASON	Deu uma palestra fantástica. Sem apontamentos, sem hesitações. Foi espantoso. Mas muitos alunos a detestavam.
01:14:56:760	01:14:59:638	SUSIE	Por quê?
01:14:56:760	01:15:02:029	DOUTOR JASON	Bem, ela não era nada meiga. Aqui também não tem sido meiga.
01:15:02:120	01:15:06:033	SUSIE	Sra. Bearing, Jason e eu vamos colocar um cateter para retirar urina. - Não dói, portanto, não se preocupe.
01:15:06:120	01:15:08:998	DOUTOR JASON	Ela não te ouve.
01:15:09:200	01:15:12:749	SUSIE	Mas convém fazer isto.
01:15:09:200	01:15:17:838	DOUTOR JASON	8 ciclos de Hex e Vin com dose total. Kelekian julgava que era impossível. Quem dera que todos agentassem, então é que reuniríamos dados.
01:15:17:920	01:15:22:399	SUSIE	Ela não é o que imaginei. Julgava que as pessoas que estudavam poesia eram mais sonhadoras.
01:15:22:480	01:15:31:158	DOUTOR JASON	Ela não era nada disso. As aulas mais pareciam treinos militares do que Inglês. John Donne era muito intenso. Uma pessoa enlouquecia ao tentar entendê-lo.
01:15:31:240	01:15:34:152	SUSIE	Era complexo de propósito?
01:15:31:240	01:15:51:555	DOUTOR JASON	Não, era devido ao assunto. Os sonetos religiosos estudados tratavam da ansiedade de salvação. Inventei este termo num trabalho, mas acho que se aplica bem. Ele é brilhante, um crânio. Ele faz com que Shakespeare pareça cartão de presente. Sabemos que somos pecadores. Sabemos que somos pecadores, mas há a noção religiosa da salvação. Mas não conseguimos lidar com ela.
01:15:51:640	01:15:54:393	SUSIE	Por que?
01:15:51:640	01:16:02:069	DOUTOR JASON	Porque não pode ser detalhada. Mas sem ela não enfrentamos a vida, por isso se fazem sonetos fracassados.

			É como um jogo para tornar o puzzle complicado. O que acontece no fim?
01:16:02:160	01:16:05:152	SUSIE	No fim do quê?
01:16:02:160	01:16:05:152	DOUTOR JASON	John Donne, acaba entendendo algo?
01:16:05:240	01:16:07:151	SUSIE	O quê?
01:16:05:240	01:16:07:151	DOUTOR JASON	A ansiedade de salvação.
01:16:07:240	01:16:09:356	SUSIE	Será que ele nunca entende?
01:16:09:960	01:16:19:280	DOUTOR JASON	Nem pensar. O puzzle toma conta de tudo. Deixamos de tentar resolvê-lo. É fascinante. É um ótimo treino para a investigação laboratorial, analisar as coisas por graus de complexidade. - Até que...
	01:16:21:271	SUSIE	Não te entendo.
01:16:21:360	01:16:23:271	SUSIE	Consegue montar o puzzle?
01:16:23:360	01:16:28:633	DOUTOR JASON	Não. No fundo, a investigação é tentar quantificar as complicações do puzzle.
01:16:28:720	01:16:32:713	SUSIE	Você ajuda, salva vidas e tudo mais.
01:16:28:720	01:16:35:439	DOUTOR JASON	- Claro, salvo a vida de um coitado que é atropelado por um carro.
01:16:35:560	01:16:41:879	SUSIE	Sim, mas não encaro as coisas dessa forma. Como já notou, nunca fiz cadeiras de Poesia.
01:16:42:360	01:16:52:990	DOUTOR JASON	Se há coisa que aprendemos em Poesia do Século XVII, é que não vale a pena pensar nessas coisas sentimentais. A cinética das enzimas era mais poética do que a aula da Bearing. Para além disso... não podemos pensar muito no sentido da vida, senão ficamos doidos.
01:16:56:760	01:16:59:399	SUSIE	Acredita nisso?
01:16:56:760	01:16:59:399	DOUTOR JASON	Em quê?
01:16:59:480	01:17:02:119	SUSIE	Não sei, nessa do sentido da vida.
01:17:03:560	01:17:21:469	DOUTOR JASON	O que te ensinam na Escola de Enfermagem? Ela já está inconsciente, não deve aguentar muito tempo. Já acabou tudo?
01:17:17:840	01:17:21:469	SUSIE	Sim, só vou dar um jeito nisto.
01:17:28:360	01:17:30:351	DOUTOR JASON	Até logo.
01:17:28:360	01:17:30:351	SUSIE	Adeus, Jason.

<u>CENA 09 - VISITA DA PROFESSORA ASHFORD À VIVIAN</u>			
01:19:29:760	01:19:31:239	E. M. ASHFORD	É Evelyn.
01:19:41:040	01:19:51:434	Sra. Bearing	Oh, Deus. Profa. Ashford? Oh, Deus
01:19:53:800	01:20:17:916	E. M. ASHFORD	Vim à cidade visitar o meu bisneto que está comemorando o seu quinto aniversário. Fui visitá-la no seu gabinete e me mandaram para cá. Tenho andado às voltas pela cidade. Já não me lembrava que aqui esfria cedo.

01:20:22:280	01:20:23:952	Sra. Bearing	Estou muito mal.
01:20:27:400	01:21:54:478	E. M. ASHFORD	Sim, eu sei que está. Estou vendo. Oh, querida. Pronto, pronto. Pronto, pronto. Pronto, pronto, Vivian. Está um dia com ventos. Não se preocupe, querida. Vamos ver. Quer que te recite algo? Você gostaria? Recito algo de Donne.
01:21:55:160	01:21:56:479	Sra. Bearing	Não.
01:21:59:320	01:24:57:239	E. M. ASHFORD	Está bem. Vamos ver... "O Coelho Foragido", de Margaret Wise-Brown. "Ilustrações de Clement Hurd. "direitos de autor: 1942. Primeira edição da Harper Trophy, 1972. "Era uma vez um pequeno coelho que queria fugir. E disse à sua mãe que ia fugir. A mãe respondeu que se ele fugisse, ela iria atrás dele, pois ele era o seu coelho. O coelho disse que se ela fosse atrás dele, este se tornaria um peixe num rio e nadaria para longe dela. A mãe respondeu que, caso ele se transformasse num peixe, ela se tornaria pescadora para pescá-lo." Olha só para isto. Uma alegoria da alma. Onde quer que se esconda, Deus irá encontrá-la. Está vendo, Vivian? "O coelho disse que se ela se tornasse pescadora, este se transformaria num pássaro para voar para longe dela. Ao que a mãe respondeu que se ele voasse para longe dela, ela se transformaria na árvore para qual este sempre retornaria." Que inteligente! "E o coelho, chateado, percebeu que mais valia ficar onde estava e ser o coelho da sua mãe. E foi o que fez. A mãe coelha deu uma cenoura ao seu filho." Maravilhoso. Tenho de ir. "E bandos de anjos embalam o teu descanso."

<u>CENA 10 - FINAL: MORTE DE VIVIAN</u>			
01:26:07:080	01:27:21:234	DR. JASON	Profa. Bearing, como está se sentindo hoje? 15:00H, total de hidratação endovenosa: 2.000ml de entrada, 30ml de saída. Significa que o rim parou de funcionar. "Altamente sem resposta". Espere um momento. Quatro-cinco-sete-cinco. Código Azul! Quarto 707. Dr. Posner, P-O-S-N-E-R. Depressa! Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, catorze, quinze.
01:27:22:600	01:27:24:079	SUSIE	O que está fazendo?
01:27:22:600	01:27:24:079	DR. JASON	Aplicando a porra do código.
01:27:24:160	01:27:25:752	DR. JASON	Ela é "NR"!

01:27:24:160	01:27:25:752	DR. JASON	Ela é uma cobaia!
01:27:25:840	01:27:38:919	SUSIE	Ela não quer ser reanimada! Ela não quer ser reanimada! Kelekian deu a ordem e você estava presente! Meu Deus, o código: "Cancelar código, quarto 707. Susie Monahan, enfermeira."
01:27:39:000	01:27:40:353	MÉDICOS	Eu trato disto!
01:27:40:440	01:27:46:314	SUSIE	Não, não deve ser reanimada! A paciente é "NR"! A paciente é "NR"!
01:27:43:880	01:27:46:314	MÉDICOS	Vamos.
01:27:46:960	01:27:49:235	SUSIE	Escutem, a paciente não deve ser reanimada!
01:27:49:320	01:27:51:709	SUSIE	A paciente não deve ser reanimada!
01:27:51:800	01:27:54:633	SUSIE	Por favor, escutem, a ordem foi dada.
01:27:55:240	01:27:56:275	DR. JASON	Parem!
01:28:02:160	01:28:03:673	SUSIE	Não reanimar!
01:28:03:760	01:28:05:318	MÉDICOS	Afastem-se.
01:28:07:680	01:28:08:874	SUSIE	Escutem!
01:28:08:960	01:28:13:192	DR. JASON	Eu me enganei! A paciente não deve ser reanimada!
01:28:14:040	01:28:16:713	MÉDICOS	Mas quem diabos é você?
01:28:14:040	01:28:16:713	SUSIE	Sue Monahan, enfermeira.
01:28:16:800	01:28:18:677	MÉDICOS	Me mostre a porcaria do gráfico.
01:28:20:880	01:28:23:110	SUSIE	Ela não quer ser reanimada. Afastem-se dela!
01:28:23:200	01:28:25:156	MÉDICOS	"Não reanimar. Kelekian." A ordem foi dada ontem.
01:28:25:520	01:28:27:238	MÉDICOS	O médico fez besteira.
01:28:27:320	01:28:29:788	MÉDICOS	O que ele é, residente?
01:28:29:880	01:28:31:598	MÉDICOS	Mandou reanimar uma paciente "NR".
01:28:33:360	01:28:34:918	MÉDICOS	Reanimou quem não queria ser reanimada.
01:29:19:000	01:30:27:036	Sra. Bearing	" Oh! Morte, que alguns dizem assombrosa E forte, não te orgulhes, não és assim; Mesmo aquele a quem visaste o fim, Não morre; não te vejo vitoriosa. Vens em sono e repouso disfarçada, Prazeres para os que tu surpreendes; E o bom ao conhecer o que pretendes Descansa o corpo, a alma libertada. Serves aos reis, ao azar e às agonias, A ti, doença e guerra se acasalam; Também os ópios e magias nos embalam, Como o sono. De que te vanglorias? Um breve sono que a vida eterna traz, Golpeia a morte, tu morrerás."

ANEXO A – FICHA TÉCNICA DO FILME

Uma Lição de Vida - (Wit, EUA, Inglaterra, 2001)

Títulos Alternativos: *Wit*

Gênero: Drama

Duração: 99 min.

Distribuidora(s): Flashstar

Produtora(s): Avenue Pictures Productions, HBO Films

Diretor(es) / Directors

Mike Nichols

Roteirista(s) / Writers

Emma Thompson

Mike Nichols

Elenco / Cast (Créditos em ordem de importância)

Emma Thompson

Alex Gregor

Christopher Lloyd

Lachele Carl

Eileen Atkins

David Menkin

Audra McDonald

Rachel Siegel

Jonathan M. Woodward

Shauna Shim

Harold Pinter

Matt Blair

Rebecca Laurie

David Zayas

Su Lin Looi

Tassia Messimeris

Raffaello Degruittola

Norman Naudain

Miquel Brown

Emma Bernbach

Harry Dillon

Jenny Jules

Benedict Wong

Gary Beadle

Fotógrafo(s) / Cinematographers

Seamus McGarvey

Produtor(es) / Producers

Simon Bosanquet

Julie Lynn

Cary Brokaw

Mike Nichols

Mike Haley

Charles F. Ryan

Paul A. Levin

Compositor(es) / Original Music

Henryk Mikolaj Gorecki

Trilha Sonora - Música não-original / Non-Original Music

Charles Ives
Arvo Pärt
Dmitri Shostakovich

Montagem / Editors

John Bloom

Diretor(es) de Elenco / Casting Directors

Leo Davis
Ellen Lewis
Juliet Taylor

Desenhista(s) de Produção / Production Designers

Stuart Wurtzel

Decorador(es) / Set Decorators

Michael Seirton

Figurinista(s) / Costume Designers

Ann Roth

Maquiagem / Make-up

Linda DeVetta
J. Roy Helland

Supervisor(es) de Produção / Production Managers

Joanna Beckett
Rachel Neale

Diretor(es) Assistente(s) / Assistant Directors

Ben Dixon
Mike Haley
Mark Layton

Departamento de Arte / Art Department

Harry Alley	Martin Duffy
Les Benson	Colin Ellis
Roy Biggs	Simon Faldon
Guy Bradley	Brian Groves
Emma Caplin	Cliona Harkin
Paul Carpenter	Sarah Hauldren
Darryl Carter	Gary Hedges
Jack Carter	Johnny Hedges

Kevin Hedges
 John Hogan
 Martin Hubbard
 Paul Lawlor
 Ron Lee
 Poppy Luard
 Simon Marjoram
 Maxie McDonald
 Jim McNeil
 Stephen Murray
 Neil Murrum
 Paul Nash
 Mitch Niclas
 Norman North

Paul Nott-Macaire
 Jason Phelps
 Claire Richards
 Ronnie Ross
 Michael Simpson
 Jeff Sullivan
 Alan Titmus
 Paul Turner
 Sara Wan
 Kenneth Welland
 John Whitby
 Colin Woodbridge
 Alba Leone

Departamento de Som / Sound Department

Kam Chan
 Marko Costanza
 Paul Cridlin
 Kay Denmark
 Lee Dichter
 Chris Fielder
 David John
 Gareth John

Frank Kern
 George A. Lara
 Blake Leyh
 Debbie Lilavois
 Nic Ratner
 Philip Stockton
 Deborah Wallach
 Paul Zydell

Departamento de Efeitos Visuais / Visual Effects Department

Matt McDonald
 Toby Brockhurst

Dublês / Stunts

Gareth Milne

ANEXO B – AUTORIZAÇÃO DE CESSÃO DE IMAGEM**AUTORIZAÇÃO DE CESSÃO DE IMAGEM**

A HBO Latin America Group declara para os devidos fins, exclusivamente acadêmicos, que autoriza a utilização de imagens que compõem o filme intitulado "Wit", na versão brasileira "Uma lição de vida", pela mestrandia do curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, **SIMONE SICORA POLETO**, portadora do RG 9.988.222-0, inscrito no CPF sob nº 061.190.899-93, na sua dissertação a ser defendida no ano de 2011.

Por ser verdade,
firmo a presente

São Paulo, 22 de junho de 2011

Empresa: HBO Latin America Group
Nome: FLAVIA CORDOVIL DE TOLEDO PIZA
Cargo: Relações Públicas