



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

Victor Lemes Cruzeiro

Escritos da dor: o indizível das vivências dolorosas nos diários íntimos

Brasília, 2018

VICTOR LEMES CRUZEIRO

Escritos da dor: o indizível das vivências dolorosas nos diários íntimos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de mestre. Linha de Pesquisa: Imagem, Som e Escrita.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

Brasília

2018

CV646e Cruzeiro, Victor Lemes
Escritos da dor: o indizível das vivências dolorosas nos diários íntimos / Victor Lemes Cruzeiro; orientador Gustavo de Castro e Silva. -- Brasília, 2018.
184 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Comunicação) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Diário. 2. Dor. 3. Estética. 4. Frida Kahlo. 5. Roland Barthes. I. Castro e Silva, Gustavo de, orient. II. Título.

VICTOR LEMES CRUZEIRO

Escritos da dor: o indizível das vivências dolorosas nos diários íntimos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília e defendida sob avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

Presidente e Orientador – Faculdade de Comunicação – FAC/UnB

Prof^ª. Dr^ª. Tânia Siqueira Montoro

Membro – Faculdade de Comunicação – FAC/UnB

Prof^ª. Dr^ª. Roberta Gregoli

Membro externo

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Suplente – Faculdade de Comunicação – FAC/UnB

AGRADECIMENTOS

À universidade pública, reduto de liberdade intelectual e força política. Que um dia ela volta a se expandir e se abrir para o mundo à sua volta.

Aos meus pais, Márcio e Lélia, pelo amor e compreensão nos momentos difíceis, e pelo amor e incentivo nos momentos bons. Que eu possa ser cada vez mais como vocês.

A todos os meus amigos, que me cederam abraços afetuosos e casas para morar, que comigo trocaram leituras críticas e tortas de morango, tornando a insistente iminência de incerteza dessa pesquisa em uma calorosa experiência de troca e amor. Nayara, Bruno, Patrícia, Vanessa, Paula, Ébida, Silvana, Bárbara, Ana Carolina, Lizely, Samária, Viviane, Pedro, Elisângela, Larissa, Lilian, Tais, Maria Luiza, Danielle, Túlio, Beto, Marcos, Camila, Adriana, Natália... para citar só alguns. Vocês são muitos. Obrigado. Que, mesmo separados, consigamos manter a chama desse companheirismo acesa.

À Kallyandra, por me ajudar a sentir o amor no meio do caminho cego dos dias mais difíceis, e por me dar a tranquilidade do afeto maior do mundo nos dias mais felizes. Que possamos sempre compartilhar e retribuir esse nosso amor.

A Maria Vanessa Veiga Esteves, por nunca ter nos deixado esmorecer, mesmo não estando mais aqui. Que seu ipê floresça como foi a sua vida, enérgica, intensa e em paz.

Ao meu avô, Antônio Cruzeiro, por ter me ensinado, no começo de tudo, a diferença entre dor e persistência, entre vida e morte, entre certo e errado. Que eu não te decepcione.

Ao meu orientador, por abraçar a pesquisa comigo, pelo companheirismo e pelas conversas, pelas trocas e sugestões, e pelos almoços e cafés. Que nossa amizade continue dentro e fora da universidade.

À banca examinadora, que se dispôs a se atirar nessa pesquisa comigo, e fazê-la caminhar com seus comentários e críticas. Que seus caminhos estejam repletos desses cursos de trocas e vivências.

À CAPES, pelo auxílio que, ainda que parco, possibilitou meu sustento durante a pesquisa e, de certa forma, fez com que eu entendesse mais a noção de dor e privação. Que um dia nós, pesquisadores, possamos ter uma profissão reconhecida e receber melhor.

A todos que, em algum momento, sentem, sentiram e sentirão dor. Aguentem firme. Que ela passe rápido.

RESUMO

A investigação dos registros íntimos, já carregada de sentidos múltiplos, torna-se ainda mais rica quando se depara com relatos das dores de seus autores. Seja física seja emocional, a dor carrega consigo um caráter indizível e, conforme lembra a pesquisadora estadunidense da dor Elaine Scarry (1987), de destruição da linguagem. A partir de um estudo genealógico do meio do diário e das estruturas sociais e culturais que o formaram, o trabalho pretende encontrar, no cerne dessa forma de expressão, o termo romântico alemão *Erlebnis*, ou vivência. É realizada também uma análise da escrita, vista como uma atividade solitária, mas que se completa no encontro com o outro, como diz Vilém Flusser (2010). A dor em si é descrita a partir da literatura médica que buscou compreendê-la e expressá-la, ainda de maneira incipiente. Percebe-se que a dor persiste numa mescla de presença e ausência, cuja tradução no papel realiza-se por meio de palavras ou imagens, insuficientes, mas buscam se aproximam ao máximo do sentimento original e único, referente àquela experiência irrepetível. Essas expressões, finalmente, são encontradas e recortadas de dois diários, o do crítico Roland Barthes (1915-1980) e o da pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954), ambos lidam, respectivamente, com o luto da perda da mãe e as dores crônicas de todo uma vida. Neles, foram encontradas imagens que traduzem a presença-ausência da dor, comprovam o caráter limitado da língua e, mais ainda, mostram que o diário é, ainda que não de maneira totalizante, um excelente campo para as fulguras das vivências dolorosas.

Palavras-chave: Diário; Dor; Estética; Frida Kahlo; Roland Barthes.

ABSTRACT

The research on personal records is full of meanings but becomes even richer when presented with descriptions of the author's pains. Whether it presents itself as physical or emotional, pain carries a feature of unutterability within and – as reminded by the American researcher of pain Elaine Scarry (1987) – of language destruction as well. From a genealogical study of the diary. From a genealogical study of the diary and the social and cultural structures from which it emerged, this work aims to find the German romantic term *Erlebnis* [experience] within the kernel of this form of expression. It also analyzes writing, which is seen as a lonely activity that fulfills itself when meeting the other - as Vilém Flusser (2010) said. The description of pain comes from the medical literature that tried to comprehend and express it, though incipiently. It is perceived that pain lies in a compound of presence and absence translated by insufficient words and images, which intend to be as close as possible to the original and singular feeling related to that unrepeatable experience. Finally, those expressions are found and taken from two diaries, namely, the one written by the French literary critic Roland Barthes (1915-1980), which depicts the loss of his mother, and the one possessed by the Mexican painter Frida Kahlo (1907-1945), which portrays a chronicle pain that lasted a lifetime. In them were found images that translate the presence-absence of pain, prove the limited power of language and further show that the diary is an excellent setting for the blazes of painful experiences.

Keywords: Diary; Pain; Aesthetics; Frida Kahlo; Roland Barthes.

Lista de Figuras

Figura 1 - “Criança em Prantos”, de Oscar Gustave Rejlander.....	49
Figura 2 - "Gritos e lágrimas das crianças", de Oscar Gustave Rejlander (1, 3, 4 e 6) e Conrad Kindermann (2 e 5)	49
Figura 3 - Picasso atrás das câmeras	53
Figura 4 - O efeito da criação mágica frente à câmera.....	53
Figura 5 - Frida Kahlo pintando o quadro <i>Árvore de Família</i> , ca. 1950.....	54
Figura 6 - <i>Árvore de Família</i> , Frida Kahlo (ca. 1950)	54
Figura 7 - Ernest Hemingway escrevendo <i>Por quem os sinos dobram</i> , em dezembro de 1939	55
Figura 8 - Modelo Comunicacional de Marcondes	57
Figura 8.1 - Modelo Comunicacional de Marcondes adicionado do tempo.....	58
Figura 9 - <i>A Origem do Desenho</i> , de Jean-Baptiste Regnault, 1785.....	64
Figura 10 - Lâmina 134 do <i>Diário de Frida</i>	64
Figura 11 - Modelo hipotético do caminho da dor, de René Descartes, em <i>Tratado do Homem</i> (1633).....	87
Figura 12 - Desenho de <i>Anatomia do Cérebro</i> (1644), de Thomas Willis.....	88
Figura 13 - Projeção do fundo de micro-ondas de todo o Universo, criado a partir de 9 anos de dados recolhidos.....	88
Figura 14 - Lâmina 15 do <i>Diário</i> de Frida	118
Figura 15 - Lâmina 27 do <i>Diário</i> de Frida	119
Figura 16 - Lâmina 28 do <i>Diário</i> de Frida	120
Figura 17 - Lâmina 29 do <i>Diário</i> de Frida	120
Figura 18 - Lâmina 35 do <i>Diário</i> de Frida	121
Figura 19 - Lâmina 64 do <i>Diário</i> de Frida	121
Figura 20 - Lâmina 62 do <i>Diário</i> de Frida.....	122
Figura 21 - Lâminas 64 e 65 do <i>Diário</i> de Frida.....	123
Figura 22 - <i>Autorretrato na Fronteira entre México e Estados Unidos</i> (1932).....	124
Figura 23 - <i>O que a água me deu</i> (1938)	124
Figura 24 - Lâmina 10 do <i>Diário</i> de Frida	126
Figura 25 - Lâmina 24 do <i>Diário</i> de Frida	126
Figura 26 - Detalhe inferior da lâmina 27 do <i>Diário</i> de Frida	126
Figura 27 - Detalhe superior da lâmina 17 do <i>Diário</i> de Frida	126
Figura 28 - Lâmina 54 do <i>Diário</i> de Frida	126
Figura 29 - Lâmina 118 do <i>Diário</i> de Frida	126
Figura 30 - Lâmina 44 do <i>Diário</i> de Frida	126
Figura 31 - Lâmina 39 do <i>Diário</i> de Frida	127
Figura 32 - Lâmina 81 do <i>Diário</i> de Frida	127
Figura 33 - Lâmina 110 do <i>Diário</i> de Frida	127
Figura 34 - Lâmina 161 do <i>Diário</i> de Frida.....	128
Figura 35 - <i>A Coluna Partida</i> (1944).....	128
Figura 36 - Lâmina 124 do <i>Diário</i> de Frida	129
Figura 37 - Lâmina 134 do <i>Diário</i> de Frida	130
Figura 38 - Lâmina 86 do <i>Diário</i> de Frida	130
Figura 39 - Lâmina 111 do <i>Diário</i> de Frida	130
Figura 40 - Lâmina 66 do <i>Diário</i> de Frida	130
Figura 41 - Lâmina 56 do <i>Diário</i> de Frida	131
Figura 42 - Lâminas 100-101 do <i>Diário</i> de Frida	131
Figura 43 - <i>Natureza Viva</i> (1952)	132
Figura 44 - Lâmina 115 do <i>Diário</i> de Frida	134
Figura 45 - Lâmina 120 do <i>Diário</i> de Frida	134
Figura 46 - Lâmina 137 do <i>Diário</i> de Frida	134
Figura 47 - Lâmina 128 do <i>Diário</i> de Frida	134
Figura 48 - Lâminas 40-41 do <i>Diário</i> de Frida	136
Figura 49 - Lâmina 112 do <i>Diário</i> de Frida	136

Figura 50 - Lâmina 116 do <i>Diário</i> de Frida	136
Figura 51 - Lâminas 158-159 do <i>Diário</i> de Frida	136
Figura 52 - Lâmina 141 do <i>Diário</i> de Frida	139
Figura 53 - <i>Frida e o Aborto</i> (1932), Frida Kahlo	139
Figura 54 - Lâmina 142 do <i>Diário</i> de Frida	140
Figura 55 - Detalhe da lâmina 25 do <i>Diário</i> de Frida	142
Figura 56 - Detalhe da lâmina 55 do <i>Diário</i> de Frida	142
Figura 57 - Detalhes da lâmina 57 do <i>Diário</i> de Frida.....	142
Figura 58 - Detalhes da lâmina 69 do <i>Diário</i> de Frida.....	142
Figura 59 - Detalhe da lâmina 70 do <i>Diário</i> de Frida	143
Figura 60 - Detalhes da lâmina 88 do <i>Diário</i> de Frida.....	143
Figura 61 - Detalhe da lâmina 96 do <i>Diário</i> de Frida	143
Figura 62 - Detalhe da lâmina 95 do <i>Diário</i> de Frida	143
Figura 63 - Detalhe da lâmina 104 do <i>Diário</i> de Frida	143
Figura 64 - Detalhe da lâmina 131 do <i>Diário</i> de Frida	143
Figura 65 - Lâmina 117 do <i>Diário</i> de Frida	144
Figura 66 - Detalhe da lâmina 136 do <i>Diário</i> de Frida	144
Figura 67 - Detalhe da lâmina 160 do <i>Diário</i> de Frida.....	144
Figura 68 - Detalhe da lâmina 171 do <i>Diário</i> de Frida.....	145

Sumário

INTRODUÇÃO	11
I. O MECANISMO DO DIÁRIO	18
1.1 Um Diário	18
1.2. A construção de uma personalidade	25
1.3 A vivência do eu	27
1.4 O tempo para os diários	29
1.5 O tempo nos diários	37
II. A FORMAÇÃO DA ESCRITA	41
2.1 O que se escreve	41
2.2 Do que se escreve.....	44
2.3 Como se escreve	51
2.4 Os contornos da escrita	55
III. A DOR COMO PRESENÇA	67
3.1 A Dor e o Ser	67
3.2 A Dor e o Indivíduo	69
3.3 A Infinitude da dor	74
3.4 As Dores do Espaço.....	84
3.5 As Dores das Profundezas	92
IV. A DOR COMO AUSÊNCIA.....	98
4.1 Incompleta/Irreferenciável	98
4.2 Presente/Ausente	104
V. A DOR DE FRIDA	116
VI. A DOR DE ROLAND.....	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS	177

INTRODUÇÃO

Tarde de 22 de junho, 1828

Você está surpreso em me ver, meu amigo, mas eu preciso de você, meu salvador, meu benfeitor, minha única companhia; sem você eu sucumbiria à essa dor que eu sinto. Eu não posso aguentar mais, me console, me salve; você vê minhas lágrimas, elas me fazem me sentir melhor. Eu estou sofrendo, sim. Eu estou sofrendo agora. Você não vai perguntar qual é o problema comigo? (JULLIEN *apud* LEJEUNE, 2009, p. 98)

Este capítulo se inicia não com um trecho do diário de Frida, de Barthes ou de qualquer outro diarista que tenha, pelo exercício da sua arte ou pela reflexão da sua condição, se empenhado em lutar contra a dor. Antes, a epígrafe desta introdução traz o diário de uma jovem de 16 anos, que no auge do turbulento período de hormônios e emoções – cunhado hoje como adolescência – teve, por sina e sorte, o diário como fardo e, ao mesmo tempo, como tábua de salvação.

Antoinette-Stéphanie Jullien, nascida em 1812, era uma garota constantemente triste. Preocupado, seu pai, Marc-Antoine Jullien, deu-lhe um diário para que ela organizasse melhor seu tempo e conseguisse *ser feliz*. A proposta era simples: seguindo a ideia pai, Stéphanie deveria registrar todas as suas atividades cotidianas, sempre na terceira pessoa – para evitar qualquer satisfação pessoal na escrita *de si* –, e então submeter o diário a ele. No entanto, a jovem acha isso tedioso e faz exatamente o oposto, “revisitando secretamente as mágoas da sua família e as suas próprias, na primeira pessoa” (LEJEUNE, 2009, p. 97).

São várias as entradas no diário de Stéphanie que indicam um agudo sofrimento e angústia, que ela verte no diário, seu único amigo, consolo e confidente. “Eu sofro e ninguém me consola. Eu choro e ninguém seca minhas lágrimas”, diz a jovem (*apud* LEJEUNE, 2009, p. 97). Percebe-se, inclusive, que a jovem possui uma dependência do seu diário, quando escreve coisas como:

Não há ninguém a não ser você [...]. Eu te confio todas as minhas tristezas, você sente por mim e me acalma; parece que, quanto mais eu escrevo sobre o meu sofrimento, menos eu sofro, e me deleita pensar que, embora eu sinta a doce satisfação de te contar minhas dores, nenhum outro ser vivo lerá elas enquanto eu viver; Eu estou sempre sozinha, tão sozinha, e não penso que confie em ninguém o suficiente para mostrar isto. (JULLIEN *apud* LEJEUNE, 2009, p. 97)

É possível perceber que a garota sofre, se não do corpo, com certeza da alma. Philippe Lejeune conta que a jovem teve de viajar com sua família para o centro da França durante o verão e foi obrigada a colocar seu diário na bagagem. Na segunda-feira, a jovem despede-se efusivamente dele, como se lhes recaísse uma longa e

inesperada separação: “Adeus, meu amigo, estou colocando você na bagagem, e não partiremos até quinta pela manhã [...]. Adeus, sempre que eu me sentir mal nesse meio-tempo, eu sentirei muito a sua falta” (16 de junho). Stéphanie não resiste e, no dia seguinte, desfaz toda sua bagagem somente para poder escrever: “Eu não posso resistir, meu amigo, eu estou muito infeliz! Eu preciso desafogar meu coração [...] Depois disso, você vai pensar, se é que é possível, que eu não te amo” (17 de junho). Ao chegar em Loches, seis dias depois, a jovem afirma categoricamente que está sofrendo em demasia e que o diário é o único que a entende e que a consola na tristeza.

Infelizmente, não há informações precisas sobre a vida emocional da jovem Antoinette-Stéphanie, mas é suficiente dizer que ela se casou com um dramaturgo, tornou-se escritora infantil, teve um filho e viveu até a velhice, morrendo em 1883. Tal desfecho, no entanto, não diminui seu sofrimento no momento da escrita. É certo que ela não sofreu *sempre*, mas, a cada página, a dor saltava com sofreguidão. Como ela mesma confessa ao seu diário, ao voltar para Paris após o fim do verão: “Eu tive dias tão ruins que estava preocupada em te deixar triste demais. Então eu não queria pensar na minha tristeza para não piorar as coisas” (27 de setembro).

Em um dia de agosto de 1953, a ativista e musicista mexicana Adelina Zandejas estava na Casa Azul e Frida e Diego Rivera, em Coyoacán, nos arredores da Cidade do México, quando presenciou o momento em que os médicos decidiram amputar a perna direita de Frida:

Pela primeira vez, em muitos anos, eu vi a perna. Estava tão encolhida e enrugada, estropiada e degenerada que eu não entendi como ela conseguia enfiar o pé na bota. Faltavam dois dedos. O médico estava examinando e tocando o pé, e depois ficou pensativo [...] “Sabe, Frida, acho que é inútil cortar seu dedo, por causa da gangrena. Acho que chegou o momento em que o melhor a fazer é cortar a sua perna” (*apud* HERRERA, 2012, p. 299)

Adelina se lembra bem do grito que Frida deu. Não um grito, um berro, “vindo das entranhas”, conta. No fim, diz ter sido até “meio patético”.

Frida Kahlo se fingiu de corajosa e enfrentou a cirurgia: “Sabiam que vão arrancar a minha pata?”, ria com os amigos. No entanto, nas páginas do seu diário já eram visíveis as marcas do medo e da fragilidade daquela mulher, que sentia há muito que sua perna se deteriorava, com uma lancinante dor.

Julho 1953
Cuernavaca
Pontos de apoio
Em meu corpo inteiro só há um, e eu quero dois.
Para ter os dois, eles precisam cortar um.
É esse um que eu não tenho, e que eu tenho que ter
Para poder andar, o outro terá de morrer!
A mim, sobram as asas.
Que as cortem, e eu voarei! (KAHLO, 2014, L, 139, p. 169)

Em outro momento de seu diário, ela afirma ser “A DESINTEGRAÇÃO”, e desenhou-se no alto de uma coluna grega, com pedaços de seu corpo despencando, enquanto ela, incrédula, mas corajosa, olha para o alto e aponta o dedo em riste – como Sócrates no famoso quadro do francês Jacques-Louis David (1748-1825), de 1787.

E o episódio da perna foi tampouco a única grande dor de Frida. Na infância, contraiu poliomielite, que deformou sua perna direita, e na adolescência, sofreu um acidente de ônibus tão violento que quase a matou. Ao longo de sua breve vida, submeteu-se a mais de trinta cirurgias na coluna, além de uma sequência de abortos, por complicações que, provavelmente, estão ligadas a uma barra de ferro que lhe atravessou o abdôme no acidente.

“Pés para que quero, se tenho asas para voar?”, diz uma das frases mais icônicas de seu diário, com um perturbador desenho em que ramos espinhosos saem como veias de uma perna amputada. Frida tentou, a todo custo, equilibrar a dor com a coragem, o medo com a cor, e externalizar o que provavelmente lhe consumia tanto ou mais do que a gangrena. Não se sabe até onde isso realmente funcionou para ela, mas sabe-se que ela deixou um dos registros mais fidedignos e oníricos de um corpo em dor. Apesar de sua trágica vida e prematura morte, restaram os lampejos de uma vida em conflito, que quiçá escaparam pelas frestas que essas palavras e imagens abriram no tormento, como na última entrada de seu diário: “Espero alegre a saída – e espero não voltar jamais –”

“Toda manhã, por volta das 6:30, na escuridão lá fora, o tilintar metálico das latas de lixo. Ela diria com alívio: a noite finalmente acabou (ela sofria durante a noite, sozinha, um negócio cruel.”, escreve Roland Barthes em uma das primeiras páginas de um amontoado de notas que começou a tomar após a triste morte da mãe, Henriette, aos 84 anos, no dia 25 de outubro de 1977.

Em quase 250 notas aforísticas, o pensador da escrita tentou refletir sobre o que acontecera com sua mãe, o que aconteceria com ele, e o que era essa dor tão pungente e viva que lhe torturava. O Luto. A Tristeza. A Angústia. A Solidão. A Dor. Conceitos que não bastam para representar a totalidade dessa sensação, que sequer era um sentimento, dado que um sentimento é exprimível, ao menos com uma palavra única.

Sem solução, sem pistas de como chamar essa monstruosidade que lhe consumia o coração – e que parecia invisível a todos que passavam por ele na rua – ele conclui, de uma maneira quase poética, em um verso de indecisão ao finalizar o diário:

Total (absoluta) presença

absoluta

sem peso

densidade, não peso (BARTHES, 2010, p. 245)

Cada um desses casos retrata uma dor diferente, num momento diferente, de uma pessoa diferente. E se eles foram se tornando progressivamente menores, não é por acaso. Quanto mais alguém se dedica a tentar compreender a dor, mesmo que a sua própria, menos opções de expressão tem. Quanto mais a dor envolve alguém, menos formas de expressá-la à sua disposição ele tem. E essa tarefa torna-se ainda mais arriscada quando é *outra pessoa* que se dedica a analisá-la. A dor destrói a língua, paralisa o cérebro, desliga a razão. Escrever sobre a dor é, então, mais que um desafio, é um obstáculo.

Numa busca por várias formas de expressão da dor, percebe-se que, quanto mais íntimo o meio, melhor se expressa sobre o assunto. Assim, cartas, autobiografias e diários se mostram como meios bastante frutíferos à expressão dolorosa. O diário, em especial, como foi visto nos exemplos que iniciam estas páginas, se mostra como um excelente campo de combate a essa destruição da linguagem, na medida em que ele permite não apenas a experimentação com a linguagem – a libertação de algumas regras formais – como também permite uma jornada de introspecção e de imersão em si. A escrita da dor no diário é, então, quase um ato de subversão do silêncio, um ato comunicacional de bravura. E, fundado no mesmo raciocínio, o objetivo que funda essa pesquisa é buscar uma resposta para a seguinte pergunta: como uma forma de expressão

tão ampla, como o diário, pode ajudar a traduzir um evento de exteriorização tão restrita quanto a dor?

Estudar as formas de escrita da dor é uma maneira de não apenas se inserir na linha de pesquisa da Imagem, Som e Escrita, mas também de empunhar o estandarte da Comunicação. Ainda que essa pesquisa beba tanto de fontes como a Linguística, a Medicina e a Filosofia – minha área original de formação –, ela carrega a frágil certeza de que investigar os silêncios e as dores nada mais é que uma forma de entender como se dá esse fluxo ininterrupto entre seres chamado Comunicação. A ideia desde trabalho, assim, que já passou por vários grupos de pesquisa e alguns eventos, só veio crescendo, se nutrindo de ângulos múltiplos e obstáculos vários. Espera-se que, a esta altura, tenha sido possível dar a essa ideia, um tanto ampla e imensa, uma forma suficientemente concebível e convincente.

A partir de uma pesquisa bibliográfica e descritiva, foram elencados os principais conceitos que alicerçam a noção do diário e da dor para, em seguida, partir para a análise das imagens presente em cada um dos membros do *corpus* – os diários de Frida Kahlo e o de Roland Barthes. Suas análises (capítulo 5 e 6) se dão após uma investigação genealógica do diário (capítulo 1), conceitual da escrita (capítulo 2), bem como linguística (capítulo 3) e fenomenológica (capítulo 4) da dor.

Durante as sucessivas leituras dos dois diários escolhidos, foram extraídas imagens e escritos, procurando as recorrências e ecos do tema estudado. A leitura dessas imagens se funda em duas subcategorias: uma filosófica, que se aproxima e busca dialogar com autores da filosofia e da filologia, e uma leitura estética, que busca compreender os afetos e sensibilidades (sem conceituá-los), que envolvem os diaristas e seus imaginários.

Assim, este trabalho se inicia buscando o mecanismo do diário, para então se estabelecer os três pontos que sustentam a leitura dos diários – a vivência (a partir da palavra alemã *Erlebnis*), a língua (a partir do choque entre o estruturalismo linguístico de Émile Benveniste e da desconstrução de Jacques Derrida) e o amálgama presença-ausência (obtido da visão de Maurice Merleau-Ponty sobre a medicina).

O primeiro capítulo se inicia com uma análise dos meios e configurações – sociais e culturais – que permitiram o surgimento do diário, em meados do século XVIII, juntamente com a instituição do modelo mercantil que evoluiu para o capitalismo atual. Para auxiliar nessa etapa, são invocados pensadores da autobiografia

como Philippe Lejeune (2009) e Leonor Arfuch (2010), que se encontrarão com pensadores como Hans-Georg Gadamer (1999), Johann Wolfgang von Goethe (2017) e Immanuel Kant (1998), que ajudarão a iluminar o conceito romântico da *Erlebnis* – a vivência – fundamental para compreender a personalidade introdirigida que possibilitou o diário, conforme explica Paula Sibilia (2016).

O capítulo dois prossegue realizando uma análise da escrita, vendo-a a partir de uma relação íntima com a vivência. Voltando a uma gama de autores como Friedrich Nietzsche (1998, 2006, 2007) e Georges Didi-Huberman (2013), e também abraçando a filosofia comunicacional de Ciro Marcondes (2013) e Henri Bergson (1936), será possível compreender como o processo solitário e introspectivo da escrita funciona como uma forma de externalizar os *pathi*, os sofrimentos envolvidos nas experiências vivenciais.

Os capítulos três e quatro se complementam ao iniciar a segunda parte do trabalho: a compreensão da dor. Primeiramente, o capítulo três analisa a dor como *presença*, inquirindo o aspecto linguístico que envolve a invocação de algo, e como a dor escapa disso, por sua impossibilidade de ser alcançada na totalidade pela racionalidade. A partir de um trajeto por marcos no estudo da dor, desde o romano Cláudio Galeno (129-217) ao idealista René Descartes (1596-1650), chegando à atualidade, com estudos médicos mais precisos, como os de Magnus Blix (1849-1904) e Charles Sherrington (1857-1952), conclui-se como a compreensão dela pelo Ocidente sempre foi vaga, e aqui volta-se uma vez mais a Kant (1993), para compreender essa vaguidão a partir da noção do Sublime. Mesmo sendo impossível de ser captada na sua completude, a dor está lá, e o capítulo finaliza com a análise de duas figuras de linguagem utilizadas para descrever a dor – o espaço e as profundezas – oferecidas pela pensadora Elaine Scarry (1987).

O quarto capítulo trata da dor como ausência, agora apoiando-se na literatura médica, a partir de textos seminais como de Ronald Melzack (1983) e William Livingston (1976), para entender a neurofisiologia da dor e como esse campo da medicina esmerou-se em tentar dar descrições à dor através de palavras que a descrevessem amplamente. Essas tentativas são, no entanto, insuficientes, e isso se prova com a introdução da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (2014), que traz o exemplo do membro fantasma – condição única, oriunda da amputação de um membro

– como sugestão de que a dor só pode ser compreendida como uma amálgama de presença e ausência.

Os dois capítulos finais realizam as análises dos dois diários selecionados: o de Frida Kahlo, escrito entre 1944 e 1954, e o de Roland Barthes, escrito entre 1977 e 1979. Cada um lida com uma dor singular: o de Frida lida principalmente com a presença aterradora das dores físicas que foram continuamente mutilando-a e incapacitando-a, enquanto o de Barthes lida com a perda repentina da mãe, com quem viveu durante toda a sua vida.

São perspectivas diferentes e singulares, que possibilitam análises igualmente únicas. No caso do diário de Frida, será realizada uma leitura das imagens a partir do imaginário que envolve a dor e sofrimento, aproximando-se das discussões sobre a visualidade da dor física, presentes nos capítulos três e quatro. Já com o diário de Barthes, será realizada uma leitura mais filosófica, mais próxima dos recortes etimológicos e teóricos que fundaram a leitura estética dos dois primeiros capítulos.

Assim, ainda que o trabalho se inicie a partir de núcleos conceituais sólidos, ele não pode se furtar de orbitar em torno das imagens da dor, que não tem um centro luminoso, mas são um buraco negro que engole e desaparece com a conceitualidade, sem deixar de ser perceptível. Permeando todo o trabalho está a linguagem mítica, que traz os ecos de noções anteriores à escrita, consubstanciada em seus personagens trágicos, deuses e destinos.

Nas próximas páginas, então, o leitor deste trabalho será como o leitor do livro de Calvino, que se depara nas primeiras páginas com “Eu escrevo, que Homero conta, que Ulisses diz: eu ouvi o canto das sereias” (CALVINO, 1986, p. 107). Ao acompanhar essa pesquisa, os ecos das páginas vão sussurrar algo como “Eu escrevo, que Frida conta, que seu corpo dói, e ninguém ouve.”, ou “Eu escrevo, que Roland conta, que sua mãe morreu, e não fazemos a menor ideia do que concluir disso.”.

I. O MECANISMO DO DIÁRIO

1.1 Um Diário

10 de maio, 1978

A solidão em que a morte de mamãe me coloca, me deixa só em lugares que ela nunca esteve presente: os do meu trabalho. Eu não posso ler ataques (feridas) a esses lugares sem me sentir lamentavelmente mais sozinho, mais abandonado que antes: colapso do Recurso para o qual, mesmo se estivesse lá, eu nunca apelava diretamente. (BARTHES, 2010, p. 128)

11 de fevereiro de 1954

Me amputaram a perna há seis meses. Foram séculos de tortura e em alguns momentos quase perdi a razão. Sigo tendo vontade de me suicidar. Diego é quem me detém, pela minha vaidade de crer que posso fazer falta. Ele me disse e eu acredito. Mas nunca em minha vida sofri tanto. Esperarei um tempo. (KAHLO, 2014, L. 144, p. 174)¹.

A pintora mexicana Frida Kahlo, nascida Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón, em 1907, possui um dos registros íntimos mais ricos e bem conservados de que se tem notícia. Seu diário de dez anos (1944-1954) está disponível em *fac símile* em completas edições com transcrições de 171 páginas, nas quais a pintora surrealista desenhou, descreveu, desfilou e destrinchou suas dores físicas e emocionais, seus sofrimentos e angústias. Já o crítico literário Roland Gérard Barthes (1915-1980), mais timidamente, nos legou um arquivo mais breve de aforismos e considerações sobre o luto de sua mãe, Henriette – falecida aos 84 anos em 1977 – com quem vivera junto durante toda a sua vida. Nas suas quase 250 páginas, escritas ao longo de quase dois anos, o *Diário do Luto* de Barthes é uma tentativa intelectual de aceitar o que não pode ser plenamente compreendido pela razão, além de ser uma belíssima demonstração de amor e saudade de um filho.

Há uma miríade de motivos para se escrever um diário, desde o simples acompanhamento da vida cotidiana² ao expurgo de uma vida de erros e imoralidade³, passando pelo alívio dos sofrimentos adolescentes⁴. No entanto, deve-se notar um ponto especial dos diários de Frida e de Barthes: eles são fruto de personalidades afetadas

¹ As referências ao diário de Frida neste trabalho sempre conterão a indicação das lâminas originais seguidas das páginas da respectiva edição.

² Um dos exemplos mais famosos é o do suíço Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), cuja meticulosa escrita nos legou 16.800 páginas, de 173 diários, editados em 12 grandes volumes. Cf. LEJEUNE, 2009, p. 187.

³ Pensa-se aqui no diário de Émile Nougier, jovem francês acusado de assassinato, iniciado em 3 de fevereiro de 1899 até sua execução, um ano depois. O diário foi escrito por sugestão do médico da prisão, Lacassagne, e conta também com um relato autobiográfico. Cf. ARTIÈRES, 1998.

⁴ Cf. o diário de Stéphanie Jullien, filha de um “teórico do diário”, o positivista Marc-Antoine Jullien (1775-1848), no qual a jovem “revisita os sofrimentos da sua família e os seus” (LEJEUNE, 2009, p. 97-98). No mesmo capítulo em que menciona a jovem Stéphanie, Lejeune apresenta exemplos de outras adolescentes da mesma época, que utilizavam seus diários como forma de aliviar suas angústias e sofrimentos.

diretamente por grandes choques de dor. No caso de Barthes, o choque repentino da perda da mãe, que embora tenha ocorrido já em uma fase avançada de sua vida – aos 62 anos, dois anos antes de sua morte – o marcou profundamente, a ponto de influenciar seus trabalhos posteriores.

Já no caso de Frida, seu diário abarca uma gama enorme de sofrimentos, imediatos ou não, indo desde os traumas físicos de uma infância marcada pela doença – a poliomielite – e pela dor – fruto de um acidente de bonde em 1929 – e passando pelas agonias de uma vida emocional problemática, fruto de seu casamento conturbado e instável com o escultor Diego Rivera. Tantos e tão duradouros foram os sofrimentos na vida da pintora, que atribui-se a ela a afirmação de que sua vida foi marcada por dois grandes acidentes: “o de bonde, que dilacerou sua coluna, e o do encontro com Diego Rivera” (ALVES, 2010, p. 181).

Tome-se um retrospecto rápido de sua vida. Frida Kahlo nasceu na cidade de Coyoacán, nos arredores da Cidade do México. Aos 6 anos de idade, Frida contraiu poliomielite, o que atrofiou seus dois membros inferiores. Aos 17, um ônibus em que estava envolveu-se em um acidente no qual ela teve a coluna fraturada em três lugares, uma perna dilacerada e o abdômen perfurado por uma barra de ferro. Aos 22, Frida casa-se com Diego Rivera, que conhecera um ano antes. 21 anos mais velho do que ela, Diego manteve com a pintora uma relação marcada pela infidelidade, inclusive envolvendo a própria irmã mais nova dela, Cristina. Frida retribuía suas traições com amantes, mulheres e homens, sem que a paixão por ele diminuísse (ALVES, 2012, p. 181). Ao lado de Diego, Frida sofreu 3 abortos, frutos das inúmeras complicações do acidente de sua juventude. Com o tempo, sua saúde foi piorando, enquanto sua paixão se inflamava cada vez mais. Frida passou mais da metade da sua vida submetendo-se a separações e reconciliações com o marido, além de constantes tratamentos e intervenções cirúrgicas (“mais de trinta operações”, conforme contabilizam ORSINI *et al.*, 2008, p. 4). Morreu aos 47 anos, com a perna direita amputada, presa a uma cama, tomada de fortes dores intermitentes e, acredita-se, em uma profunda depressão.

Em seu diário, a pintora mostrava-se ferrenhamente devota a Rivera, dedicando desenhos e longas passagens a ele. No entanto, o diário também apresenta indícios da forte relação de confiança que Frida mantinha com seus médicos – os cavaleiros de armadura brilhante que buscavam diligentemente salvá-la – assim como com suas dores e sua mortalidade. Em uma vida tomada por tantos afetos, do corpo e da alma, é preciso buscar como se dá a tradução e a construção de um imaginário desses afetos

intraduzíveis nessas páginas privadas, ainda que não totalmente íntimas. É por isso, então, que o diário de Frida apresenta-se como ponto de partida desta pesquisa, não como membro exclusivo do seu *corpus*, mas como demonstração pulsante e exuberante de um sofrimento, que permeia tantos outros escritos.

1.2 A construção de uma personalidade

*Venha conosco se você quiser
Venha conosco se você puder
Venha dar uma volta no país dentro da sua mente.
(Journey to the Center of the Mind, de Ted Nugent e
Steve Farmer, 1968)*

Não sendo o diário de Frida Kahlo único a compor esta pesquisa, o que o torna tão especial? Em outras palavras, o que confere a ele interesse o suficiente para que possa ser fruto de uma investigação, no lugar de qualquer outro, como o *Diário de Anne Frank* (1947), da jovem judia Annelies Marie Frank (1929-1945), ou o *Um Ano Sísifo* (1994), do filósofo francês Edgar Morin? Uma leitura primeira indicará que o diário de Frida traz a junção das suas dores físicas com suas dores emocionais. Será o encontro destas duas características que o torna um bom foco de investigação? Não. Fosse este o centro das atenções, poderia ser objeto desse estudo uma narrativa ficcional que envolvesse uma condição limitante crônica e uma relação amorosa conturbada, como o livro *Como eu era antes de você* (2012), da britânica Jojo Moyes, ou *A Culpa é das Estrelas* (2012), do estadunidense John Green.

Seria então o fato de que Kahlo foi uma das pintoras mais famosas do século XX? Tampouco. Afinal, este gênio que emana da pintora é oriundo de uma personalidade única vista com as lentes de uma configuração cultural limitada no tempo e no espaço. Para um leitor de outro país, cujo contato com o surrealismo seja incipiente, por exemplo, o diário da pintora deve importar tanto quanto o de um vizinho anônimo.

O que justifica o diário de Frida como objeto de pesquisa é precisamente a junção destas duas características. É a confluência dessas duas características: um turbilhão de afetos em uma personalidade que conseguiu expressá-lo de formas únicas. Além disso, a possibilidade de ter acesso a essas expressões em sua riqueza original de cores e formas, através do *fac simile*, torna este objeto – e sua pesquisa – bastante ricos.

Essa forma de expressão sem igual de Frida serve também como belo exemplo de *personalidade introdigirida*. Esse termo não deve considerado como uma categoria

de análise aglutinadora, erroneamente utilizada para compactar uma multiplicidade de experiências subjetivas, conforme lembra Paula Sibilia⁵ (2016, p. 51). E, como lembra a professora argentina Leonor Arfuch, na curiosidade pela experiência do íntimo existem dois polos arquetípicos: as “vidas célebres” e emblemáticas, que se tornam objeto de identificação, e as “comuns”, que oferecem uma possibilidade imediata de autorreconhecimento (ARFUCH, 2010, p. 24). Entender essas *personalidades introdirigidas*, portanto, é entender uma configuração social, psicológica e mesmo material, que deu vazão às várias formas de expressão íntimas, como os diários – até aproximadamente o fim do século XXI⁶ – à sua produção e ao seu consumo (que pauta esta pesquisa).

Como se define tal personalidade? Segundo a também argentina Paula Sibilia, no livro *O Show do Eu* (2016), a personalidade *introdirigida* é fruto de uma tradição ocidental que pensa no indivíduo como uma criatura dotada de profundidade abissal e frondosa, em cujos obscuros recônditos esconde-se uma bagagem tanto enigmática quanto incomensurável (SIBILIA, 2016, p. 125). A essa bagagem, deu-se o singelo nome de *eu*. Imersos em uma configuração social e material que privilegiava a solidão e a privacidade, os indivíduos *introdirigidos* dedicaram-se à leitura e à escrita silenciosa, como forma de – ao longo do tempo – percorrer essa sua obscura vida interior, revisitando experiências e realizando “fascinantes ou pavorosas viagens auto exploratórias, que muitas vezes eram vertidas no papel” (SIBILIA, 2016, p. 96).

Sibilia argumenta que essa tradução no papel das vidas interiores só pode *ipso facto* existir com a materialização de um ambiente para tal. No século XVIII começaram a aparecer “os ambientes nos quais era possível se retirar da visão do público” (SIBILIA, 2016, p. 86), a saber, os quartos próprios na casa. Um espaço privado, confortável e silencioso, protegido dos olhares mesmo do resto da família. Cada morador poderia, agora, ficar à vontade com seu *eu*, para “se expandir sem reservas e se auto afirmar em sua individualidade” (SIBILIA, 2016, p. 86).

⁵ Pesquisadora argentina, atualmente residente no Rio de Janeiro, estuda diversos temas culturais contemporâneos sob a perspectiva genealógica, contemplando principalmente as relações entre subjetividades e tecnologias. Também é autora de *O Homem Pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais* (2015) e *Redes ou Paredes: a escola em tempos de dispersão* (2012).

⁶ Aqui refere-se ao marco do intenso surgimento de ferramentas e redes sociais, que vão dos *blogs*, os primeiros diários publicados online, ao *Twitter* e ao *Facebook*, que à sua maneira absorveram boa parte da atividade de contar o cotidiano dos *blogs*, herdeiro *online* do diário. Paula Sibilia chama a atenção para o fato de que esses diários virtuais já não são mais íntimos, mas estão expostos nas “vitrines globais das telas interconectadas” (2016, p. 21). A esta condição paradoxal, soma-se o fato de que as vidas online são sempre pontuadas pela felicidade e pela beleza de seus usuários. A autora chama a estes diários de “éxtimos”, e não íntimos, num jogo de palavras que escapa ao objetivo deste trabalho.

Leonor Arfuch⁷ (2010) remete a essa mesma época a consolidação do capitalismo e da ordem burguesa, fundação que será essencial para a noção de tempo que há de surgir. Nesse horizonte histórico, os relatos biográficos em suas várias formas (confissões, autobiografias, memórias, correspondências e os diários íntimos) formam uma ponte entre o público e o privado.

Arfuch aponta *As Confissões* (1782) do suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), como o ponto de partida dos gêneros autobiográficos. Uma coleção de relatos de cinquenta e três anos de vida do autor, as *Confissões* não foram publicadas na íntegra com Rousseau ainda vivo, mas sabe-se que o filósofo realizou algumas leituras públicas. O livro traz todo tipo de episódio da vida do autor, desde sua educação formal ao abandono deliberado dos cinco filhos que teve com Thérèse Levasseur. Rousseau também expõe momentos humilhantes e vergonhosos, como quando urinou na chaleira de sua vizinha, uma tal Madame Clot, ou quando lembra-se do prazer que sentiu ao receber palmadas da irmã de seu tutor.

Hannah Arendt afirma que *As Confissões* foram uma “rebelião do coração”, enquanto Leonor Arfuch é menos poética, porém mais enfática, ao chamar de uma “narração exacerbada da intimidade”. De fato, o livro foi um marco que “atravessou definitivamente o limiar entre o público e o privado” (ARFUCH, 2010, p. 48). A pesquisadora argentina elenca alguns pontos que tornam a obra única em relação a todas as suas antecessoras, desde *As Meditações* (escrito entre 170 e 180), do Imperador Romano Marco Aurélio (121-180), à autobiografia confessional (1644) da irmã ursulina Jeanne de Belcier, ou Jeanne des Anges (1602-1665). Segundo Arfuch, Rousseau congrega em seu livro:

O surgimento dessa voz autorreferencial (“Eu, só”), sua “primeiridade” (“Acometo um empreendimento que jamais teve exemplo”), a promessa de uma fidelidade absoluta (“Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu”), e a percepção aguda de um outro como destinatário, cuja adesão é incerta (“Quem quer que se jais... Conjuuro-vos... a não escamotear a honra de minha memória, o único monumento seguro de meu caráter que não foi desfigurado por meus inimigos”) (ARFUCH, 2010, p. 48-49)

Vê-se, portanto, que Rousseau não apenas invoca seu *eu* para expor-se correndo o risco da danação (a escamoteação de sua memória), mas joga-o para um destinatário incerto, cortando o vínculo com o Deus onipresente que recebia as autobiografias

⁷ Pesquisadora argentina, assim como Sibília, é formada em letras e atualmente leciona e pesquisa na Universidade de Buenos Aires. Investiga questões relativas à memória cultural e subjetividades contemporâneas, sendo autora de obras como *A Entrevista, uma investigação dialógica* (1995) e *Pensar este tempo. Espaços, afetos pertencimentos* (2005).

confessionais de Santo Agostinho (354-430) ou Santa Teresa D'Ávila (1515-1582). Desta forma, Rousseau tenta definir moralmente o lugar da enunciação, originária agora do íntimo do indivíduo, não de cima ou de algum dogma externo, garantindo que o sujeito se reconheça na própria reflexão (ARFUCH, 2010, p. 50).

Enquanto Agostinho e Teresa escreviam uma espécie de confissão do eu, preocupando-se mais com o seu trajeto de conversão, Rousseau escrevia para escaramuçar o seu eu, muitas vezes destruindo a imagem que os demais tinham dele. De certa forma, ambos partem da reclusão do eu e seguem para polos expostos: enquanto Agostinho busca uma autobiografia comum a todo cristão, que seguirá o mesmo caminho rumo à salvação, Rousseau faz uma autobiografia única, que não busca inspirar ou ser passível de ser imitada por ninguém, como diz o próprio autor nas linhas que abrem suas *Confissões*:

Eu iniciei uma performance que não possui igual, cuja completude não terá imitador. Eu pretendo apresentar aos meus pares mortais um homem em toda a integridade da natureza, e este homem serei eu mesmo.

Eu conheço meu coração, e eu estudei a humanidade. Eu não fui feito como nenhum outro que eu tenha conhecido e, talvez, como nenhum que exista. Se não melhor, eu ao menos afirmo que sou original. E se a Natureza foi sábia em quebrar o molde com que me fez, só poderá ser determinado após a leitura desta obra (ROUSSEAU, 2015, p. 13-14).

No entanto, ainda que Rousseau seja – a princípio – o primeiro a expor-se no *espaço biográfico*, onde o privado é propositalmente posto a público, ele não foi o primeiro a inaugurar as ferramentas para a construção desse espaço. As formas anteriores de escrita autográfica, confessional ou não, iniciaram um estado até então inabitual: o estar-sozinho. E embora Santo Agostinho, meditando em seu claustro, vivesse uma solidão distinta daquela de Rousseau, em seu próprio quarto, é patente que iniciou-se nesses primeiros escritos uma “economia psíquica” que levará a Rousseau, a Virgínia Woolf, a Frida Kahlo.

Essa expressão do *eu íntimo* para *si mesmo* configura uma mudança de *ethos*⁸, e demandou o surgimento de outros objetos, conforme será visto mais adiante. No entanto, é inegável afirmar que já nascia, então, um *espaço* para a expressão da personalidade de cada indivíduo.

⁸ Literalmente, *caráter*. Originalmente, o termo grego designa *lugar de costume* e, por derivação, o costume em si. Nas *Leis*, (792e), Platão refere-se aos hábitos como sementes de todo caráter, e Aristóteles, na *Ética a Nicômaco* (1103a17), diz que a virtude ética é resultado do hábito, por isso o nome “ético” vem de “ethos” (hábito). Esta é precisamente a definição que buscamos aqui, ao compreender o caráter (de uma época) nascer a partir de uma mudança de costumes.

Contudo, mais do que um espaço figurativo, era preciso que houvesse também um espaço físico, que possibilitasse o florescimento dessa personalidade introdirigida. Um ambiente que traduzisse a calma e o conforto da vida privada, diferente do clima claustrofóbico das celas monásticas onde Santo Agostinho e Santa Teresa derramaram suas confissões.

O historiador medievalista Philippe Ariès escreveu, sobre a privacidade nas casas modernas, que “até o final do Século XVII ninguém ficava a sós” (*apud* TAYLOR, 2001, p. 291). E a inglesa Virgínia Woolf (1882-1941), ao responder por que as mulheres não tinham escrito grandes livros à sua época, diz que faltava-lhes “um espaço próprio, que dirá um espaço silencioso ou à prova de som”, que só existia caso seus pais fossem “riquíssimos ou muito nobres, mesmo no começo do século XIX”⁹ (WOOLF, 2014, p. 53-54). Esses ambientes, onde era possível retirar-se da visão do público, ao mesmo tempo em que podia-se deixar transcorrer a intimidade, eram os quartos.

Em uma rápida descrição sobre o surgimento desse valor de independência que surgia no final do século XVII – e que é crucial na compreensão de outras características, como a própria relação do indivíduo moderno com o tempo – o filósofo Charles Taylor diz que o novo desejo por privacidade refletiu-se na própria organização do espaço doméstico: “as casas começavam agora a ser construídas para oferecer espaço privado. Corredores permitiam aos servos circularem sem verem ou serem vistos. Salas de jantar privadas eram instaladas, entre outras coisas” (TAYLOR, 2001, p. 291).

Nesses novos ambientes de privação individual, as pessoas podiam dedicar-se a uma série de atividades longe do austero resguardo do decoro social¹⁰ (SIBILIA, 2016, p. 95). Dentre estas, estão duas atividades tipicamente ocidentais que demandam, *per se*, uma certa solidão ou, no mínimo, quietude, como diria Virgínia Woolf. No silêncio e na solidão, o indivíduo moderno – a personalidade introdirigida em franco florescer –

⁹ Além de um espaço próprio, a autora aponta a necessidade de condições materiais, geralmente garantidas por uma mesada do pai. Essa necessidade aponta para o vínculo entre estrutura financeira e possibilidade de publicação, em voga desde antes de Woolf e ainda em desimpedida vigência.

¹⁰ Embora Sibilia faça referência às “cobranças e tiranias das famílias” e “aos protocolos hostis e enganosos da vida pública”, a onisciência da comunidade ia além da sociedade burguesa. Charles Taylor menciona o costume do *charivari* (palavra francesa para tumulto), em que comunidades inteiras envolviam-se em manifestações ruidosas para ridicularizar ou mesmo humilhar alguém que violou alguma de suas regras: “um marido que bateu em sua esposa, ou que fez serviços femininos, ou que foi traído”. Presumivelmente, tais manifestações se originavam de um sentimento de que a vítima estava permitindo uma inversão de papéis da ordem patriarcal, e sua força atentava para o controle que comunidades inteiras tinham sobre assuntos que hoje seriam considerados de foro privado. Para mais sobre as *charivari* e suas versões nos países da Europa do Século XVII. Cf. THOMPSON, 1992.

poderia ler e escrever à vontade. Assim, uma infinidade de anônimos, incluindo nomes como Denis Diderot (1713-1784), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Ludwig Wittgenstein (1889-1951), dedicavam-se a verter suas ideias para si e para os demais, na forma de cartas íntimas, anotações pessoais e, claro, diários íntimos.

Os diários de Wittgenstein (1914-1916) oferecem uma bela mostra dessa cisão entre foro íntimo e esfera pública que a mera existência desse ambiente de isolamento causava. Conta Sibilía que “nas páginas pares, o filósofo austríaco vertia suas vivências e reflexões íntimas numa linguagem codificada, só para ele mesmo, enquanto nas páginas ímpares anotava seus pensamentos públicos em perfeito e claríssimo alemão” (2016, p. 95)¹¹.

No entanto, fosse o diário de Wittgenstein tomado de experiências adolescentes ou eventos sem importância, não seria diferente o fato de que esse espaço permitiu-lhe expressar-se de maneira irrestrita, deixando fluir livremente seus próprios medos, angústias, desejos e outras emoções consideradas estritamente íntimas, fossem elas “memoráveis” para o resto do mundo ou não (SIBILIA, 2016, p. 96).

Este fluxo íntimo, no entanto, demandava tempo, um tempo que envolvia não apenas sua escrita, mas a própria investigação da vida íntima que dava origem a essa escrita. Os historiadores Alain Corbin e Michelle Perrot falam de um “deciframento de si”, que Sibilía explicita da seguinte maneira: “todos escreviam para firmar seu *eu*, para se autoconhecerem e se cultivarem, imbuídos tanto pelo espírito iluminista do conhecimento racional (...) como pelo ímpeto romântico de mergulho nos mistérios mais insondáveis da alma” (SIBILIA, 2016, p. 96). E a pesquisadora vai além, dizendo que esse furor de autoescrita não era restrito a homens, mas também tomou conta de inúmeras mulheres e crianças¹².

Cada um desses indivíduos que, agora na segurança do seu próprio quarto, aventurava-se no deciframento de sua vida, o fazia movido por uma única certeza: não de que seriam famosos – como talvez ocorra hoje, no afã de exposição que toma a internet¹³ – mas de que havia uma configuração subjetiva a ser seguida, uma maneira certa de exercer e expressar aquela individualidade que não havia antes. Longe de agir

¹¹ A autora conta ainda que os *Diários Secretos* do filósofo alemão geraram uma disputa judicial quanto à sua publicação, dada a tentativa de sua família de ocultar o real Wittgenstein, com “seus medos, suas angústias, seu elitismo e sua homossexualidade” (WITTGENSTEIN, 1991 *apud* SIBILIA, 2016, p. 96).

¹² Para saber mais sobre as primeiras manifestações desse ímpeto de registro íntimo de mulheres e crianças, cf. dois artigos de Philippe Lejeune ricos em exemplos: “O My Paper” (2009, p. 93-101) e “Marc-Antoine Jullien: Controlling Time” (2009, p. 102-121).

¹³ Sobre isso, o livro de Paula Sibilía citado até aqui é pródigo, mas sugere-se com mais ênfase os capítulos 6 e 9.

por uma *vontade* de recompensa externa, essa personalidade introdirigida que agora escreve movia-se por uma *urgência* totalmente interna. A urgência de contar todas as suas vivências, ainda que fosse só para si.

1.3 A vivência do eu

O que sei, tinha sido o que foi: no durar daqueles antes meses, de estropelias e guerras, no meio de tantos jagunços, e quase sem esparecimento nenhum, o sentir tinha estado sempre em mim, as amortecido, rebuçado.

(Riobaldo, em Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, 1956)

A ideia de vivência surge aqui a partir de Leonor Arfuch, que o resgata do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900-2002) para definir as narrativas vivenciais que preenchem o *espaço biográfico*. Diz Arfuch que a vivência (*Erlebnis*, no alemão) possui um duplo matiz: o que designa “a compreensão imediata de algo real” e o “conteúdo permanente do que é vivido” (ARFUCH, 2010, p. 38). A pesquisadora prossegue dizendo que foi este caráter duplo da vivência que motivou sua entrada no ramo da pesquisa biográfica.

Antes de Gadamer, o filósofo Wilhelm Dilthey (1833-1911) utilizou a *Erlebnis* como um dos fundamentos epistemológicos da sua filosofia do espírito. Ao analisar a biografia de personalidades alemãs como Goethe, Schiller, Hegel e Schleiermacher, Dilthey percebeu a vivência como a força motriz da expressão poética: “Poesia é a representação da expressão da vida. Ela expressa a vivência e representa a relação externa da vida” (DILTHEY *apud* VIESENTEINER, 2013, p. 144).

A partir dessa noção estética da vivência, Dilthey pretende apontar nela uma unidade mínima de significado que se apresenta à consciência, uma “unidade de uma totalidade de sentido em que intervém uma dimensão intencional” ou, de maneira mais simples, a vivência “*é algo que se destaca do fluxo*” da vida (ARFUCH, 2010, p. 38).

Assim, nesta rápida apresentação da *Erlebnis*, Leonor Arfuch, conclui que o caráter duplo da vivência, que é um fragmento ao mesmo tempo em que uma unidade do todo, é a vida voltada para algo além dela mesma, e é esse algo “além de si mesma de cada vida em particular é talvez o que ressoa, como inquietude existencial, nas narrativas autobiográficas” (ARFUCH, 2010, p. 39).

No entanto, pedindo licença à síntese de Leonor Arfuch e a benção de Caetano Veloso com sua prova científica de que só é possível filosofar em alemão, seria de bom

tom voltar-se por algum momento para a *Erlebnis* e adentrá-la, voltando no tempo e nas vidas que a palavra contém.

Erlebnis traduz-se por vivência. De fato, a palavra surge de uma união do prefixo alemão *Er-* com o substantivo *Leben* (vida). Vem dessa mesma raiz, a palavra *life* (vida) e o verbo *live* (viver), ambos do inglês. Imagina-se que todas elas compartilhem a raiz ariana *lip-*, de onde vem também a palavra alemã *Leib* (corpo). E da raiz do protoindo-europeu¹⁴ **leip-*, que possivelmente levou a *lip-*, tem-se o grego antigo *liparein* (λίπαραιν), que quer dizer *persistir, perseverar*. Vê-se, portanto, uma forte conexão – ainda que invisível ao nosso tempo – entre *viver* e *ter um corpo*¹⁵.

Quanto ao prefixo *Er-*, é importante frisar a força que ele dá às palavras – como é frequente no alemão. *Er-* carrega consigo e exprime pelo menos cinco sentidos comuns, que comunicam um movimento, ou ao menos um desejo, da ação em direção à fala, à concretização através do falante¹⁶:

1. Uma cessão ou uma mudança de estado;
Erweichen: amolecer, a partir de *weich* (mole), ou mover-se, a partir de *weichen* (ceder, retirar-se).
2. Uma ação proposital;
Erarbeiten: elaborar ou resolver, a partir de *arbeiten* (trabalhar).
3. Uma morte ou uma tentativa de morte;
Erstechen: esfaquear, a partir de *stechen* (ferroar, picar)
4. Uma valorização ou aumento;
Erkennen: reconhecer, a partir de *kennen* (saber)
5. Um processo de crescimento
Erwachsen: desenvolver-se (lit. tornar-se adulto), a partir de *wachsen* (crescer)

Posto isso, o verbo *Erleben* pode expressar-se em 4, uma valorização do que é vivido; 1, uma mudança de estado a partir do viver; ou mesmo 2, uma ação *proposital* de viver. No entanto, antes de adentrar o caráter intencional da vivência em si, da

¹⁴ O protoindo-europeu é uma língua hipotética que serve de possível ancestral comum para todas as línguas indo-europeias, que englobam as línguas helênicas (grego), germânicas (inglês, alemão, islandês), itálicas (latim e seus descendentes), celtas (irlandês, galês), indo-iranianas (hindustâni, persa), eslavas (russo, croata) etc.

¹⁵ Evidencia-se aqui uma forte ligação entre epistemologia e ontologia, entre o saber ou *conhecer*, e o *existir* ou ser. Assim, para ter uma vivência, é preciso *ter um corpo*, ao invés de somente existir. E, ainda que esta ligação tenha-se perdido desde os tempos imemoriais da formação dessas palavras – graças, em parte, à devastadora construção do edifício do conhecimento ocidental, europeu e racionalista – não se pode ignorar de todo os ecos que os radicais mantêm na pronúncia das palavras, o que justifica seu exercício de recuperação e reflexão através da etimologia.

¹⁶ O esquema seguinte foi adaptado da página em alemão do *Wiktionary* (<https://de.wiktionary.org/wiki/er->) e da discussão de Fritz Mauthner em *Sprache und Grammatik – Beiträge zu Einer Kritik der Sprache zur Grammatik und Logik* (1902, p. 112)

Erlebnis, é melhor voltar-se à “pré-história romântica da palavra”¹⁷, às noções da própria língua sobre seu rebento..

O substantivo *Erlebnis* não foi criado por Dilthey, já quase no século XX. Ele vem de antes, da primeira metade XIX, num eco do movimento romântico alemão do século XVIII conhecido como *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), cujos representantes mais famosos são Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805)¹⁸.

Desse germen literário, a *Erlebnis* possuía três significados principais: 1) algo efetivamente vivido por si, sem o intermédio de nenhuma construção exterior; 2) algo de tal forma significativo e intenso, que modifica o contexto geral da vida; e 3) algo cujo conteúdo é de tal forma transformador, que não pode ser apreendido racionalmente, mas esteticamente apenas¹⁹.

Resumidamente, os dois primeiros sentidos da vivência alemã podem ser definidos como *immediatez* e *significabilidade*, enquanto o terceiro se enraíza mais na própria tradição literária e filosófica alemã. Viesenteiner (2013) aponta precisamente a oposição da *Erlebnis* à *Aufklärung*, ou seja, da *Vivência* ao *Esclarecimento*. E, aprofundando-se mais, Gadamer diz que

A cunhagem da palavra “vivência” lembra, claramente, a crítica ao racionalismo do *Aufklärung*, que, partindo de Rousseau, deu validade ao conceito da vida [...] O conceito de vida forma, porém, também o pano de fundo metafísico, que sustenta o idealismo alemão, e que desempenha um papel fundamental [...] Em face da abstração do entendimento, bem como em face da particularidade da percepção, esse conceito implica a vinculação à *totalidade*, e ao *infinito*. Isso é o que se pode perceber nitidamente no tom da palavra vivenciada até os nossos dias (GADAMER, 1999, p. 121, grifos nossos)

Esse pequeno trecho traz três importantes considerações sobre o sentido filosófico da vivência. Em primeiro lugar, a oposição à *Aufklärung*. Comumente, o termo alemão é traduzido como *Iluminismo*, *Ilustração* ou *Esclarecimento*. Lexicamente, o termo pode ser apresentado simplesmente como uma “linha filosófica

¹⁷ GADAMER, 1999, p. 122.

¹⁸ Jorge Luiz Viesenteiner apresenta uma nota sobre a aparente prova mais antiga do uso de *Erlebnis* em língua alemã, em uma carta do filósofo Hegel, datada de 1827, em que ele se refere a um acontecimento pessoal dizendo “toda a minha vivência [*meine ganze Erlebnis*]”. Esse uso é inédito porque a filosofia idealista alemã da época, capitaneada por Kant, Schelling e Hegel, não diferenciava *vida* de *experiência*. Portanto, referir-se à vivência não possuía função conceitual alguma. CF. VIESENTEINER, 2013, p. 142, nota 1.

¹⁹ Para uma explicação mais demorada dos três sentidos da *Erlebnis*, cf. VIESENTEINER, 2013, p. 142-143, incluindo as notas, nas quais o autor faz referência ao verbete *Erleben*, *Erlebnis* do *Dicionário Histórico da Filosofia*, de Joachim Ritter, Karlfried Gründer e Gottfried Gabriel, disponível (em alemão apenas, infelizmente) em: https://schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#__elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.erleben.erlebnis%27%5D__1508681730045.

caracterizada pelo empenho em estender a razão como *crítica* e *guia* a todos os campos da experiência humana” (ABBAGNANO, 2007, p. 534). Desta acepção, surgem duas curiosas frases que podem ser consideradas mantras de diferentes fases da *Aufklärung*. Em 1784, Immanuel Kant abre um texto com a frase: “*Aufklärung* é a saída do homem da sua imaturidade da qual ele próprio é culpado. A imaturidade é a incapacidade de se servir do seu conhecimento sem ser conduzido por outro”²⁰. E em 1947, Max Horkheimer e Theodor Adorno também iniciam um texto conceituando que desde que se compreendeu o sentido amplo do Esclarecimento como Razão-em-progresso, “ele têm buscado livrar os Homens do medo, e torná-los seus próprios Senhores. Mas agora toda a Terra Esclarecida irradia os sinais da Desgraça”²¹.

Não se trata aqui de fazer um manifesto contra o Esclarecimento, mas indicar como o pensamento progressivo que salta da própria época do Iluminismo à Modernidade, aproximadamente do século XVIII até a atualidade, foi marcado por uma volta em torno de seu próprio eixo – uma revolução em seu próprio núcleo. Progressivamente, a Razão foi perdendo o posto de centro luminoso de uma galáxia escura, e como contraponto ao seu império, foram surgindo novas forças, como a *Erlebnis* (já nos fins do século XIX), e a *personalidade introdirigida* a que se referiu Paula Sibila.

E, no alto desta sutil revolução, ergue-se o nome, citado por Gadamer, de Rousseau. Para o filósofo alemão, é a partir do autor francês que a vivência se mune do seu potencial transcendental, que rompe com a própria consciência, alcançando um caráter *estético*, como utilizou Dilthey.

Em *Der Erlebnis und die Dichtung* (1905), um dos seus últimos livros, Dilthey apresenta uma dissertação sobre a biografia de Goethe, dizendo que o poeta alemão, “como nenhum outro, seduz à formulação [da *Erlebnis*], porque suas poesias recebem sua compreensibilidade, em um novo sentido, a partir do que ele vivenciou” (GADAMER, 1999, p. 119). Nas palavras do próprio Goethe, todas as suas poesias tem

²⁰ KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: O que é o Esclarecimento*. 1784, p. 1. Disponível (em alemão): <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3505/1>. E traduzido para o português: http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf.

²¹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. 1947, p. 15. Disponível (em alemão): <http://www.kripo.uzh.ch/wp-content/uploads/Adorno-Theodor-W.-Horkheimer-Max-Dialektik-der-Aufkl%C3%83%C2%A4rung.pdf>. E em português: https://iedamagri.files.wordpress.com/2017/08/adorno_dialetica_esclarec.pdf.

um caráter de *confissão*²², e, ainda, “todos os meus poemas são poemas de *acontecimentos vividos*”²³.

Nessa linha de pensamento, Dilthey compara Goethe a Rousseau, e utiliza a expressão *vivenciar*, com uma das primeiras acepções mais seguras da *Erlebnis*, aproximando o moderno termo “poetar” de ambos os autores, baseado em suas *experiências íntimas*.

Assim, a palavra vivência, que parte da mera sensação imediata de algo, torna-se o amálgama de uma união entre o sujeito e o mundo com o qual ele interage, numa construção subjetiva praticamente *intraduzível*. Lembrando as três noções de *Erlebnis* que Jorge Viesenteiner trouxe, a imediatez e a significação já existiam na simples vivência como percepção do mundo. Mas é só com a terceira ideia, a do sentido estético e não racional, que essa união pode compor a autobiografia de Goethe e seus amigos, de Rousseau e seus imitadores, e daí em diante de todo aquele que se aventura nas páginas de um diário.

1.4 O tempo para os diários

A flecha do tempo não para nem volta. Só marcha para a frente
(Beatrice Sugarman, em *BoJack Horseman 4x11*, 2017)

Desde as *Confissões* de Rousseau, de 1782, até o *blog* pessoal de uma adolescente de 15 anos em meados dos anos 2000, viu-se uma sucessão de indivíduos que buscavam, na digestão de suas vivências, limpar as portas da sua percepção, tentando ver a si mesmos como realmente são, infinitos. Essas frágeis personalidades introdirigidas, que Paula Sibilia também chamou *homo psychologicus* (SIBILIA, 2016, p. 98), refugiavam-se em um espaço resguardado dos olhos famintos de seus pares, podendo encarar com tranquilidade seu íntimo, refletir sobre si mesmos e explorar a si próprios. No entanto, faltava a esses indivíduos uma última peça, essencial para seu funcionamento dessa máquina: o tempo. Sobre ela, Sibilia diz que:

a elaboração de cartas e diários, de fato, remeta aos ritmos cadenciados e ao *tempo esticado* de outras épocas, hoje flagrantemente perdidos. Tempos idos, atropelados pela agitação da vida contemporânea e também pela eficácia

²² *apud* GADAMER, 1999, p. 119-120. Diz Goethe, em sua autobiografia, *Dichtung und Wahrheit*, (segunda parte, livro sétimo), que “assim, tudo que sobre mim foi conhecido, são apenas trechos de uma grande confissão, cuja compreensão em sua totalidade este livrinho é uma ousada tentativa”. Disponível (em alemão) em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/dichtung-und-wahrheit-erster-und-zweiter-teil-7130/9>.

²³ Dilthey faz referência a esta frase de Goethe, retirada de uma carta, no capítulo *Goethe e a Fantasia Poética*. O grifo se refere à palavra *Gelegenheitsgedichte*, que se refere a poemas baseados em ocasiões, oportunidades ou chances fortuitas que cruzaram a vida do poeta.

inegável de tecnologias como os telefones, os e-mails, os computadores portáteis e as rede sociais (SIBILIA, 2016, p. 88, grifo nosso)

O tempo percebido pela tribo dos *homo psychologicus* não é o mesmo que se tem registro hoje. Antes do tempo unir-se ao espaço nas ideias de físicos como Albert Einstein (1879-1955) e Hermann Minkowski (1864-1909), e da internet fazer o mundo menor do que jamais foi, o *tempus psychologicus* dilatava-se em todos os aspectos, inclusive na comunicação, tanto consigo quanto com o outro.

A escritora francesa Maria de Rabutin-Chantal (1626-1696), também Marquesa de Sevigné, escreve à filha, que se encontrava no sul da França: “não podemos deixar de admirar a diligência e a fidelidade dos serviços postais; recebi no dia 18 a tua carta do dia 9; são apenas nove dias, não se pode pedir mais!” (*apud* SIBILIA, 2016, p. 88).

Da mesma forma que as cartas tomavam mais a chegar, e mesmo a serem confeccionadas – lembrando que eram escritas à mão, com tinta, pluma e mata-borrão – também tomava mais tempo a aventura psicológica reflexiva que levava à elaboração dos diários. Ainda que seja difícil mensurar, é possível pensar que, muitas vezes, esse trajeto tomava uma vida toda!

É preciso compreender o tempo para, só então, prosseguir para análise do diário. A escrita arquivística íntima só foi possível com essa união entre tempo, solidão e essa personalidade fortemente voltada para suas próprias vivências, tudo isso em um ambiente controlado de emergente monetarização e controle quantitativo.

Phillipe Lejeune²⁴ dedicou grande parte de sua trajetória acadêmica ao estudo dos diários, primeiro como uma bifurcação da autobiografia – seu campo de estudo inicial – e depois em comparação com outros gêneros, até alcançar uma noção mais sólida, suficiente para diferenciá-lo dos demais.

Diz o pensador francês que o diário origina-se da necessidade comercial de administrar, tal como a própria escrita. De sistemas antigos, como tábuas de argila da Caldeia e os hieróglifos egípcios, passando pela descoberta do papel na China, surgiram os livros de contabilidade²⁵, em Florença, no século XIV (LEJEUNE, 2009, p. 51).

Com o surgimento de artefatos como o relógio – primeiramente em torres (século XIV), depois em casas (século XVII) – e o calendário anual, que substituíu o calendário

²⁴ Pesquisador francês, começou suas investigações na autobiografia, expandindo-as para os diários pessoais e *blogs*. Cunhou o termo *pacto autobiográfico*, reapropriado por pesquisadoras como Paulo Sibilía e Leonor Arfuch. É autor de *Le Moi des Demoiselles: enquête sur le journal de jeune fille* (1993) e *Cher écran: journal personnel, ordinateur, internet* (2000).

²⁵ Também chamados de *livres de raison*, sendo a palavra francesa *raison* derivada do latim *ratio*: conta, relato.

perpétuo e o livro de datas²⁶, a noção de tempo modificou-se completamente no Ocidente. O tempo era agora divisível em partes, que ficavam para trás, podendo ser aproveitadas ou perdidas. Tornou-se “precioso e irreversível” (LEJEUNE, 2009, p. 59) e, dado seu novo *status* quase pecuniário, deveria ser adequadamente contabilizado²⁷. A escrita acompanha esta mudança de relação com o tempo, tratando de acompanhá-lo e garantindo seu uso efetivo.

O erudito francês Marc-Antoine Jullien (1775-1848) foi um dos que melhor compreendeu essa mudança de *ethos* do tempo na sua época. Homem de letras, mas também de treinamento militar e afeito às elites, Jullien criou um elaborado método de educação para a eficiência dos jovens franceses. Didaticamente intitulado de *Ensaio sobre o emprego do tempo, ou Método que visa regular sua vida, a primeira maneira de tornar-se feliz; destinada especialmente aos jovens entre 15 e 25 anos*²⁸, o método de Jullien propunha dividir não apenas o dia de forma absolutamente precisa (três períodos de oito horas para sono, lazer e trabalho), mas também cada ano de toda a formação de um jovem até aproximadamente os vinte e cinco, quando já estaria apto ao casamento (Cf. LEJEUNE, 2009, p. 106 e ss.).

Jullien compõe o elo positivista entre a erudição do iluminismo e o espírito pré-industrial do século XIX. Seu método de divisão metódica buscava não apenas a eficiência das atividades, mas também da moralidade. Qualquer tipo de paixão ou desvio era a perdição para o modelo de alto rendimento de Jullien, similar ao que o pecado é para a salvação cristã. A felicidade que o método almejava era, então, encontrada no auto controle e na privação. E tal auto controle, bem como a *garantia* da privação, eram obtidos através do diário²⁹.

²⁶ Até a segunda metade do século XVII, o calendário não possuía dias da semana, e o ciclo de dias era indicado pela sequência de A a G, sendo necessário fazer um cálculo para atribuir uma dessas letras ao 1º dia do mês, a chamada “letra dominical”, referência para todo o ano. Já o livro de datas consistia em uma sequência de atividades a serem realizadas no mesmo dia durante todos os anos, como festivais religiosos, plantio, colheita etc. (LEJEUNE, 2009, p. 58).

²⁷ É desta mesma época a expressão “tempo é dinheiro”, cunhada pelo estadunidense Benjamin Franklin em 1748, no texto *Conselho a um jovem comerciante*. Franklin, juntamente com o filósofo inglês John Locke, foi uma das principais influências de Jullien (LEJEUNE, 2009, p. 110).

²⁸ *Essai sur l'emploi du temps; ou, Méthode qui a pour objet de bien régler sa vie, premier moyen d'être heureux; destinée spécialement à l'usage des jeune gens de 15 a 25 ans* (1808).

²⁹ Jullien não estava sozinho nessa empreitada de controle moral. Um comerciante maçônico lionês, de nome Joseph Bergier (1800-1878) sonhava com uma sociedade na qual todos fossem compulsoriamente obrigados a manter diários pessoais como forma de evitar a realização de atos considerados impróprios pelos seus pares/vigias. Essa noção de controle interior assemelha-se ao poder que Foucault descreve em *Vigiar e Punir* nas prisões, hospícios e escolas. No entanto, enquanto o controle vem de fora nas instituições descritas por Foucault, Jullien e Bergier creem em um controle perfeito unicamente subjetivo. E, finalmente, ambos se equiparam na divisão metódica do tempo como forma de controle.

O programa de educação de Jullien sugeria que o jovem entre sete e quatorze anos fosse monitorado por um tutor que detalharia as atividades da criança em um diário, fazendo-a ler no dia seguinte. A partir dos quatorze, cada jovem deveria assumir a tarefa, mas ao invés de escrever o próprio diário, ele deveria também escrever os diários de seus pares, realizando o mesmo controle dos seus tutores. Somente na adolescência é que o jovem teria direito de escrever em seu próprio diário, sendo ainda necessário que uma figura de autoridade – pai ou tutor – o lesse de tempos em tempos. A prática estende-se à vida adulta, diminuindo apenas a frequência com a qual o diário deve ser apresentado a outro. A prática, garantia o próprio autor, era mais eficiente que a confissão religiosa (LEJEUNE, 2009, p. 107).

Tal percepção do tempo é tão monetária que é passível de débito, dada a culpa que pretendia-se creditar ao tempo “mal utilizado”³⁰. No entanto, não passa de uma percepção. É importante notar como o Tempo se desenvolve em um determinado tempo e, assim, se esconde em inúmeras transformações materiais e psicológicas de uma época. Como conceito, o Tempo não passa de uma transmutação das percepções do espaço de um grupo determinado e localizado. Sobre isso, o filósofo estadunidense Adrian Bardon (2013) explica que:

Tempo como nós o apreendemos na experiência é uma questão de como nós organizamos nossas próprias experiências adaptativamente; em um contexto físico e cosmológico, é uma questão de como nós podemos propor um modelo de maior sucesso para um universo de ocorrências. Assim, o tempo é uma resposta: uma solução para o problema de organizar experiências e propor modelos (BARDON, 2013, p. 175)

O filósofo do tempo acerta ao utilizar a palavra *modelo* para um universo de ocorrências no tempo. Assim como os modelos cosmológicos mudaram algumas vezes no Ocidente – sendo a mudança mais significativa a do astrônomo Nicolau Copérnico (1473-1543) – modificando a maneira como se encarava o espaço, também a forma como compreendemos o tempo modificou-se ao longo do trajeto.

À pergunta um tanto óbvia: “O que é o tempo?” surgem duas rápidas considerações. Em primeiro lugar, nós consideramos que há uma cadeia de eventos arrumada em uma determinada ordem, em que o que está acontecendo depende de *onde* estamos nessa ordem. E nós também consideramos que os eventos virão e passarão,

³⁰ É importante notar a ligação semântica em várias línguas ocidentais entre a culpa como uma falta – legal ou religiosa – como também a obrigação resultante desta falta (BUCK, 1988, p. 1183-1184), havendo inclusive casos de coincidência em uma mesma palavra. No alemão – língua protestante e, portanto, comercial por excelência – a palavra *Schuld* designa não somente a *culpa*, como a própria compensação pecuniária oriunda dessa falta: o *débito*.

sofrendo uma espécie de mudança *no tempo* (BARDON, 2013, p. 1). Assim, se dizem que vai chover na segunda-feira, só poderemos saber se estivermos na segunda-feira. Como hoje ainda é domingo, o evento de chover ainda não aconteceu, e temos que esperar que passe todo o dia até que chegue *amanhã*.

É para acompanhar essa “mudança no tempo dos eventos” que possuímos relógios e calendários. Mas não foi sempre assim. Tome-se a Antiguidade clássica, de onde chegam os primeiros registros escritos sobre o assunto. No diálogo *Timeu*, de Platão (428-348 a.C.), a personagem-título, o filósofo Timeu de Lócria narra a formação do Universo, dizendo que: “Assim, o tempo foi, pois, gerado ao mesmo tempo que o céu, para que, engendrados simultaneamente, também simultaneamente sejam dissolvidos” (PLATÃO, 38b8-10, 2013, p. 110-111). Mais ainda, o interlocutor de Sócrates prossegue falando dos eventos que envolvem a passagem do tempo:

De facto, os dias, as noites, os meses e os anos não existiam antes de o céu ter sido gerado, pois ele preparou a geração daqueles ao mesmo tempo que este era constituído. Todos eles são partes do tempo, e “o que era” e “o que será” são modalidades devenientes do tempo que aplicamos de forma incorreta ao ser eterno [...] Dizemos que “é”, que “foi” e que “será”, mas “é” é a única palavra que lhe é própria de acordo com a verdade, ao passo que “era” e “será” são adequadas para referir àquilo que devém ao longo do tempo – pois ambos são movimentos (PLATÃO, 37e-38a2, 2013, p. 109-110)

Aristóteles também associa o tempo ao movimento, dizendo que percebemos o tempo junto com o movimento, pois quando estamos na mais completa escuridão, sem ver e sem nos mover, ainda percebemos alguma passagem do tempo se executamos algum movimento da alma – um pensamento (*Física* 219a3³¹). Assim, o filósofo conclui que o tempo não é movimento, mas é algo *que pertence* ao movimento (*Física* 219a9-10). No entanto, este movimento é contingente e local, portanto o fim das órbitas dos planetas não causaria a destruição de tudo. O tempo é uma espécie de *medida* com o qual se descreve as mudanças na natureza.

A relação intrínseca entre o movimento e o tempo, que se encontra em toda a matéria e, portanto, em toda a Natureza, é bem distinta da noção subjetiva e interna do tempo que encontra-se no cerne do *homo psychologicus*, que preenche seu diário com compartimentalizações tão detalhadas que muitas vezes possuem datas.

Uma das primeiras aparições dessa noção pode ser encontrada nas *Confissões* (397-400) de Agostinho, uma dos precursores das *Confissões* de Rousseau. Na sua escrita pragmática de híbrido de confissão e autoexame (ARFUCH, 2010, p. 42),

³¹ Numeração universal padrão dos tratados de Aristóteles, conforme divididos no *corpus aristotelicum* pelo filólogo alemão August Immanuel Bekker (1785-1871).

Agostinho realiza uma longa análise da memória e do passado, das sensações e do presente, das antecipações e do futuro, e termina em súplica para que Deus lhe ajude a compreender o que é o tempo, concluindo que

Com efeito, medimos os tempos, mas não os que ainda não existem ou já passaram, nem os que não têm duração alguma, nem os que não têm limites.. Não medimos, por conseguinte, os tempos futuros nem os passados, nem os presentes, nem os que estão passando. Contudo, medimos os tempos! (AGOSTINHO, 1980, p. 277)

O tempo não é, então, nenhuma variação nem sequer a mesma coisa que o movimento, pois o movimento não é o que determina o tempo, mas o fato de que o medimos. Não contamos o tempo que um corpo leva em movimento, mas também o tempo que ele permanece em repouso (AGOSTINHO, 1980, p. 274). O tempo é uma invenção humana, baseado em memórias, sensações e antecipações e, no entanto, ele é subordinado a Deus³².

Foi com a absorção de Deus pela mente humana – o grande triunfo da *Aufklärung* – iniciado com as *Meditações* de René Descartes (1596-1650), que o tempo pode ser uma invenção humana livremente, desprendendo-se *e dominando* a natureza. Voltando a Immanuel Kant, encontra-se sua investigação sobre como a mente formula as ideias sobre o que se percebe. Seu grande triunfo, esclarece Barton (2013), foi compreender que a cognição era fundada no empreendimento intelectual mais fundamental, aquele que faz toda experiência coerente possível: a interpretação da experiência pessoal por meio do tempo (BARTON, 2013, p. 32).

Na *Crítica da Razão Pura* (1781), Kant estabelece o tempo, juntamente com o espaço, como as duas formas de experiência com as quais a mente consegue intuir tudo o que há. E isto é tudo. Não se rompe o jugo do espaço e do tempo, jamais podendo acessar a realidade além dessas percepções. É impossível, para Kant, pensar em objetos materiais sem o espaço, assim como é impossível pensar em quaisquer experiências sem utilizar o tempo. Em uma espécie de silogismo simples, o filósofo coloca “As alterações [mudanças nas representações] são reais. E alterações são possíveis no tempo. Portanto,

³² Fosse o tempo uma extensão de Deus, que garantiria sua existência nas mentes humanas, Deus estaria também sujeito ao tempo, tendo um início, provavelmente um fim, além do problema de ter iniciado o Universo em um dado momento, quando escolheu modificar o estado das coisas, criando algo onde antes havia nada. Deus deixa de ser perfeito. Sobre esta questão teológica envolvendo o tempo, sugere-se o bom artigo de Jon McGinnis, *Creation and Eternity in Medieval Philosophy* In: BARDON, Adrian; DYKE, Heather. *A Companion to the Philosophy of Time*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p. 73-86.

o tempo é algo real.” (KANT, A37/B54³³). O tempo é, portanto, realmente real, diz o filósofo, com uma realidade subjetiva em relação às experiências internas.

Essa forma do tempo, que não é algo em si, mas tampouco uma determinação objetiva aderida às coisas³⁴, unida à do espaço, é a forma que a mente tem de *representar-se* como objeto. Nas palavras do filósofo, “isto prova que aqui há uma realidade (e conseqüentemente uma *intuição individual*) dada [...] Espaço e tempo não pertencem à realidade das coisas, mas apenas às nossas representações” (KANT, 1998, p. 165, grifo nosso).

Aqui alcança-se, então, a preciosa ideia de uma *intuição individual*, uma compreensão formativa do tempo que se desprende da Natureza, livrou-se dos grilhões dogmáticos de Deus, para infiltrar-se na Razão, até tornar-se única para cada indivíduo. Não é uma noção antiga, e dificilmente será duradoura. O início das discussões sobre a realidade a partir dos olhos da física quântica, desde os primeiros escritos de Albert Einstein (como seu primeiro artigo sobre fótons, de 1905) até os *best sellers* de Stephen Hawking (como *Uma Breve História do Tempo*, de 1988) provam que o tempo não é estanque. Ainda que restrito a periódicos, repleto de jargões técnicos e equações, o tema segue em mutação³⁵ e, no que tange à incompreensibilidade do atual nível de discussão, cabe lembrar que um livro como a *Crítica da Razão Pura*, seminal para a cristalização da noção subjetiva de tempo, nunca foi direcionado ao grande público nem prezou pelo didatismo³⁶.

³³ Numeração padrão referente às duas edições da obra publicada por Kant ainda em vida. As letras referem-se às edições de 1781 (A) e 1787 (B), com os números referentes aos parágrafos.

³⁴ Em uma nota manuscrita à primeira edição da *Crítica da Razão Pura*, Kant diz: “Eu posso dizer com clareza que as minhas representações sucedem uma a outra; mas isso só significa que estamos conscientes delas em uma sequência temporal (...) O tempo não é, nesse aspecto, algo em si mesmo, nem uma determinação objetiva aderida às coisas.” Cf. KANT, 1998, p. 165.

³⁵ Uma mostra dessa mudança da noção de tempo no imaginário cultural está na popularização de séries que lidam com estruturas não-lineares de tempo, como a antológica *Doctor Who*, produzida e transmitida pela britânica BBC desde 1963, e a recente série alemã *Dark*, lançada em 2017 pelo serviço de *streaming* Netflix.

³⁶ Finalmente, a título de curiosidade, propõe-se a leitura dos trabalhos de John Ellis McTaggart (1908) e outros que, no início do século XX, propuseram-se a conceber que o tempo *não* é real. Que todas as características de passado, presente e futuro são determinações de duas Séries distintas (A e B), com as quais se constrói na compreensão mental do tempo. Cf. BARDON, Adrian; DYKE, Heather. *A Companion to the Philosophy of Time*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, p. 151-182.

1.5 O tempo nos diários

*Querido diário,
Hoje eu vi um garoto
E me perguntei se ele me notou.
Ele me deixou sem ar
(Britney Spears, Dear Diary, 2000)*

Posto que o tempo do século XVIII era uma *intuição individual*, cabe analisar esse aspecto de idiosincrasia, que permitia a cada indivíduo, na solidão de seu quarto, explorar sua personalidade e, ao seu modo, quebrar o tempo para inserir seus cacos e fragmentos no mosaico das páginas dos diários.

Diz Paula Sibilia que “a elaboração de cartas e diários, de fato, remete aos ritmos cadenciados e ao tempo esticado de outras épocas, hoje flagrantemente perdidos” (2016, p. 88). Esse tempo esticado, de cartas que cruzavam distâncias enormes em um tempo considerado curto (lembrando da animação da Marquesa de Sevigné ao receber a carta da sua filha apenas nove dias após o envio!), é inconcebível para a noção atual de tempo real e imediato.

Longe das tecnologias digitais do instantâneo e do simultâneo, esse outro tempo era fundado no analógico, nos maquinários que aos poucos surgiam, no desvelar de um mundo que ainda tinha a ser descoberto. Era um tempo fundado em preceitos mecânicos e mercantis, em uma época que buscava alcançar todos os rincões do globo – com seus sistemas postais e ferrovias – e que buscava também conquistar todas as zonas ermas da mente humana.

Esse controle e segurança oriundos do conhecimento e descrição de tudo eram precisamente o que sistemas positivos como o de Jullien buscavam, mas também o que doutrinas como a psicanálise reivindicariam nos séculos seguintes. No entanto, naquela época de tempo esticado, tudo isso ainda estava em germen. Aquela foi a era de ouro das cartas, a ponto de Leonor Arfuch, num diálogo com Jürgen Habermas, chamar o século XVIII de “século de intercâmbio epistolar”, quando o grande fluxo de cartas – a carta como um desabafo do coração, estampa fiel ou “visita da alma” – serviu para alimentar e “robustecer” a subjetividade do indivíduo (ARFUCH, 2010, p. 45).

Cartas entre amigos, cartas de leitores, cartas literárias, romances epistolares, tudo era publicado, de forma que não apenas sua forma tornou-se comum, mas seu caráter dialógico popularizou-se, infiltrando-se nos rincões onde as pessoas tentavam investigar-se em silêncio. Dando mais peso a isso, diz Habermas que toda auto-observação parece requerer uma conexão “em parte curiosa, em parte empática, com as

comoções anímicas do outro Eu. O diário torna-se uma carta destinada ao remetente, a narração em primeira pessoa, um monólogo destinado ao receptor alheio” (*apud* ARFUCH, 2010, p. 45).

Nota-se bem aqui como as manifestações de um *Zeitgeist* – literalmente, o espírito de um tempo – não se manifestaram pontualmente em objetos (como o quarto privado) escolas (como o idealismo kantiano), ou aparatos (como o horrendo panóptico emocional de Jullien), mas se proliferaram, encontram, fundem, e dão origem a formas cada vez mais naturais de assimilar essa percepção.

Lejeune diz que o diário moderno não se tornou o que é até o dia em que recebeu, como herança da carta, a data: “quando a data abandonou o campo do enunciado para o campo da enunciação” (2009, p. 79). Na carta, a data não apenas especifica quando ela foi escrita, mas também *garante* que ela foi escrita. A partir do momento em que é datada, ela passa a existir como tal.

Nas formas anteriores de enunciação, como nos *livres de raison*, a data era mencionada no momento em que algo acontecia, distanciando o fato de todo o resto do texto. A ação era descrita no passado e, com ela, toda a emoção perdia-se nesse abismo que se abria entre o antes e o agora³⁷. Ao indicar a data no início, abre-se o caminho para toda uma personalização da narrativa. O enunciator liberta-se da narrativa e pode descrever tudo no momento presente, tendo um grande controle sobre o tempo, que pode ser categorizado e dividido, mas não retido. Foi apenas na segunda metade do século XVIII que começaram a ser percebidos gestos de datação similares aos atuais, que apesar de parecerem automáticos e banais, foram um marco *na* e *para* a escrita íntima. A data, então, além de aproximar diário e carta, cria um “efeito de sinceridade” (LEJEUNE, 2009, p. 87)³⁸ que garante ao leitor que aquela data é a certa, transportando-o até aquele momento.

E, além da data, há outro elemento crucial na carta: a assinatura. A enunciação do nome daquele que escreve cria com o leitor o que Lejeune chama de “pacto autobiográfico”, que garante a identidade daquele que escreve e o remete a um *sujeito*. À guisa do espaço-e-tempo kantianos, a representação do escrito autobiográfico para Lejeune funciona com a conjunção de data-e-assinatura. No entanto, essa miríade de cartas assinadas, datadas e publicadas – em um jornal, por exemplo – não gerava apenas

³⁷ Lejeune apresenta alguns exemplos retirados de personagens da época: “No sábado, 13, eu não me movi deste lugar”; “Na terça-feira, 28 do mesmo mês, no Dia dos Inocentes, uma multidão que ia atrás do Rei, que apenas havia chegado à Ilha de Saint Denis, morreu afogada” (2009, p. 79).

³⁸ O autor ainda sugere um pacto *cronográfico* (p. 84), brincando com o “pacto autobiográfico”.

essa sensação de veracidade entre autor e leitor. Mais do que simples espectador, o leitor era agora *copartícipe*, enredado nas mesmas aventuras e no mesmo segredo envolvido no romper do envelope de uma carta selada. Nas palavras de Arfuch:

Os relatos epistolares [...] com sua impressão de imediaticidade, de transcrição quase simultânea dos sentimentos experimentados, com o frescor do cotidiano e do detalhe significante do caráter, propunham um leitor levado pelo buraco da fechadura com a impunidade de uma leitura solitária (ARFUCH, 2010, p. 47)

Mais ainda, no caso de um romance epistolar ou de um diário, por exemplo, essa relação entre o autor-que-escancara e o leitor-que-espia traz uma outra ideia. Entre duas passagens distintas existirá sempre uma lacuna. Um hiato que, independente da vontade do escritor, nunca será absoluto, a menos que ele escreva incessantemente – o que o impedirá virtualmente de enviar o que escreve!

Em uma série de cartas, então, a totalidade só será vista pelo destinatário, nunca pelo seu próprio autor – a menos que ele seja um organizado copista de seus próprios escritos³⁹. Já em um diário, essa sequência intervalada pode ser acessada não só pelo leitor futuro fortuito, o público, mas pelo próprio leitor presente, o autor. Assim, aquele que escreve tem acesso às suas próprias experiências passadas, nas páginas do seu caderno íntimo.

Esse leitor, público ou privado, deixa de ser o que se propõe ao engano da ficção, ao seguir a voz de um narrador num patamar maior do que ele, mas torna-se ele mesmo o topo da cadeia narrativa. Seja o leitor de um romance epistolar, de um diário íntimo, ou de uma série de cartas publicadas em um suplemento literário, convidado por esse “buraco da fechadura”, esse leitor sabe “sempre mais do que cada um dos protagonistas que se confidenciam” (GOULEMOT, 1987, p. 396, *apud* ARFUCH, 2010, p. 47).

Este buraco da fechadura é aberto por algo maior do que apenas o “pacto” selado – de origem visivelmente comercial – de Lejeune. Mais do que a transação comercial e um aperto de mãos do produto oferecido, o que atrai o leitor com tamanha voracidade às narrativas autobiográficas é o conteúdo desse produto. É a curiosidade que move essa leitura, assim como movia para os *fait divers*, os fatos diversos que não cabiam nas editorias tradicionais dos jornais. E, ao passo que essa curiosidade é a isca, é a *vivência*,

³⁹ Os filósofos Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Denis Diderot (1713-1784) eram exímios copistas de sua correspondência, conforme lembra Lejeune. A ação de copiar uma carta implica em criar um novo destinatário – o próprio remetente – de forma a construir uma sequência do diálogo ao qual ele não deveria ter acesso. É, de certa forma, a criação de um arquivo pessoal, de um diário de correspondência, que permanece secreto e íntimo, ainda que seu conteúdo não mais o seja. Cf. 2009, p. 86.

a antiga *Erlebnis*, a correnteza que arrasta o leitor para a carta e para o diário, com o desejo e a força que falta às outras formas de ficção⁴⁰.

A persistência aguda da crença, esse *algo a mais* [“a vida voltada para algo além de si mesma”, como diz Gadamer sobre a vivência], esse suplemento de sentido que se espera de toda inscrição narrativa de uma “vida real”, remete a outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativa (ARFCUH, 2010, p. 73)

É a partir da vivência que se alcança outro nível. Parte-se da mente do *homo psychologicus* para as mãos do escritor íntimo, que deixou rastros e restos de um tempo, de um sujeito, de uma vida que não voltará jamais e que, à guisa de enigma, tanto para o leitor quanto para si próprio, exprimiu um certo momento da vida da seguinte forma:

Desde que você me escreveu, naquele dia tão claro e distante, tenho querido te explicar que não posso deixar esses dias [...] Não te esqueci – as noites são longas e difíceis. A água. O barco e o porto e a partida [...] Tudo está intacto [...] Seu vestido, o mesmo que não quis tirar no dia de sua festa de casamento com ninguém [...] Mas a cor da sua pele, dos seus olhos e seu cabelo muda com o vento do México [...] os nervos, os lápis, as folhas, o pó, as células, a guerra e o sol [...] (KAHLO, 2014, l. 11-12, p. 208-209)

22 de novembro, 1978

Essa dilaceração, muito intensa hoje, nessa manhã cinza, me veio, eu acho, da imagem de Rachel, sentada um tanto distante na noite passada, animada com esse coquetel onde ela conversou um pouco com vários convidados, dignificada, “no seu lugar”, de modo que as mulheres não mais ficam, e com razão, já que elas não desejam mais ter um lugar assim – o tipo raro de dignidade perdida que mamãe tinha (ela estava lá, com uma gentileza absoluta, por todos, e mesmo assim “no seu lugar”) (BARTHES, 2011, p. 210)

⁴⁰ É controversa a afirmação de que a autobiografia não é uma forma de ficção. Esta definição profunda é explorada com mais cuidado por Arfuch, que recorre a autores como os críticos literários Jean Starobinski e Mikhail Bakhtin (1895-1975). Brevemente, a polêmica se reforça graças a ideias como a de Bakhtin, de que o enunciador jamais coincidirá com o narrador. Há ali um outro, entre autor e leitor. Cf. ARFUCH, 2010, p. 53 e ss.

II. A FORMAÇÃO DA ESCRITA

2.1 O que se escreve

*Charlie Kaufman: Eu escrevi um roteiro sobre mim mesmo.
Donald Kaufman: Isso é meio estranho, não?
(Adaptação, de Spike Jonze, 2002)*

A citação de Frida que encerrou o capítulo anterior é uma carta a Jacqueline Lamba (1910-1993), pintora surrealista francesa, que à época era esposa de uma das cabeças do movimento surrealista, o pintor André Breton (1896-1966). A carta, não datada no diário, é de 1939, quando Frida deixa Paris após uma grande decepção com o movimento surrealista francês.

Em 1938, André e Jacqueline desembarcam no México com uma comitiva do governo francês. Após algumas conferências sobre o movimento surrealista, Breton encontrou-se com um grupo de artistas e intelectuais que incluíam Frida Kahlo, seu esposo, Diego Rivera, e o líder revolucionário soviético Leon Trotsky, que havia se exilado no país no ano anterior. Em meio a uma série de conversas acadêmicas sobre arte, das quais Frida e Jacqueline foram excluídas, iniciou-se uma grande amizade entre ambas.

Breton, encantado com a arte de Frida – e com todo o *ethos* exótico que fluía do México para sua visão eurocêntrica – prometeu organizar uma exposição para a pintora em Paris. Em janeiro de 1939, Frida embarca para a Cidade Luz, onde descobre que Breton sequer havia começado a organizar a exposição. Todos os quadros que Frida havia trazido consigo estavam retidos na alfândega, e não havia ainda uma galeria disposta a recebê-los. Foi apenas em 10 de março daquele ano que a galeria *Renou et Colle*, especializada em pintura surrealista, abriu as portas para a exposição *Mexique*, que não continha uma exibição solo de Frida, mas uma amálgama de arte hispânica que ia de obras do século XVIII e XIX, fotografias de Manuel Álvarez Bravo (cuja esposa, Lola Álvarez Bravo, também foi grande amiga de Frida), esculturas anteriores à invasão espanhola (da coleção pessoal de Diego Rivera), e objetos de arte popular que Breton havia comprado em mercados do país (KETTENMANN, 1999, p. 51).

Não é de se espantar que Frida tenha ficado frustrada com o resultado de sua viagem. O descaso de Breton e a estranha fusão culturalmente panfletária da exposição deram a Frida uma péssima impressão da Europa e, mais ainda, dos surrealistas. Em

uma carta ao fotógrafo Nickolas Muray (1892-1965), ela escreve sobre o círculo surrealista:

Não pode imaginar que bando de babacas são essa gente. Me dão vontade de vomitar. São tão desesperadamente “intelectuais” e degenerados que já não posso aguentar mais [...] A visita valeu a pena para ver porque a Europa está podre e que todos esses patifes são a razão de todos os Hitlers e Mussolinis. Aposto com você a minha vida que, enquanto eu respirar, vou odiar esse lugar e seus habitantes (KAHLO *apud* KETTENMAN, 1999, p. 51)

A princípio, a única coisa que manteve positiva nessa viagem de Frida à Europa, foi sua grande amizade com Jacqueline Lamba, que, para tentar consolar a amiga, disse que os franceses eram nacionalistas demais para se interessarem pela obra de uma estrangeira desconhecida. E ainda assegurou que era uma época muito difícil para as pintoras: “As mulheres ainda são subestimadas. Os homens são reis. Eles mandam no mundo” (HERRERA, 2012, p. 187). A carta que Frida envia a Jacqueline, cujo pequeno trecho encerra o capítulo anterior, foi escrita logo após a partida de Paris, sendo em seguida transcrita no diário.

Enfatizando que o objetivo aqui não é que se tenha uma experiência profunda na vida de Frida Kahlo, lembra-se que, antes do esforço biográfico, empreende-se aqui um movimento autobiográfico. Ler esta carta de Frida para Jacqueline não é colocar mais uma peça no quebra-cabeças linear de uma biografia que é compreendida na sua totalidade com a morte da sua autora. Antes, é compreender que este trecho é uma vivência única e singular, que trouxe consigo uma série de eventos perfeitamente irrepetíveis, que nada mais são do que os “momentos da vida infinita”, como cita Schleiermacher (*apud* GADAMER, 1999, p. 129-130).

É importante lembrar da noção estética de vivência, apresentada no capítulo anterior. O estético é o que rompe o racional. O estético é a representação não do objeto para o conhecimento, mas da imaginação para o subjetivo, diz Kant na *Crítica do Juízo*. O que é estético opõe-se àquilo que é lógico pela noção de que seu fundamento *não pode ser senão subjetivo* (KANT, 1, 1993, p. 48)¹.

A volta a Kant, mais uma vez, apresenta-se como um instrumento útil para compreender o pensamento fortemente colonizado pela Razão que se formava à sua época. Embora a *Crítica do Juízo* aventure-se pela definição do que é belo, numa tentativa de submetê-lo à cognição, suas argumentações servem para preparar o terreno para o qual se move a *Erlebnis*.

¹ A referência após a página é da seção, ou parágrafo, que se estabeleceu como divisão da *Crítica do Juízo*.

No entanto, eis aqui a linha que se estabelece entre este trabalho e o reino kantiano. O juízo do belo não é a vivência. O juízo estético é *desinteressado*. O belo funda-se no prazer desinteressado e livre, e não na satisfação de uma necessidade material ou moral (algo que é bom), nem em algo que satisfaz a um desejo dos sentidos (algo que é agradável).

Longe de se embrenhar nesse longo e complicado labirinto de interesses, percebe-se que há um limite intransponível pela estética sistemática de Kant e as vivências de Frida Kahlo. Ora, Frida Kahlo estava *vivendo sua vida*. Em sua grande decepção na Europa, ela não pretendia afastar-se e sentir uma graciosa sensação “universalmente subjetiva” de que aquilo é belo. A experiência na Europa sem dúvida a desagradou profundamente, assim como a amizade com Jacqueline Lamba a alegrou. Do mesmo modo, o sucesso que ela posteriormente fez nos Estados Unidos lhe foi muito útil, enquanto a amputação de sua perna lhe foi tremendamente inútil. Não há, portanto, como separar a vivência do bom, do agradável, do ruim, do triste, do doloroso.

Sobre o agradável e o bom, trabalha Kant a quinta seção da *Crítica do Juízo*, dizendo que:

Tanto o agradável quanto o bom se referem ao nosso poder de desejar, e desta forma carregam consigo uma ligação. Enquanto o agradável porta uma ligação patologicamente condicionada a estímulos, o bom traz uma ligação pura e prática que é determinada não apenas pela representação do objeto, mas também pela representação da conexão do sujeito com a existência desse objeto (KANT, 5, 1993, p. 54)²

Apreende-se desta citação dois pontos que enriquecem a compreensão da vivência de um autor. Em primeiro lugar, a questão da *conexão do sujeito com a existência do objeto*. O juízo estético não é fundado nem almeja um conceito. Ele não se apoia na existência – ou refutação – de um objeto externo, como uma cadeira ou uma exposição na Europa, que são ou não são. Ele se apoia no encontro da representação dessa cadeira ou dessa exposição com a *ligação* que o sujeito tem com ela. A ligação dele com a sua *existência*.

Pode-se voltar aqui rapidamente à etimologia de *Erleben*, cujo radical carrega a ideia conjugada de *viver e ter um corpo*. Não há, *a priori*, como estabelecer uma relação entre algo que não tem uma existência. Mesmo que seja algo imaginário, como um

² Em tempo, este trecho não é uma perfeita transcrição da edição portuguesa da Editora Forense, mas um cotejamento com o original em alemão. Dado o estilo condensado (e um tanto truncado) do filósofo alemão, muitas traduções ganham, sobretudo semanticamente, com um confronto com o original. Esse procedimento, obviamente não é condição para a compreensão do texto, e o sentido mantém-se o mesmo.

unicórnio ou um saci, suas construções foram feitas a partir da união de partes que existem. Mesmo a mais fantasiosa das quimeras é uma *construção de um corpo*.

Assim, a existência de uma experiência *real* – aqui compreendida como dotada de uma realidade além do sujeito, para não se perder em combates hermenêuticos – é uma das condições de uma vivência, pois isso dá-lhe a chance de ser boa/útil, ou ruim/infrutífero (como um remédio para uma doença).

O segundo ponto que pode servir à estruturação da vivência na escrita – principalmente do diário – é a ligação “patologicamente condicionada a estímulos” que o prazer agradável traz dentro de si. Ao contrário do que é bom ou ruim, cujo prazer está associado à realidade da experiência e à subjetividade do indivíduo, o agradável liga-se a estímulos dessa experiência, pois esse tipo de prazer satisfaz os sentidos imediatamente (como uma bebida gelada em um dia quente).

Assim completa-se o percurso da *Erlebnis* tal como ela advém do romantismo alemão, agora compreendida do ponto de vista daquele que a sente. Voltando a duas das noções de *Erlebnis* que Jorge Viesenteiner (2013) apresentou, tem-se a imediatez, a significação. À imediatez corresponde o condicionamento a estímulos do prazer agradável, e à significação corresponde a conjunção entre a realidade do objeto e a subjetividade do ser³.

O terceiro aspecto da *Erlebnis*, o estético, mantêm-se, visto que permanece o embate entre ela e a *Aufklärung*, entre a totalidade e o infinito de uma, e a frieza determinante de outra. O conteúdo do que é vivido imediata, individual e significativo em uma vivência não exige, nem cabe, numa determinação racional.

Assim, vê-se que a vivência romântica avançou com muito mais força nos séculos que se seguiram, ao contrário do juízo universal subjetivo estético de Kant, que não percebeu a individualidade que germinava nos quartos e nos cadernos.

2.2 Do que se escreve

*“Todas as línguas, exceto a de Deus, seriam línguas de sofrimento,
dicionários das dores”
(Isaac Sangari, em O Dicionário Kazar, de Milorad Pavitch, 1989)*

³ Em resumo, cita Viesenteiner, a partir do filósofo holandês Gerard Visser, que “toda vivência é sempre ‘minha’ vivência exclusivamente individual, e isso significa ‘não apenas que *eu* sinto, mas também que eu incondicionalmente *sinto*” (2013, p. 144, onde os grifos são do autor e referem-se, com exatidão, às conexões que há no prazer do *bom* e do *agradável*).

Voltando à vida de Frida, as experiências dela durante sua viagem à Europa, sua decepção com os surrealistas, bem como seu acidente de ônibus na adolescência e suas várias cirurgias, foram todas sensações únicas, pessoais e intransferíveis, cuja apreensão racional escapa à própria sentiente. Pode-se adicionar, no entanto, que os graus de imediatez ou significação variam de acordo com o tipo de vivência: pois as vivências físicas, como a amputação da perna e o acidente se aproximam mais da imediatez do que da significação. Contudo, entra aqui um fator novo, a saber, a força, ou a carga com a qual essa vivência *atinge e atravessa* aquele que sente.

Como um raio que atinge uma árvore e a atravessa, partindo em dois, uma carga de *Erlebnis* corta aquele que experencia algo. Para ilustrar esse raio, Viesenteiner volta-se um pouco mais no tempo, até Friedrich Nietzsche (1844-1900), para resgatar a palavra *Pathos*.

O significado originário de *Erlebnis* implica um estreito vínculo com a noção de *pathos*, ou seja, como contraconceito da razão [...] um excesso perdulário de vida que não é oriundo da sistematização teórica sobre uma certa forma de vida, mas se origina do solo mesmo da travessia existencial de uma vivência. *Pathos* e *Erlebnis* não são oposições, mas uma vivência é propriamente *pathos*, o padecimento da travessia através de uma vivência (VIESENTEINER, 2013, p. 146)

Pathos (do grego πάθος) é corriqueiramente compreendido como afeto, sofrimento, dor ou paixão⁴. No entanto, sua carga etimológica é ainda mais forte, pois *pathos* pode ser definido como “toda forma de padecimento em oposição à ação, além do sentido filosófico específico de desgraça ou infortúnio”⁵.

Assim, *pathos* está em direta ligação com a vida. Longe do intermédio da razão, ele abarca o que eu sinto incondicionalmente, e é precisamente por isso que não refere-se a ele aqui como um conceito, assim como não se referiu à vivência como tal. Tanto *Erlebnis* quanto *pathos* são noções transversais que trazem, em sua passagem, uma série de afetos. Assim como o raio que atravessa a árvore, ambos os contraconceitos não são apreensíveis pela razão, mas acontecem “quando estamos imediatamente na vida”. Essa noção de viver imediatamente o que se padece – bem como o que se vive – é que tanto serve como antecede à escrita.

⁴ A paixão como um sofrimento intenso do corpo – como a de Cristo durante a via crúcis – evoluiu para a ideia romântica da paixão como um sofrimento intenso da alma. Mas a ideia de um evento afetivo intenso o suficiente para modificar a vida permanece.

⁵ MEYER-KALKUS, Reinhart. *Pathos* In: GABRIEL, Gottfried; GRÜNDER, Karlfried; RITTER, Joachim. *Dicionário Histórico da Filosofia*. Disponível em: https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary_%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.pathos%27%5D__1508866249900.

O filósofo francês Georges Didi-Huberman, na breve conferência *Que emoção! Que emoção?* traz à discussão a qualidade passiva do *pathos*. Ele diz que “‘eu corto, eu queimo’ ilustra a voz ativa, ou em ação; ‘eu sou cortado, eu sou queimado’ ilustra a voz passiva ou em passividade, ou seja, em *pathos*” (2016, p. 20). Ele realiza uma sucinta análise etimológica e semântica, apontando a qualidade patética que engloba tanto uma dor injusta quanto uma dor benéfica. No entanto, independente da índole do que se padece, boa ou ruim, Didi-Huberman conclui que qualquer paixão atribui ao indivíduo uma “impossibilidade de agir” (2016, p. 21).

Assim, o *pathos* carrega consigo uma qualidade potente e avassaladora. Ao sentir-se impotente em decorrência de um *pathos* – seja grande medo, grande surpresa ou grande doença – uma pessoa não permanece incólume, mas paralisa-se. Impossibilitada de agir, ela deve processar essa carga de alguma forma.

E que tipo de situação poderia ser vista como tal *pathos*? Tome-se um trauma de infância, como uma queda de um lugar alto ou o ataque de um cachorro. Tais eventos não apenas geram uma ação paralisante no momento em que ocorrem, mas demandam um tempo para que o indivíduo processe o que ocorreu e possa seguir sua vida. Muitas vezes, eventos assim acarretam consequências psíquicas para toda uma vida, demandando algum tipo de terapia para superar o trauma e seguir em frente.

Rapidamente, a teoria psicanalítica entende o trauma como um choque violento, um “afeto estrangulado” que o sistema nervoso tem dificuldade em abolir por meio do pensamento associativo ou da reação motora (FAVERO, 2009, p. 20). Freud, em *Além do Princípio do Prazer* (1920), descreve como traumáticas “as excitações externas que colocam força suficiente para perfurar a proteção antiestímulo” (FREUD, 1992, p. 29), impedindo “o aparelho psíquico de realizar a tarefa de ligar essas excitações de forma a permitir ulteriormente a sua descarga” (CÂMARA, 2011, p. 60).

Percebe-se, então, que mesmo que o trauma seja uma forma superlativa de *pathos* – ataques de cães e quedas não são experiências que acontecem a todo instante – são eventos imediatamente ligados à *vida*. São vivências, assim como a viagem de Frida à Europa e a amputação de sua perna direita em 1953, que atravessam um indivíduo com *choques, excitações e descargas*.

O que difere o trauma psicanalítico da vivência como aqui quer-se tratar é a diferença entre *patológico* e *pático*. Por um lado, teoria psicanalítica vê a vivência do trauma como patológica porque ela causa um deslizamento dinâmico que se distancia do normal, e é variável de acordo com a época (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 616-

617). Por outro lado, a vivência da *Erlebnis* é pática porque é originalmente uma expressão da teoria dos afetos⁶.

Nenhuma vivência deixa, portanto, de ser pática – ou patética – porque não possui em si um gérmen de desequilíbrio psíquico, e sim – seja um assombroso acidente ou um passeio displicente pelo parque – são *Erlebnisse*, são “o instante imediato, significativo e estético de uma vida e, portanto, simplesmente *pathos*” (VIESENTEINER, 2013, p. 147).

Há, claro, diferenças quantitativas na *carga* de cada uma dessas vivências, que demandará formas e forças diferentes de expressão. Ao passo que a carta de Frida Kahlo a Jacqueline Lamba expressa uma saudade de uma pessoa e uma angústia por uma partida, o faz de maneira bastante clara. Outros eventos, como a dor física – e aqui pode-se referir às várias entradas de Frida ao hospital que antecederam sua morte – ou a dor psicológica da perda da mãe – sintetizada no diário de Roland Barthes – perdem o caráter forte de uma linguagem clara e distinta, como a da carta.

No entanto, antes de voltar-se para as manifestações específicas de *pathos* no diário da pintora mexicana, é importante frisar alguns pontos sobre essa vivência imediata de que falamos.

A vivência é, acima de tudo, inconsciente. Ela jamais é apreendida na totalidade pelo entendimento, apesar das tentativas sistemáticas da filosofia e mesmo da psicanálise em afirmar isto. Viesenteiner (2013) cita um trecho muito breve de um dos aforismos de *A Gaia Ciência*, de Nietzsche, que contribui muito em sua totalidade:

317 – Um olhar para trás

Raramente temos consciência de que cada período de afeto [*Pathos*] de nossa vida tem algo de patético; enquanto estivermos nesse período, acreditamos ao contrário que esse é praticamente o único estado possível, um *ethos* e não um *pathos* – para falar como os gregos. Algumas notas de música me lembraram hoje um inverno, uma casa e uma vida essencialmente solitária e, ao mesmo tempo, o sentimento que eu sentia então: eu acreditava poder continuar a viver eternamente assim.

Mas agora compreendo que isso era unicamente *pathos* e padecimento [*Leidenschaft*], uma coisa que se parecia com essa música dolorosamente corajosa e consoladora – pode-se não ter sensações dessas durante anos ou mesmo durante eternidades: nós nos tornaríamos demasiado “etéreos” para esse planeta (NIETZSCHE, 2006, p. 184-185)

Mais do que nos lembrar que dificilmente temos consciência de algum *pathos* que nos atravessa a vida, Nietzsche afirma que essa infiltração estética da vivência pode

⁶ DRESSLER, Stephan; PROBST, Peter. *Pathisch, Pathik*. In: GABRIEL, Gottfried; GRÜNDER, Karlfried; RITTER, Joachim. *Dicionário Histórico da Filosofia*. Disponível em: https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary_%2F%2F%5B%40attr_id%3D%27verw.pathisch.pathik%27%5D__1508868757439.

vir de qualquer coisa – um época, uma viagem, ou mesmo uma música – que sobrevoam a memória e a imaginação, pousando fortuitamente no entendimento de quando em quando, usualmente em momentos em que quer ser expressada.

E, finalmente, Nietzsche traz a importante lembrança da relação entre *realidade* e vivência, ao dizer que anos ou eternidades sem vivências patéticas nos tornariam “etéreos”. Lembrando da necessidade de uma realidade externa e de uma subjetividade para que a vivência aconteça, adianta-se que é necessário uma exterioridade para que se possa, inclusive, ter ciência da interioridade, como será visto no capítulo seguinte, num breve encontro com a fenomenologia.

Agora, cabe pensar como se dá a expressão dessa vivência, dado que o grande objetivo deste trabalho é tentar *ver* as centelhas das vivências dolorosas – físicas e emocionais – nas emaranhadas páginas dos diários íntimos. No entanto, é necessário ainda ceder um pouco, e não encarar a dor de frente, pois ainda nos falta meios para ver seu rosto⁷. Serão voltados alguns passos para trás, indo da dor até a tristeza.

É inegável que a carta de Frida envolva uma tristeza. A que ponto essa tristeza chegou, contudo, é impossível saber. A real intensidade da dor de um indivíduo é inalcançável. No entanto, independente da certeza se Frida verteu lágrimas ou apenas se ressentiu após separar-se da amiga, é inegável que foi tomada por uma tristeza.

Na conferência *Que emoção! Que emoção?*, Georges Didi-Huberman apresenta uma sequência de fotografias de crianças chorando, tiradas pelos fotógrafos Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Conrad Kindermann (1842-1926) para o livro *As Expressões das Emoções no Homem e nos Animais* (1872), de Charles Darwin (1809-1882). Dentre elas, há a foto de uma criança sendo abraçada por trás e debulhando-se em lágrimas, que chama a atenção a ponto de ser destacada das demais e servir de capa para a edição francesa da palestra publicada (Figura 1).

⁷ “Mas”, disse o Senhor, ‘você não pode ver meu rosto, pois ninguém poderá me ver e permanecer vivo’ (Livro do Êxodo 33:20)



Figura 1 – “Criança em Prantos”, de Oscar Gustave Rejlander.
Fonte: DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 11



Figura 2 – "Gritos e lágrimas das crianças", de Oscar Gustave Rejlander (1, 3, 4 e 6) e Conrad Kindermann (2 e 5)
Fonte: DARWIN, 1872, p. 148.

De maneira mais intensa do que as outras emoções faciais, o choro modifica completamente a feição, principalmente das crianças pequenas⁸. Analisando as fotos, Darwin diz que:

Crianças pequenas, quando sofrem a menor dor, uma fome moderada, ou algum desconforto, externalizam gritos violentos e prolongados. Enquanto gritam, seus olhos estão firmemente fechados, de forma que a pele em volta deles fica enrugada, e a testa fica contraída em um franzido. A boca fica bem aberta com os lábios retraídos de uma maneira peculiar, que faz com que assumam uma forma quadrada. A gengiva ou os dentes ficam mais ou menos expostos. A respiração é inalada quase espasmodicamente. (DARWIN, 1872, p. 147-148, tradução nossa)⁹

O choro, portanto, toma conta de tal forma que dificulta a visão e impede a fala (pode-se dizer até que atrapalha o olfato, pela corisa que acompanha o choro, e a audição, pelo próprio barulho dos gritos). É uma genuína forma de *pathos*, pois se coloca completamente *contra* a ação. E, ao colocar-se contra a ação, o choro coloca-se contra a razão e contra todas as suas criações, como a língua.

Difícilmente consegue-se pensar com clareza durante um acesso de choro, quem dirá escrever. O mesmo vale para qualquer emoção intensa, como um acesso de riso, ou de comichão (para lembrar que não falamos apenas de emoções¹⁰ mentais).

⁸ Em uma nota no capítulo seis, *Expressões especiais do homem: sofrimento e choro*, Darwin diz que a fotografia número seis do compêndio de crianças chorando (Figura 2), foi colocada para mostrar como o choro torna-se mais moderado em uma criança mais velha.

⁹ A primeira edição do livro está disponível digitalizada em: <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?pageseq=163&itemID=F1142&viewtype=side>.

¹⁰ Em tempo, tratamos aqui emoção qualquer força que se movimenta, que atravessa um indivíduo, conforme lembra Didi-Huberman, ao dizer que uma emoção seria uma e-moção, quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora (*e-*, *ex*) de nós mesmos. (2016, p. 25-26)

No prólogo de *A Genealogia da Moral*, Nietzsche traduz, com sua habitual dureza poética, essa oposição entre a vivência e a expressão:

Quanto ao mais da vida, as chamadas "vivências", qual de nós pode levá-las a sério? Ou ter tempo para elas? Nas experiências recentes, receio, estamos sempre "ausentes": nelas não temos nosso coração – para elas não temos ouvidos. Antes, como alguém divinamente disperso e imerso em si, a quem os sinos acabam de estrondear no ouvido as doze batidas do meio-dia, e súbito acorda e se pergunta "o que foi que soou?", também nós por vezes abrimos *depois* os ouvidos e perguntamos, surpresos e perplexos inteiramente, "o que foi que vivemos?", e também "quem somos realmente?", e em seguida contamos, depois como disse, as doze vibrantes batidas da nossa vivência, da nossa vida, nosso *ser* – ah! e contamos errado (NIETZSCHE, 1998, p. 7)

A vivência exige então uma digestão, um ruminar, nas palavras do filósofo, que termina o prólogo dizendo que para que suas obras se tornem *legíveis*, é necessário ser quase uma vaca, e não um ser humano (muito menos um ser humano moderno).

Ter de tornar-se uma vaca no lugar de um indivíduo moderno para compreender. Tal afirmação não só é bastante ousada, como forma uma imagem tremendamente surreal. É só abandonando a razão, a língua formal e o desejo de sistematizar da *Aufklärung* ocidental, que se pode compreender bem uma obra, um evento, um ataque de choro.

A compreensão de uma vivência – e de sua qualidade patética – é única, ainda que seja a mesma para vários indivíduos. Abandonando a crise de choro, que é explicitamente individual, tomemos um acidente automobilístico. Em uma rua cheia, em pleno horário de pico, dois carros colidem de frente em alta velocidade. Algumas pessoas gritarão por socorro, outras correrão assustadas, algumas tentarão manter a calma e socorrer as vítimas, e algumas poderão ter reações inesperadas, como felicidade (um pedestre que foi há pouco quase atropelado por um dos carros envolvidos no desastre). Outras pessoas, inclusive, poderão ter reações apenas algum tempo depois, como uma criança que despertará assustada no meio da noite, revivendo a cena de horror com seus barulhos ensurdecedores.

Nenhuma dessas reações é racional, mas uma tradução simbólica dos sentidos. O grito, o choro, o desespero, e mesmo o desejo de socorrer os acidentados – que nada mais é que um rompante de sobrevivência – são coisas completamente diferentes de uma entrevista ao jornal contando do ocorrido, ou um desenho baseado no acidente, ou mesmo uma ligação para um amigo contando o que houve.

Assim, quanto mais intenso a força do *pathos*, quanto mais carregada é a vivência, mais tempo de ruminação ela demanda para poder ser efetivamente traduzida (“obliterada e achatada”, diz Viesenteiner) para a linguagem corrente, para os outros.

2.3 Como se escreve

Moisés desejava ardentemente uma dessas magias semânticas, uma que logo conseguissem ler [...] em qualquer língua, em todas as línguas existentes, não só na língua dos antepassados de seu pai [...] Uma inspiração divina. Uma ideia com chifres. Parecida com o Invisível, o Espiritual, Aquele a quem o mundo pertencia [...] (A Lei, de Thomas Mann, 1944)

É a escrita, de todas as formas de comunicação, de expressão de uma vivência, que mais interessa a este trabalho. É a escrita em suas múltiplas formas e na sua característica singular de solitária, que funda o cerne desse trabalho, e traça a relação mais intrincada com a expressão de uma vivência. Enfatiza-se, ainda, que a escrita não se basta na sua forma fonética, mas se espraia de outros modos – como o desenho, que Frida utiliza em larga escala em seu diário – no entanto, a discussão aqui se iniciará no núcleo duro da escrita, sua forma alfabética.

A escrita pode ser definida como o encontro da fria expressão da racionalidade com a força vulcânica de uma vivência. E, mais do que a dura forja de uma manifestação patética cujo único objetivo é “ser compreensível”¹¹, a escrita é uma das formas mais indelévels de registro, porque se insere – e envolve – a compreensão em uma forma específica de uma cultura: a língua. E aqui não se realiza nenhum tipo de consideração estética, visto que esse é o ponto que escapa à escrita.

Ao contrário da música, da pintura e da escultura, por exemplo, a escrita demanda o domínio inicial da língua, ao invés de um acesso imediato pelos sentidos. Afinal, os *Concertos de Brandenburgo* (BWV 1041-1051), de Johann Sebastian Bach (1685-1750) tocará da mesma forma – ainda que não na mesma intensidade – um maestro erudito no fim de sua vida, e um garoto camponês com poucos anos. No entanto, *A Montanha*

¹¹ “Assim que os homens buscam se entender e se unir para um trabalho comum, eles são tomados pela loucura dos conceitos universais, e mesmo pelos simples sons das palavras e, como uma consequência dessa incapacidade de comunicar, tudo que eles fazem carrega consigo a marca da ausência de entendimento mútuo, de forma que não corresponde às suas necessidades reais, mas apenas ao vazio dessas tirânicas palavras e conceitos” (NIETZSCHE, 2007, p. 215). Ao se referir à música de Richard Wagner (1813-1883), Nietzsche diz que a arte é, em geral, apenas a capacidade de comunicar a outro algo que se vivenciou, e que “contradiz toda obra de arte em si se ela não consegue se fazer compreensível” (apud VIESENTEINER, 2013, p. 148. A arte, então, a vivência estética, torna-se a solução para essa incapacidade tirânica da não-comunicação.

Mágica, de Thomas Mann (1875-1955), somente tocará aquele que conseguir decifrar os símbolos que guardam ali, em sua infinita combinação, a atormentada história do jovem Hans Castorp.

Assim, não se trata de um menosprezo estético da escrita, mas de um decréscimo da camada patética a que se tem acesso nela. Há, sem dúvida, poemas de Goethe e Pessoa que são eternos. Mas para alcançar essa eternidade é preciso saber lê-los. É preciso não apenas ver, mas dominar aquela língua *específica*. E ainda que a música também seja uma linguagem, ela é absorvida diretamente da audição à sensação, não passando pela morosa alfândega da Razão.

Vilém Flusser (1920-1991) dedica um livro inteiro à escrita e, de maneira bastante sucinta, inicia o livro dizendo que o ato de escrever “é um gesto que organiza os sinais gráficos e os alinha. E os sinais gráficos são (direta ou indiretamente) sinais para os pensamentos. Quem escreve teve de refletir antes” (FLUSSER, 2010, p. 24).

A palavra *refletir* já traz uma boa indicação dessa necessidade de *reviver* algo – com o prefixo *re-* que traz o eco de uma ação – no espelho da mente, como alguém que faz um desenho de si olhando para sua imagem refletida. E a própria palavra original no alemão para reflexão, *Nachdenken*, significa *pensar depois*. A última sentença da citação de Flusser poderia ser melhor compreendida com “Quem escreve teve de ruminar antes”, regurgitando e redigerindo todo um evento que lhe passou anteriormente.

Pode-se objetar, com toda a precisão, de que elaborar um concerto ou pintar uma tela também exige essa *reflexão* prévia, muitas vezes mais intensa do que a escrita. Pode-se imaginar Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) em um êxtase quase místico compondo seu réquiem à beira da morte, como ficou imortalizado no filme estadunidense *Amadeus* (Milos Forman, 1984). Pode-se imaginar também Pablo Picasso (1881-1973) em um frenesi enquanto pintava seus quadros. Ou mesmo Frida Kahlo, imobilizada em sua cama, transformando avidamente suas dores em telas magníficas.

Há um imaginário que envolve uma certa possessão – um entusiasmo, no sentido primitivo da palavra¹² – de artistas que conseguem transmutar suas experiências de vida, inclusive as mais dolorosas, em grandes obras de arte, memoráveis e grandiosas.

¹² Entusiasmo vem do grego antigo ἐνθουσιασμός (enthousiasmós), que é literalmente “estar com um deus dentro de si”. Sua formação é ἐνθεος (éntheos), “estar possuído por um deus” ou, mais literalmente, “ter um deus dentro de si” e οὐσία (ousía), “essência”.

No entanto, esse imaginário não se repete com escritores. Apesar de todas as dores de sua alma, não há grandes representações do Ernest Hemingway (1899-1961) alegremente escrevendo *Por quem os sinos dobram* (1940), ou de James Joyce (1882-1941) compondo, possuído, as labirínticas linhas de *Ulisses* (1922).

Parte desse imaginário pode ser atribuído ao fato de que uma pintura, por maior que seja, como o mural *Guernica*, de Picasso, com seus 3 metros de altura e 7 de comprimento, pode ser exposto em uma única foto, de uma só vez. E pode-se, ainda, acompanhar o processo de criação de uma dessas obras, através de fotos, que identificam o pintor e o corpo da obra que está sendo criado (figuras 5 e 6), ou mesmo filmes, que registram o *caminho do movimento da criação*. No caso de Picasso, tem-se o documentário francês *O Mistério de Picasso* (1959) em que o diretor Henri-Georges Clouzot gravou o processo de criação de mais de vinte telas do pintor espanhol, numa engenhosa técnica que envolvia um vidro transparente com uma folha de papel, de forma que o pintor nunca aparecia, e os desenhos se criavam magicamente para a câmera (figuras 3 e 4).

Ao contrário da leitura, a magia é instantânea, não exige amparo em nenhuma linguagem específica, nem demanda uma interpretação mais profunda. Ela acontece na altura dos olhos, que olham diretamente para uma tela – de pintura ou de cinema, e cuja altura compartilham com os ouvidos que escutam Mozart, com o nariz que sente um cheiro de uma torta, e com a boca morde a torta.

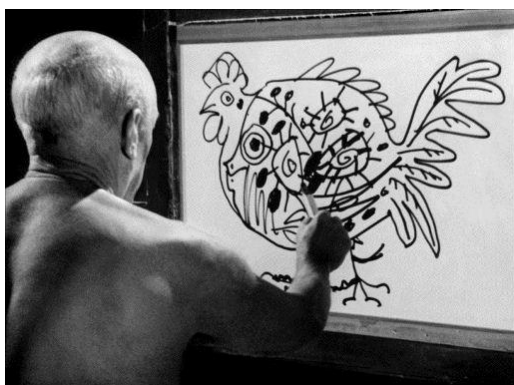


Figura 3 – Picasso atrás das câmeras
Fonte: *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956)

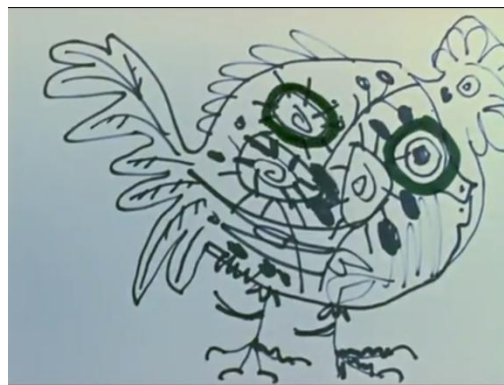


Figura 4 – O efeito da criação mágica frente à câmera
Fonte: *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956)



Figura 5 – Frida Kahlo pintando o quadro *Árvore de Família*, ca. 1950
Fonte: KAHLO, 2014, p. 288.



Figura 6 – *Árvore de Família*, Frida Kahlo (ca. 1950)
Fonte: <https://www.fridakahlo.org/portrait-of-frida-family.jsp>

Não há mágica em um vídeo de Hemingway escrevendo *O Velho e o Mar*, assim como não há tempo suficiente. Ao contrário da pintura de Picasso, a escrita não é fluida, mas emaranhada. Uma tela não basta para um romance. Não se pode traduzir toda a amplitude de uma novela em uma foto, como se pode com um mural ou uma tela. Nem em sua confecção, e tampouco em sua conclusão. A escrita não é visual como a tela pronta¹³. O livro não evoca o desligamento de si de uma música, pelo contrário, acentua uma ligação com o íntimo¹⁴. Ele demanda tempo e profundidade. Por isso os olhos do escritor voltam-se para baixo (figura 7), procurando os níveis cada vez mais abissais de significado, de utilização e reutilização, de mineração da língua, e de ruminação do que foi vivido. A escrita não aceita companhia, ela é solitária.

¹³ Apoiando a discussão sobre o entrave estético da escrita, está a neurociência, que aponta as várias áreas envolvidas no processo de leitura, indo dos córtex visuais (na parte anterior do cérebro, responsável pelo processamento visual), ao lobo temporal inferior (associado ao processamento de objetos), e ainda ao córtex orbitofrontal (na parte posterior, no lobo pré-frontal, responsável pela avaliação de estímulos e mesmo com o processo cognitivo de tomada de decisão). Embora tais noções sejam recentes no campo, elas servem para mostrar, ainda que de forma incipiente, o esforço energético e biomecânico necessário para que o cérebro humano possa processar a leitura. Cf. MARINKOVIĆ et al., 2003, especialmente as Figuras 3 e 6. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3746799/?report=reader>.

¹⁴ O compositor estadunidense Jonathan Berger (2014) escreveu um interessante ensaio sobre a força que a música tem de fazer com que o cérebro “se perca de si”, através de uma *distorção temporal* e de uma inibição do lobo prefrontal (a que se atribui a “tomada de decisões” e outras importantes funções cognitivas associativas). O artigo conta com o auxílio de noções recentes da neurociência sobre o assunto, como GOLDBERG, HAREL e MALACH (2006). Disponível em: <http://nautil.us/issue/9/time/how-music-hijacks-our-perception-of-time>.

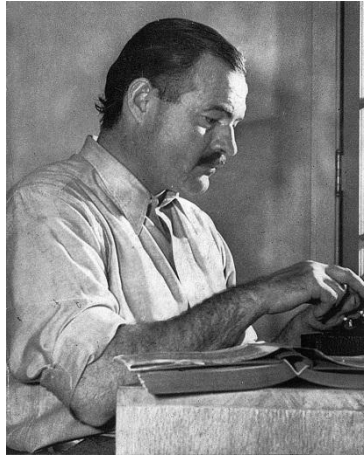


Figura 7 – Ernest Hemingway escrevendo *Por quem os sinos dobram*, em dezembro de 1939
Fonte: Wikicommons

A escrita não pode ocorrer no mesmo campo dos sentidos porque ela não é essencialmente estética. É pragmática. Ordenatória, como Flusser escreveu. E, voltando ao filósofo, é possível adentrar em um nível ainda mais radical da escrita, ao compreender que:

A escrita, essa sequência de sinais em forma de linhas, é que torna possível a consciência história. Somente quando se escrevem linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar – e, de maneira análoga, agir. Antes disso, andava-se em círculos (FLUSSER, 2010, p. 27)

É inegável, portanto, que a escrita está intimamente ligada à ação, à Razão, à *Aufklärung*. E, já que a *Erlebnis* é um contraconceito da *Aufklärung*, não há porque não afirmar que a escrita é um conceito-contrário à vivência.

Por isso há tantos entraves no fácil acesso à vivência escrita. Abaixo de várias camadas de significado, semântica, morfologia, estilística, “obliteradas e achatadas” estão as vivências. Reside no fundo da escrita – cujo sentido de leitura é horizontal¹⁵, mas o de criação é vertical – o veio do *pathos*, cuja exploração é mais difícil e perigosa do que a de qualquer pedra preciosa.

E, por isso também há tantos registros das formas dos outros sentidos. Registrar Picasso pintando suas obras, resguardadas nos museus, ou preservar as partituras e todas as gravações de um concerto nº 25 de Mozart, é o equivalente a imprimir várias e várias

¹⁵ É importante deixar claro que aqui trata-se da escrita ocidental. Todo este trabalho gira em torno das relações únicas - e na maioria das vezes adoentadas – que o Ocidente estabeleceu com suas próprias criações. Como num incesto do qual se arrependeu pelo tabu natural que dele vem, a escrita e a Razão entrelaçaram-se e se fecharam num discurso de tal maneira horizontal e num só sentido, que nada mais atravessa, nem a mais forte carga emocional ou afetiva.

cópias de um livro de Hemingway ou Goethe. É o equivalente a escrevê-las no registro eterno da história, dando-lhe uma *data* e uma *assinatura*.

É só quando algo que é escrito que ele *acontece*, segundo Flusser. Caso contrário, ele apenas *ocorre*. A diferença, que não é tão sutil no português, torna-se mais aparente em alemão. Em uma nota do tradutor à edição em português de *A Escrita*, Murilo Jardelino da Costa explica que

o autor opõe “acontecer” (*geschehen*) no sentido de ser ou tornar-se realidade no tempo e no espaço, a “ocorrer” (*sich ereignen*), experiência no mundo em que se vive intuitivamente, encontro contingente com as realidades desse mundo, do modo como elas se dão e se manifestam, independentemente do tempo (FLUSSER, 2010, p. 28)

Brevemente, em português, o verbo acontecer tem ligação com o verbo *contingo*, *ere*, oriundo de *contango* (tocar junto), e ocorrer se liga a *curro*, *ere* (correr), demonstrando assim como a ligação semântica e temporal. Dizer que algo *ocorria* antes do surgimento da escrita, então, assemelha-se à ideia de Flusser de que a consciência não era linear, como hoje, mas andava-se em círculos (2010, p. 27), como o cão que corre atrás do próprio rabo sem nunca conseguir alcançá-lo.

Já no alemão, a relação etimológica que se estabelece entre os eventos não é material, não tange ou corre, mas apresenta-se *temporalmente*. *Geschehen* está relacionado com acontecimento, mas com uma conexão sensorial, e não apenas material. Assemelha-se a ele os substantivos *Geschichte* (História, narrativa, relato) e *Geschick* (Destino), bem como o verbo *schicken* (organizar, pôr no lugar, e também enviar). Já *ereignen* é uma corruptela do alemão medieval *eröugnis*, que diz respeito tanto ao que é mostrado quando ao que é visto (KLUGE, 1891, p.74). O pronome reflexivo *sich* (para si) só adiciona um sentido circular para a relação, de mostrar o que ocorreu para si próprio, como se não houvesse uma memória que sustentasse o que passou.

Ao opor a noção de causalidade temporal do *geschehen* à conexão visual do *sich ereignen*, Flusser evidencia a mudança cabal de instituição que a escrita traz. Ela não apenas organiza e registra, mas institui. Assim como a prensa de tipos móveis gravava no papel aquelas letras organizadas segundo uma ideia, a escrita marca no papel o *pathos* organizado segundo o remoalho de uma vivência.

A escrita alfabética é, portanto, a versão mais mecânica, mais subterrânea e mais estafante de uma expressão de um *pathos*. Quanto maior for a sua carga vivencial, maior será o seu gasto energético para sua tradução em linhas escritas.

A ação de gravação de um *pathos* como escrita pode ser visualizada graficamente através de modelos como o proposto por Ciro Marcondes no livro *O Rosto e a Máquina* (2013). Por meio de um esquema cartesiano simples (Figura 8), o filósofo da comunicação demonstra como um acontecimento *p*, ao atingir a reta *r*, dá origem a um impacto inicial *s*, que gera *afecções e percepções*:

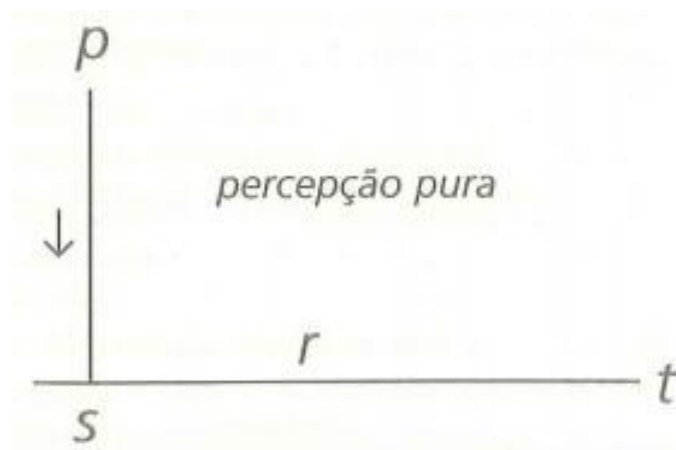


Figura 8 – Modelo Comunicacional de Marcondes
Fonte : MARCONDES, 2013, p. 18.

Trocando as variáveis por termos de identificação – e apreensão – mais fáceis, temos *p* como precisamente um *pathos*, ou a percepção de uma vivência *p*, que pode ser tanto de caráter físico (dor), quanto afetivo (luto), e variar na carga (desde uma simples viagem a uma amputação, ou da morte de um ídolo da música à morte da própria mãe).

Este vetor vertical externo, ao atingir a reta *r*, que representa o aparelho físico-psíquico de um indivíduo, gera uma sensação *s* após a resposta nervosa – que se inicia com a recepção pelo sistema nervoso e se completa com o retorno do aparato psíquico – que pode tornar *s* uma memória neutra ou, ainda, uma memória dissonante, que se destaca e captura os sentidos.

Essa resposta *s* é instantânea, atingindo diretamente o espírito, que adquire consciência de que a mão foi picada (num caso de dor física) ou que uma notícia repentina emocionou (no caso de um afeto da alma). A essa noção instantânea Marcondes, a partir do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941), chama *intuição*.

Bergson fundamenta sua filosofia num método de apreensão imediato que tem por objetivo refutar a compartimentalização da consciência do indivíduo (incluindo o tempo). Evitando as divisões categóricas – herdadas a contragosto de Kant – da metafísica, da psicologia e da ciência, Bergson buscava uma visão direta do espírito pelo espírito, sem intermédios conceituais:

O que pretendo dizer, antes de mais nada, é que o conhecimento usual se encontra constringido do mesmo modo e pelas mesmas razões que o conhecimento científico, tomando as coisas em um tempo pulverizado em que um instante sem duração sucede a outro instante que tampouco dura. Para ele, o movimento é uma série de posições, a mudança de uma série de qualidades, um devir [...]. Parte da imobilidade (como se ela pudesse ser algo além de aparência, comparável ao efeito que um móvel produz sobre outro móvel, quando um se ajusta a partir do outro), e por uma engenhosa combinação de imobilidades recompõe uma imitação do movimento que substitui o próprio movimento. Operação praticamente cômoda, mas teoricamente absurda, preenche das contradições e dos falsos problemas que a Metafísica e a Crítica encontram e tropeçam no caminho (BERGSON, 1936, p. 105)

A intuição é, então, uma nova forma de compreender a psiquê, atribuindo-lhe novos dados – e não novas formas – de apreender e compreender o mundo à sua volta. O tempo não é mais um objeto de divisões arbitrárias da mente humana, mas uma *duração*, uma fluidez à qual se tem acesso no abandonar dessas arbitrariedades. A intuição é uma descida a um Hades onde não há mais misteriosas relações entre fenômenos e substâncias, mas uma mesma mutação que se prolonga sempre, como uma melodia em que tudo é devir (BERGSON, 1936, p. 105).

É, portanto, artificial toda maneira de pensar e sentir que pareça limitada em um único instante do tempo. Nas palavras de Franklin Leopoldo e Silva, um dos grandes comentadores brasileiros de Bergson, as coisas *duram*, e a vida é essa sequência de momentos diferenciados, mas que nunca se interrompem. E, no que tange às percepções e às afecções, diz o pesquisador que:

Então, quando nós vivemos o amor, o ódio, esses sentimentos fortes muito íntimos, nós percebemos que não podemos compreendê-los bem. Não podemos explicá-los bem, nem para nós, nem para outros. E nisso exatamente consiste a intuição: uma apreensão direta das coisas, daquilo que nós somos, dessa realidade, principalmente da nossa consciência (SILVA, 2017)

Juntamente com as novas ideias de duração e intuição, pode-se agora voltar ao esquema comunicacional de Ciro Marcondes, onde a adição da variável t (Figura 8.1), o tempo, trará novas consequências ao impacto, recepção e tradução desse *pathos*,

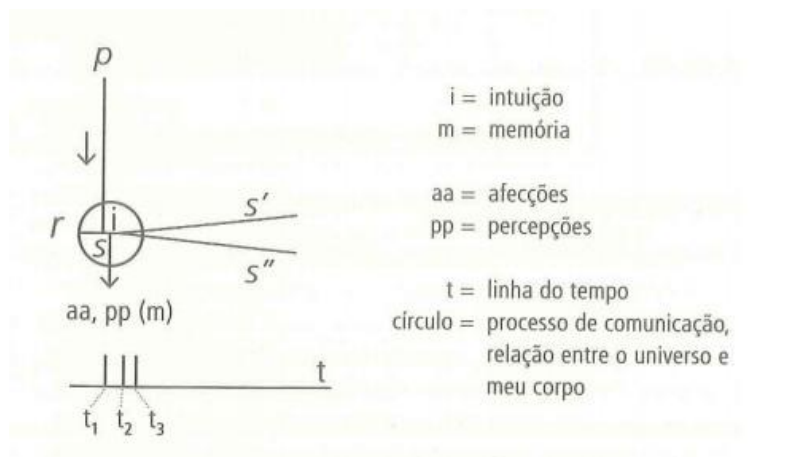


Figura 8.1 – Modelo Comunicacional de Marcondes adicionado do tempo
Fonte : MARCONDES, 2013, p. 20.

O modelo comunicacional completa-se e complexifica-se com a adição da variável t , pois agora as sensações s se acumulam, sobrepõem e mesmo se misturam com o passar do tempo.

Anteriormente, a vivência patética p gerou um impacto s que, por sua vez, gerou *afecções* ou *percepções*, de acordo com sua origem. Com o passar do tempo – t_1, t_2, t_3 –, esses impactos s vão reverberando na mente, sendo divididos entre os que são neutralizados e relegados ao plano da memória (s'), e aqueles considerados fortes o suficiente para “desestabilizar a função cerebral de acoplamento a uma memória anterior” (MARCONDES, 2013, p. 23). Ou seja, uma sensação s'' é de tal modo dissonante que se destaca das demais, furando o bloqueio dos sentidos (semelhante à proteção antiestímulo de Freud) e envolvendo o indivíduo, capturando sua atenção. É o que ocorre, por exemplo, durante um filme muito cativante, uma paixão avassaladora ou um corte profundo. É nesse momento que se toma consciência da intuição e, puxado por essa força avassaladora, realiza-se um mergulho “ao interior de nós mesmos”¹⁶.

Ainda que sensações como aquela já tenham sido experimentadas, a daquele momento específico t_1 é mais intensa de tal forma que se destaca da duração, sem rompê-la, e não se mistura com suas análogas na memória.

Quanto à duração, o modelo enfatiza a sequência das reações em momentos distintos sem, no entanto, afirmar que uma suplanta ou substitui a outra. Cada percepção ou afecção é única no momento t em que ocorre, e deixará de ser foco da cognição no

¹⁶ “Desçamos então ao interior de nós mesmos; quanto mais profundo for o ponto que tocarmos, mais forte será o impulso que nos reenviará à superfície” (BERGSON, 1936, p. 103)

instante seguinte, para dar lugar a outra percepção ou afecção. A comunicação é, então, uma sucessão de sensações que devem ser triadas – assimiladas ou descartadas – pela mente, mas que, efetivamente *acontecem e duram* todo o tempo (MARCONDES, 2013, p. 22).

Finalmente, e mais importante, o modelo demonstra o encontro de uma força vertical perceptiva/afetiva com uma superfície horizontal. Aqui é inegável a semelhança entre o vetor *p*, que representa uma descarga de *pathos*, com a caneta empunhada, e entre a reta *r*, que representa o aparato físico-psíquico com uma superfície onde se escreve. A superfície horizontal, mais baixa, é aquela para onde *desce* a carga vivencial, como Satã que desce num raio dos céus, numa descida ao Eu profundo. É onde ficará marcada para sempre pelas mãos do escritor, absorto, no alto, na ruminação de sua própria vida.

2.4 Os contornos da escrita

*Por que razão as palavras me parecem tão tristes e frias?
Será porque não existe palavra bastante suave para ser teu nome?
(Gabriel Conroy, em Os Mortos, de James Joyce, 1914)*

Antes de prosseguir, é preciso fazer dois breves parênteses sobre a escrita, a partir dos conceitos que fundam este trabalho. Deve-se lembrar que esta investigação escolhe um trajeto dentre os galhos da quase infinita árvore conceitual que fundamenta o pensamento ocidental, mantendo em um dos galhos mais altos: a escrita, onde se assenta o ninho da ave lendária da racionalidade ocidental.

Buscando evitar cair na armadilha da superioridade e complexidade da escrita sobre as demais formas de pensamento, é preciso alertar para dois pontos: um que o *pathos* da escrita não é uma ferramenta generalizante e, em seguida, que a escrita não é o desvelo completo e cristalizado de uma outra forma de expressão. Em suma, esta última seção busca esclarecer que aqui se compreende a escrita como *não universal* e muito menos *total*.

Em primeiro lugar, é preciso diferenciar o *pathos* que aqui se utilizar e o que molda a teoria do historiador Aby Warburg (1866-1929), o arqueólogo de uma das encarnações do *pathos* na modernidade. Warburg baseia sua revisão da história da arte ocidental através da noção de *pathosformeln* [fórmulas de *pathos*]. Segundo essa ideia, o historiador reinvestiga a arte pagã grega e suas influências na arte ocidental posterior, a partir do Renascimento aos dias atuais. Nas palavras do próprio historiador, os

pathosformeln são “testemunhos de estados de espírito transformados em imagens”, nas quais “as gerações posteriores (...) procuravam os traços permanentes das comoções mais profundas da existência humana” (WARBURG *apud* GINZBURG, 2007, p. 45).

Essas fórmulas de *pathos* são as inquietas manifestações da corporeidade presentes na arte da Antiguidade, “símbolos enérgicos de ação e de conflito, fórmulas expressivas de movimento vivo dos poderes do corpo e do espírito. O Hércules lutador, a Vênus com o cabelo esvoaçante, a Fortuna com a vela aberta ao vento”¹⁷.

Utilizando essas formas como fio condutor, Warburg costurou reproduções da arte pagã e renascentista, com recortes de revistas, *frames* de filmes e peças publicitárias, construindo um grande atlas dessas fórmulas de *pathos* na arte do Ocidente. A ele, Warburg deu o nome de *Mnemosyne*, a deusa grega da memória, mãe das nove musas. O atlas pretendia, através de uma sequência painéis¹⁸, mostrar “a vida em movimento [*bewegtes Leben*]” que anima as recorrências na estética dessa civilização, ao mesmo tempo em que é animada pela própria história e conduzida pelo *pathos*¹⁹.

Essa noção de *pathos* é, portanto, demasiado ampla para o escopo deste trabalho, que preza pela investigação de um *pathos* vivencial singular de um indivíduo: o diarista. Enquanto Warburg pretendia, com sua *Mnemosyne*, estabelecer uma “máquina de abstrações”²⁰ que apontaria para o traçado geral dessas forças fantasmagóricas na arte ocidental, o objetivo aqui é analisar o *pathos* como o combustível de uma escrita que é totalmente única e, portanto, irrepetível e, mais ainda, inexprimível.

Ainda que Warburg combata a história da arte positivista que nasce com o determinista livro de Johann Wincklemann, *História da Arte na Antiguidade* (1764), o historiador de Hamburgo não deixa de pretender uma metafísica, cujos movimentos tectônicos vão além da compreensão – e identificação – imediata dos sentidos. Nos lembra Didi-Huberman, um dos resgatadores da teoria warburguiana, que:

¹⁷ RITTER, Hans Henning. *Pathosformel*. In: GABRIEL, Gottfried; GRÜNDER, Karlfried; RITTER, Joachim. Dicionário Histórico da Filosofia. Disponível em: https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.pathosformel%27%5D_1516073883263.

¹⁸ Warburg planejava ao menos 79 painéis de 150 x 200 cm cobertos com um pano negro e povoados por fotografias. Infelizmente, o historiador não conseguiu finalizar seu atlas, deixando cerca de 63 painéis somente.

¹⁹ Cf. O excelente artigo introdutório de Christopher Johnson ao atlas de Warburg: *Atlas Gazed: Mnemosyne – Its Origins, Motives and Scope*. In: JOHNSON, 2012, p. 1-42.

²⁰ Agradeço a Maurício Lisovsky pelo apontamento preciso deste termo nesse debate durante uma leitura de um pedaço deste capítulo no Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), em 2017.

Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um *momento* energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34)

Assim, a teoria de Warburg não perde de vista o caráter *energético* do *pathos*, mas almeja visualizar no conjunto – no sobrevoo do atlas completo – uma trajetória ampla que segue para além de cada imagem.

Por outro lado, o *pathos* da *Erlebnis* alia-se à intuição de Bergson, buscando entrar no seu objeto de origem – na sua vivência – e trazer de volta algo único, que pertence *somente àquele objeto* e não a toda uma generalidade objetiva; e, por conseguinte, essa jornada ao interior do objeto busca coincidir com “o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível” (BERGSON *apud* RIBEIRO, 2013, p. 105).

O *pathos* na escrita da vivência, portanto, exige uma proximidade da vida do seu personagem, uma contextualização daquele viver, através de sua biografia. Não é uma generalização, mas uma aproximação.

Por outro lado, há outro aspecto da escrita que precisa ser posto em evidência: sua desapareição. A começar por seu caráter formal e contraestético, a escrita não é totalizante. Cada traço é não uma adição à vivência, mas um débito, uma retirada que se faz da *Erlebnis*.

O Livro de Tobias, um dos deuterocanônicos²¹ do Velho Testamento, conta a história do patriarca Tobit, que fica cego e envia seu filho Tobias para buscar uma certa quantia em dinheiro. Durante sua jornada, Tobias é visitado pelo Arcanjo Rafael, que lhe ensina como curar seu pai. Ao voltar para casa, Tobias cura o pai, e o Arcanjo volta para os céus. No entanto, antes de partir, o Arcanjo diz que

Quando eu estava com vocês, eu estava por desejo do Senhor: louve-o e adore-o. Quanto a mim, eu parecia comer e beber com vocês, mas meu alimento é um manjar invisível e minha bebida não pode ser vista pelos homens. É chegada a hora de voltar para Ele que me enviou, mas vocês louvem a Deus e publiquem todas as suas maravilhas. E ao acabar de dizer estas coisas, ele sumiu de sua vista, e não foi mais visto. Durante três horas eles permaneceram prostrados bendizendo a Deus e, ao se levantarem, escreveram todas as suas obras (TOBIAS, 12:18-22)

Essa anedota bíblica é trazida por Jacques Derrida (1930-2004), no livro *Memórias dos Cegos*, para falar que a escrita se baseia mais no débito, na conta e na

²¹ Livros deuterocanônicos são aqueles considerados sagrados em um momento posterior (*deutero* indica segundo, em grego). O Livro de Tobias foi considerado sagrado em 397, no Concílio de Cartago.

dádiva, do que na mera representação fiel do real. É a fé que baseia a escrita, e a fé é, assim como a justiça, uma instância cega. Tobias escreve o que ocorreu *fidedignamente* – baseado na fé – e não fielmente – baseado na verdade.

Mais ainda, Tobias transforma a presença do Arcanjo, suas ações e comandos, assim como os de Deus, em escrita. Ele torna visível o que era invisível. A escrita baseia-se fundamentalmente nisso, desde a taumatografia (escrita dos milagres) da Bíblia à traumatografia de Frida.

Em *Memórias dos Cegos*, Derrida faz um pequeno passeio pelo desenho, sempre trazendo consigo as referências à escrita. Para o filósofo, ambos fundamentam-se no traço, que por sua vez emerge de uma *arte da cegueira*.

Derrida traz duas histórias que ajudam a visualizar essa relação entre a escrita e a cegueira. Em primeiro lugar, um conto mitológico, da jovem Cora, filha do oleiro Butades de Sicião (antiga cidade grega do Peloponeso). Conta-se que Cora estava apaixonada por um jovem pastor de ovelhas que partiria em uma longa viagem e, ao ver sua sombra projetada em uma parede, traçou o contorno do perfil do amado, como recordação. Alegoricamente, atribui-se a esta história “a origem do desenho”²².

Essa escrita na sombra, essa esquiografia (*skio* quer dizer sombra, em grego) que a jovem realiza (Figura 9), traz não apenas essa *arte da cegueira*, mas invoca a memória, a nostalgia e a perda, envolvidas na escrita. Diz Derrida que Cora “escreve, e já ama nostalgicamente. Destacada da percepção do presente, alheia da coisa mesma – que está, pois, dividida – a sombra é uma memória simultânea” (DERRIDA, 1993, p. 51)

²² O conto de Cora de Sicião está na *História Natural* de Plínio, Livro XXXV, Capítulo 43. O epíteto de *Origem do Desenho* vem do Renascimento, a partir do quadro de Jean-Baptiste Regnault, de 1785, chamado *A Origem do Desenho* ou *Butades* [aqui a filha leva o mesmo nome do pai] *cria o desenho*. No entanto, no capítulo 5 do mesmo livro, Plínio traz outras origens para a arte do desenho.



Figura 9 – *A Origem do Desenho*, de Jean-Baptiste Regnault, 1785
Fonte: Wikicommons

A jovem Cora diz muito àquele que investiga a escrita. De costas para o amado, ela ocupa-se em tracejar, rudimentarmente, seu perfil bidimensional. Por algum motivo, provavelmente afeição a uma nostalgia *antecipada*, Cora deixa de aproveitar o tempo com seu amado, dedicando-se ao seu duplo imperfeito. É a mesma relação que toma alguém que escreve.

A escrita é o traçado bidimensional de uma vivência que se coloca atrás do autor. De uma vivência que já passou, que descansa às suas costas – e, portanto, longe dos olhos – e da qual só se tem acesso por uma sombra.

A relação de Cora com a sombra é a mesma dos indivíduos presos na caverna da alegoria de Platão. Acorrentados de forma que não podem ver a fonte de luz e sombras que está logo atrás deles, eles vivem olhando as projeções formadas à sua frente. A diferença entre os prisioneiros de Platão e a apaixonada Cora é que eles não inscrevem nada, mas ela sim. Cora se arrisca na tentativa de registrar o que se apresenta à sua frente, de maneira imperfeita, da maneira mais parecida com a original possível. Esta é, no entanto, uma tentativa que já se inicia fracassada, assim como a escrita.

Derrida traz uma história pessoal, sobre um irmão que sempre desenhou muito bem, ao contrário dele. Segundo o autor, os desenhos desse irmão eram frequentemente expostos pela casa, causando-lhe a dor da inveja e do preterimento. Nas poucas vezes que tentou aventurar-se pelo desenho, Derrida não obteve sucesso:

Eu me sinto incapaz de seguir com a minha mão a prescrição de um modelo é como se, quando eu estivesse prestes a desenhar, eu não *visse* mais a coisa. Porque ela foge, imediatamente desaparece, e nada resta. Ela desaparece em frente aos meus olhos que, bem verdade, não percebem mais nada além da arrogância desdenhosa dessa aparição que desaparece. Enquanto ela

permanece em frente a mim, a coisa me desafia, produzindo, como se por emanção, a invisibilidade que reserva a mim, uma noite na qual eu seria, de algum maneira, o escolhido (...) Eis uma paixão pelo desenho, uma paixão negativa e impotente, a inveja do desenho em suspensão. (DERRIDA, 1993, p. 36)

Essa longa – e um tanto dolorosa – passagem renova o dilema de Cora, em cuja paixão ingênua floresce uma estéril ansiedade: o medo de fracassar na cópia, no registro, no arquivo, na conservação. O medo tipicamente ocidental, que deseja manter uma cópia integral e perfeita de si, com receio de que o tempo – que ele mesmo criou – transforme-o em poeira no vento.

Toda escrita é um traço. Ao ser escrito, um traço preenche um espaço antes vazio, e o que havia atrás desse traço, deixa de ser visível. A escrita corta um horizonte antes totalmente observável, com riscos pelos quais você pode apenas *ver-entre*. Como uma paisagem povoada de arranha-céus, a escrita remonta ao vazio natural. No entanto, ao contrário dos arranha-céus, o traço não é sensível nem inteligível. Ele não existe *em si*, mas nesse duelo entre o que era visível e o que é agora invisível. Entre o que está atrás e o que está na frente, entre o corpo que ficou para trás e sua sombra que se projeta.

E, nesse duelo entre o visível e o invisível, na volta à história de Tobias, percebe-se que não é uma luta, mas um eterno equilíbrio, um *yin* e um *yang*, onde um completa o outro na própria e eterna oposição. A escrita é *necessária* na medida em que é uma das únicas maneiras de se confrontar a totalidade. Sem ela, sem as formas de expressão, de ruminação, da vida, seria impossível vivê-la.

Pense no jovem Irineo Funes, personagem do argentino Jorge Luís Borges (1899-1986). Após um acidente de cavalo, o garoto Funes adquire uma hipermemória que torna impossível sua vida normal. Ele guarda absolutamente todo tipo de conhecimento com precisão e perfeição, o que se torna insuportável para ele. “Incomodava-o que o cachorro das três horas e catorze minutos (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cachorro das três e quinze (visto de frente)” (BORGES, p. 2007, p 107). Torna-se impossível a Funes fazer qualquer tipo de abstração, dado que sua memória tornou-se apenas um monte de lixo (2007, p. 105).

A escrita é, de certa forma, um confronto a essa totalidade massacrante. Tornar o invisível, visível, é não apenas salutar, como seguro. Voltando-se à Bíblia, pode-se contar as várias vezes em que se diz que não se pode ver diretamente o rosto de Deus

(*João* 1:18, 4:12, e principalmente *Êxodo* 33:20), mas lá estão descritos todos os seus atos e feitos (inclusive os erros).

E mesmo antes da Bíblia já havia uma noção de que a visão da totalidade é fatal. No diálogo *Fedro*, de Platão, há uma sequência em que Sócrates diz que, ao voltar-se para alma, tem medo de cegar-se como fazem as pessoas que olham diretamente para o Sol durante um eclipse (PLATÃO, *Fedro* 99d4-8). Assim como algumas pessoas voltam para o reflexo do Sol em uma poça, e assim não arruinam seus olhos, o filósofo ateniense diz que volta-se para o *logoi* (ideias, palavras, discursos, raciocínios, cálculos), para assim enfrentar a *luz intensa da verdade*. E ainda que essa luz intensa que Platão buscava tenha se tornado, com o tempo, o fogo fátuo que chamamos *Aufklärung*, a utilidade dos instrumentos para tornar sua invisibilidade aterrorizante em visível compreensível, mantêm-se.

A escrita não é, portanto, ruim. Longe disso, é a base da civilização ocidental. Dela vem a ciência, o direito, o cinema e os quadrinhos, o futuro e o passado. Ela deve ser, no entanto, utilizada com a lembrança constante de que ela não é só iluminação, mas também cegueira. Uma espécie de *memento caecai* – lembre-se que será cego, brincando com o *memento mori*, lembre-se que morrerá – para a razão. Derrida lembra que a cegueira muitas vezes é associada ao erro, ao pecado, à falha. Falha daqueles que transgridem leis, como Édipo, que se cega por matar o pai e trazer desgraça à sua cidade. Ou falha daqueles que tentam inserir, através de um conhecimento finito, a infinitude, de Deus, como Descartes, ou da Natureza, como Fausto, que na segunda parte da tragédia de Goethe, já idoso e fraco, tenta a todo custo dominar o oceano, até a exaustão das próprias forças:

Planos sobre planos logo activa
Minha mente concebe: alcança o gozo
Supremo de afastar o mar soberbo
Da praia, ao vasto pego por limites
E sobre si ao longe arremessa-lo!
(GOETHE, 1953, p. 462)

Assim, voltando-se à história da jovem Cora de Sicião, cada autor torna-se ela, enamorada de uma vivência atrás de si, traçando como pode a sombra de um perfil que projeta-se à sua frente. Cada traço esconde algo que poderia ter vindo à tona, e na incompletude desses eclipses, o todo invisível aparece em partes visíveis.

III. A DOR COMO PRESENÇA

3.1 A Dor e o Ser

A vida é dor! Eu acordo todos os dias com dor! O trabalho é dor! Você sabe quantas vezes eu já quis desistir? Quantas vezes eu já pensei em pôr um fim nisso?
(Dr. Gregory House, em House, 8x21, 2012)

Falar sobre escrita é falar sobre língua. E falar sobre língua é correr na lâmina da navalha de Occam¹ e assumir a explicação mais simples como a mais clara. É flertar com um tal linguisticismo que procura reduzir todo discurso ao jugo da língua.

O linguista Émile Benveniste (1902-1976) nutriu este linguisticismo, tentando reduzir o pensamento à língua². Para o estruturalista sírio-francês, a língua está configurada no seu conjunto e enquanto *totalidade*. Como organização de 'signos' distintos e distintivos, suscetíveis de serem decompostos em unidades inferiores ou agrupados em unidades complexas, a língua forma uma grande estrutura, que “dá a forma ao conteúdo do pensamento” (BENVENISTE *apud* DERRIDA, 1991, p. 219). A conclusão desse argumento, de que a língua precede o pensamento, dando a ele seu formato e não podendo ser dele separado, aparece por meio de uma curiosa metáfora de um recipiente que não pode ser separado do seu conteúdo:

Falar do continente e do conteúdo é simplificar. A imagem não pode ser exagerada. No sentido restrito, o pensamento não é uma matéria à qual a língua emprestaria forma, na medida em que, em nenhum momento este 'continente' pode ser imaginado vazio do seu conteúdo, nem o seu “conteúdo” como independente do seu “continente” (BENVENISTE *apud* DERRIDA, 1991, p. 219-220)

A questão que Benveniste se coloca então é como encontrar no pensamento caracteres que lhe sejam próprios e que nada devam à expressão linguística. Assim, partindo diretamente de uma estrutura menor, o pensamento, o linguista busca,

¹ A navalha de Occam (ou Ockham) é um princípio lógico atribuído ao lógico e frade franciscano inglês Guilherme de Occam (1285-1347), também conhecida como Lei da Parcimônia, segundo a qual uma teoria deve envolver o menor número possível de premissas e de entidades.

² É preciso ter em mente a sutil diferença que os estruturalistas franceses faziam com relação a língua e linguagem – diferença esta que quase inexistia no português, em que elas são praticamente sinônimos. Para Émile Benveniste, no entanto, língua “torna possível a sociedade (...) constitui o que mantém juntos os homens, o fundamento de todas as relações que por seu turno fundamentam a sociedade” (1989, p. 63). Já a linguagem é caracterizada por “um homem falando com outro homem”, sendo ela que “ensina a própria definição de homem” (1966, p. 259, tradução nossa). Assim, é no uso da estrutura fechada e codificada em signos da língua que o indivíduo se constitui e encontra como falante e sujeito. Daqui em diante, essa sutil definição tentará ser mantida, compreendendo a língua como a estrutura semântica e semiótica, e a linguagem como o construto social e cultural no qual a língua se desenvolve e aplica. No entanto, com a devida licença terminológica, haverá momentos em que a semelhança entre ambos será inevitável – principalmente na análise de textos de outras áreas e outras línguas, como da estadunidense Elaine Scarry – dado que este trabalho não se ocupa, em sua essência, com a linguística estruturalista.

ousadamente, descrever a língua em si mesma. Se Benveniste conseguir definir o pensamento por traços que lhe pertençam exclusivamente, ele encontrará, no mesmo lance, “como ele se ajusta à língua e de que natureza são as suas relações” (BENVENISTE *apud* DERRIDA, 1991, p. 220). Em suma, como a língua conforma o pensamento e todo tipo de discurso, do lógico-filosófico ao poético.

Aqui se apresenta o desafio para a continuidade desta pesquisa. Sendo a dor uma entidade que dissolve a língua, conforme será desenvolvido adiante, ela não pode ser conformada ou construída pela língua, e assim todo discurso sobre ela seria impossível.

Como provocação e crítica à Benveniste, vem o teórico da desconstrução Jacques Derrida (1930-2004), numa tentativa de salvar o discurso filosófico dessa redução linguística. Em *O Suplemento da Cópula*, capítulo do livro *Margens da Filosofia* (1991), Derrida, tenta provar como a empreitada do seu conterrâneo é injustificável, porque pretende estender à língua pretensões abusivas, como a verdade, a universalidade e a ontologia.

Para derrubar a petição de princípio de Benveniste, de que a língua é anterior ao pensamento porque o pensamento depende dela, Derrida invoca uma noção anterior às duas. Voltando à origem do pensamento ocidental – escrito – de Aristóteles, Derrida recupera a noção do Ser. E, utilizando o filósofo Ernst Cassirer (1874-1945), Derrida diz que “qualquer enunciação exige em primeiro lugar um sujeito ao qual ela possa ligar-se, uma coisa que enuncie um predicado” (*apud* DERRIDA, 1991, p. 227). Seu argumento central de embate com Benveniste torna-se, portanto, que “o Ser precede a língua e funda toda a significação” (CHIN-YI, 2008, p. 71).

O Ser torna-se a fundação transcendental de toda a linguagem e todo pensamento. E, enquanto Benveniste contrargumenta dizendo que o Ser é submetido às particularidades de cada idioma, inclusive variando dentro de uma mesma língua – como no próprio grego da época de Aristóteles – Derrida diz que essa multiplicidade não aponta para uma impossibilidade de definição dessa categoria ontológica, mas para a existência de “determinações linguísticas” exageradas impostas à filosofia (DERRIDA, 1991, p. 237).

É preciso, portanto, romper com essas determinações da língua – e aqui inclui-se a escrita – não desqualificando a estrutura particular de cada idioma, mas compreendendo que há uma categoria que vai além dela, que é incapaz de ser conformada nos limites históricos e culturais de determinada linguagem e, mesmo assim, existe.

A pretensão de verdade e universalidade que a linguística pretende encontrar no idioma é, para Derrida, o reflexo de um etnocentrismo tipicamente ocidental:

Nem sequer chega a pensar que as outras línguas possam estar privadas da excelente vocação para a filosofia e para a metafísica, mas ao contrário em evitar projetar fora do Ocidente as formas muito determinadas de uma "história" e de uma "cultura".

Deve-se, portanto, perguntar como é que é necessário ler a ausência da função verbal - única - de "ser" numa língua qualquer. [...] Essa ausência não é a ausência de uma palavra num léxico; em primeiro lugar, porque a função "ser" passa por várias palavras nas línguas indoeuropeias. Mais, não é a ausência de conteúdo semântico determinado, de um simples significado, na medida em que "ser" não significa nada de determinável: é, portanto, ainda menos a ausência de uma coisa referenciável. (DERRIDA, 1991, p. 239-240)

Assim, Derrida abala não apenas a pretensão de universalidade do pensamento ocidental, mas ataca a própria necessidade de significação imediata da língua com um objeto referenciável. A transcendência do Ser assemelha-se, assim, ao caráter metafísico da Dor que começa a ser explorado aqui. Pois, assim como o Ser de Aristóteles, a Dor não significa nada de determinável nem possui um referente. É uma categoria que não se submete à língua nem se conforma ao pensamento. Muitas vezes – e aqui ela vai além do Ser – a Dor ignora e destrói a língua, atacando diretamente o próprio Ser, que deixa de existir quando a Dor é sentida.

3.2 A Dor e o Indivíduo

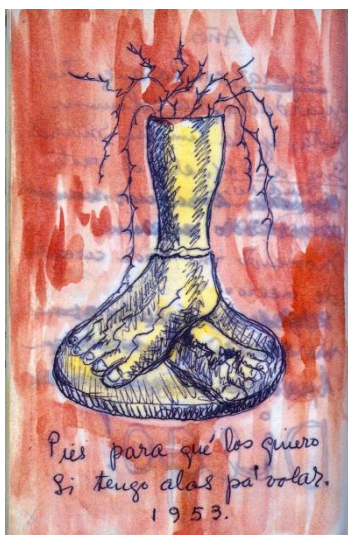


Figura 10 – Lâmina 134 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 164

11 de Fevereiro de 1954
Me amputaram a perna há seis meses. Foram séculos de tortura e em alguns momentos quase perdi a razão. Sigo tendo vontade de me suicidar. Diego é quem me detém, pela minha vaidade de crer que posso fazer falta. Ele me disse e eu acredito. Mas nunca em minha vida sofri tanto. Esperarei um tempo.
(Frida Kahlo)

O diário de Frida corresponde aos últimos 10 anos de sua vida. Esta seção se inicia com uma lâmina do último ano de sua vida, muito próxima, cronologicamente, ao

trecho que inicia o primeiro capítulo, transcrito ao lado. Ambos fazem alusão à dolorosa amputação de sua perna direita, em meados de 1953.

De fato, não há adjetivo melhor para definir este momento da vida da pintora do que *doloroso*. Em primeiro lugar, pela singularidade do evento. São poucos os que terão a chance de contar algum dia a experiência de ter uma perna amputada e, passado este momento, serão menos ainda os que conseguirão descrever tal feito. E, conforme será visto adiante, é possível que Frida tenha conseguido expressar-se sobre isto não apenas por seu pulsante e vivo poder imaginativo, mas por sua *vivência* prolongada da experiência dolorosa, desde a infância e, acredita-se, mesmo desde a concepção³.

Na página de seu diário em questão, Frida faz um desenho bastante diferente da maioria, mais desenvolvido e finalizado do que os rascunhos com que povoou as páginas do seu caderno íntimo. Dois pés separados do corpo estão sob um pedestal, semelhante a uma estátua. No entanto, ao invés de um tom cinzento ou marmóreo, os pés possuem um tom amarelado pálido, que remete à fragilidade e à doença⁴. Da perna direita, que se sobrepõe à esquerda, saem, da altura do joelho, não veias, mas ramos espinhosos, e o sangue que deveria fluir ali colore o fundo, também em um tom pálido, aguado e descendente, como se escorresse. A perna possui dois cortes, sendo um na altura do joelho, onde ocorreu a amputação, e outro na altura do calcanhar.

Sarah Lowe, a historiadora da arte responsável pela transcrição e comentário das lâminas do diário de Frida, afirma que o desenho possui “elementos premonitórios e libertadores, como se mediante a visualização do seu maior medo, a pintora pudesse afugentar o pânico que sentia frente à perspectiva de amputação” (*apud* KAHLO, 2014, p. 274).

Autores como Claudia Toldo e Romeu Carletto (2012) e Maria da Penha Alves (2012) também analisam lâminas do diário de Frida, sendo que Alves introduz sua análise com a mesma lâmina. Alves diz que a composição única de imagens e palavras introduz a idiosincrasia do discurso de Frida, justificando sua escolha como *corpus* da

³ O neurologista lituano Valmantas Budrys (2006) pondera que a relação de Frida com a dor possa vir desde antes do nascimento, em decorrência de espinha bífida, uma má formação congênita que ocasiona o fechamento incompleto do tubo neural, durante as 4 primeiras semanas de formação do feto, podendo ocasionar problemas ósseos, motores, urogenitais e neurológicos. O autor mostra ainda que o cirurgião Leo Eloesser, médico de Frida, detectou a má formação em exames de raio-X (2006, p. 5), que infelizmente não mais existem. O portal *Faces of Spina Bifida Magazine*, que congrega pessoas com a condição, chegou a aclamar a pintora como sua *padroeira* (FACES, 2011).

⁴ No início do seu diário, na lâmina 15, Frida experimenta vários lápis coloridos e assimila significados a cada tom. Ao amarelo, que ela assimila “loucura, enfermidade, medo, parte do sol e da alegria [...] mais loucura e mistério, todos os fantasmas usam trajes desta cor ou, pelo menos, roupa de baixo” (KAHLO, 2014, L. 15, p. 45).

pesquisa. Segundo a autora, as relações entre o visual e o verbal conjugados dialogicamente nas páginas do diário de Frida, dão visibilidade a “um *eu* apaixonado e posicionado dessa pintora” (ALVES, 2012, p. 170).

Para analisar esse caráter dialógico do discurso de Frida, Alves se lança aos fundamentos teóricos do russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), tais como enunciado concreto, acabamento estético e olhar exotópico.

Em primeiro lugar, o olhar exotópico, de compreensão mais intrincada, demanda uma volta à teoria bakhtiniana. Em *A Estética da Criação Verbal*, o teórico russo fala de um *excedente* que surge da visão e do conhecimento sobre o outro. Esse excedente coloca o observador em uma posição única, em que, naquele instante de observação privilegiada, “todos os outros se situam fora de mim” (BAKHTIN, 1997, p. 43). Colocando espacialmente esta relação, diz o russo que:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele (BAKHTIN, 1997, p. 43)

Essa forma favorecida de observação só poderia ser evitada se o observador se fundisse ao observado, o que é impossível em todos os casos, inclusive da escrita autor/personagem, e principalmente na relação diário/leitor-observador.

Na escrita ficcional, a exotopia não existe quando o autor se alheia totalmente da personagem (romance em 3ª pessoa), nem tampouco quando se funde a ela numa única voz (romance em 1ª pessoa). Tzvetan Todorov descreve esse processo afirmando que “uma vida encontra um sentido, e com isso se torna um ingrediente da possível da construção estética, somente se é vista do exterior, como um todo; ela deve estar completamente englobada no horizonte de outra pessoa” (*apud* BAKHTIN, 1997, p. 6)

Assim, “quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente”, como colocou Bakhtin, estabelece-se uma relação dialógica em que uma das pessoas engloba *inteiramente e, por isso mesmo*, completa e dota a outra de sentido. Realiza-se aqui o que Caibar Magalhães (2010) chama de olhar empático. Segundo o comentador, esta empatia do processo exotópico realiza-se exatamente quando munido deste olhar do outro “retorno a mim mesmo e efetivamente coloco em ação o excedente de visão que o outro me proporcionou, o que atualiza muito do que penso sobre o mundo”

(MAGALHÃES, 2010, p. 17). Em resumo, a exotopia demanda o envolvimento completo do outro em um horizonte de visão e o surgimento de uma relação empática.

Quanto ao conceito de enunciado concreto, Alves facilita sua compreensão apresentando os três pontos chave que o constroem: “(i) o horizonte espacial comum dos interlocutores; (ii) o conhecimento e a compreensão comum da situação por parte dos interlocutores; e (iii) sua avaliação comum dessa situação” (ALVES, 2012, p. 172). Assim, para a autora, a compreensão do diário de Frida se dá desde que: (i) o leitor recupere todas as informações do horizonte espacial da autora – onde nasceu, os principais eventos, sua obra etc.; (ii) o leitor assimile o horizonte temporal da autora – o contexto maior de sua produção dentro de um período histórico, cultural, político e artístico específico; (iii) o leitor realize uma reflexão sobre os impasses de tal obra, neste caso tendo em vista que o diário possui uma estreita relação com a vida, ambos inacabados, mais próximos do sentido de devir do que do sentido esgotado. Em suma, o enunciado concreto constrói-se a partir de uma ponderação espaço-temporal de um gênero específico e dos sentidos que ele enuncia.

Após este breve parêntese, cabem aqui algumas críticas a esse procedimento analítico. É impossível ao leitor de qualquer diário o olhar exotópico, como revela o próprio Bakhtin com seu exemplo de um indivíduo fora de mim e à minha frente. Assim como quem olha um diamante lapidado, aquele que encara uma pessoa vê apenas uma face, sendo as demais, invisíveis, não apenas reais como físicas, também constituídas de momentos temporais inapreensíveis e emoções inalcançáveis.

Pode-se objetar a isso que o conhecimento profundo dos horizontes espaciais e temporais é o suficiente para dominar várias das outras faces do Outro, no entanto, restam ainda as características inexprimíveis ao Outro, porque são indizíveis ao próprio Sujeito – como a dor.

Essa inefabilidade de alguns dos recônditos da alma é uma boa justificativa para a incompletude do gênero do diário, fundamentando a lacuna proposital de sentido – o tesouro de sentido de Bakhtin (1997, p. 365-366) – que serve a uma análise continuada pelo observador.

A análise de Bakhtin, no entanto, tropeça no mesmo obstáculo da análise de Benveniste, ao assumir que o único discurso possível é o da língua. Ainda que Bakhtin assumira um caráter mais semiológico, aceitando a conjunção entre formas verbais e visuais, sua noção para a totalidade de sentido, dado que a língua não apenas conforma, como forma o pensamento.

Aquele que observa o outro torna-se, então, o container que nunca pode ser imaginado vazio, desprovido do seu conteúdo – o Outro – que por sua vez não pode nunca ser pensado independente do seu container. E tal problema é apresentado por Alves, por meio de uma citação de Bakhtin:

O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externa acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem exterior em um novo plano da existência (BAKHTIN, 2003, p. 33 *apud* ALVES, 2012, p. 179)

Apontamentos semelhantes poderiam ser feitos a Carletto e Toldo (2012), que sugerem, a partir de Benveniste e Saussure, que uma análise do diário de Frida só poderia ser feita através da língua, pois esta “é o único sistema semântico que possibilita a atualização do semiótico” (CARLETTO; TOLDO, 2012, p. 57).

O indivíduo que observa o outro, assim como o leitor que se coloca frente ao diário de Frida, está *perante e diante* algo, relação em que Derrida (1991), posiciona a filosofia e a linguística. Estar diante não é ser parte, nem englobar, nem estar necessariamente em oposição, é uma forma de poder conceber, limitadamente, o outro. E é somente através da noção de Ser que os indivíduos concebem o *eu*, o *outro* e todas as demais categorias tão caras a Benveniste, Saussure e Bakhtin. No entanto, falta a eles a noção da limitação, da lacuna, que Derrida já apontou na sua análise da escrita, e que aqui importamos a Frida.

Ao pintar sua perna mutilada, Frida repete o ato da jovem Cora de Sicião. Assim como Cora, Frida, não faz um desenho, mas delimita uma sombra. Na indefinição daquela forma que bloqueia o sol, Frida percebe o desenho de sua perna, assim como Cora percebe o perfil do seu amado. E, assim como Cora encerra ali a saudade do amado que se vai, Frida retêm todas as dores, o sofrimento, a ansiedade e o medo de uma amputação, traumática e, acima de tudo, dolorosa.

De maneira análoga, quando Frida escreve sobre o que acontece, ela também encerra nas palavras uma sombra, mas ao invés do traço livre de sua mão, utiliza-se de uma série de termos, estruturas e possibilidades que sua língua encerra.

Em todo caso, trata-se aqui de uma mulher tentando prender, em uma aparência palpável, algo que não tem corpo. Trata-se de dar uma aparência a algo que é inconcebível para outro além de si mesmo, ou oferecer um corpo a algo que é inexistente para a própria mente, mas que não pode ser mais real para o corpo. Esta é a

tentativa hercúlea de dar forma à dor, a grande sombra sem corpo, que mesmo assim eclipsa toda Razão e Linguagem que encontra.

O que é, no entanto, a *Dor* (com a letra maiúscula de um pretense conceito que se pretende encontrar)? Antes de compreender seu funcionamento como esse ser inconcebível e onipotente que assola toda Razão, é preciso compreender suas origens, seus símiles, e seus reflexos dentro dessa própria racionalidade. O primeiro passo é, infelizmente, admitir que ela não cabe em um conceito, pois, acima de tudo, a dor é infinita, de mais de um modo.

3.3 A Infinitude da dor

*Ah, coitados, por que razão vos demos ao soberano Peleu,
um homem mortal? E vós que sois isentos de velhice e imortais.
Foi para que entre os homens desgraçados sentísseis a dor?
Pois na verdade nada há de mais miserável que o homem
de todos os seres que vivem e rastejam em cima da terra
(Zeus, na Ilíada, de Homero, Canto XVII, 443-447)*

A pesquisadora estadunidense Elaine Scarry em seu livro chamado *O Corpo que Dói*⁵ – *A Criação e Destruição do Mundo*, de 1987 diz, logo nas primeiras linhas da introdução, que apesar do livro tratar de um único objeto, a Dor, ela pode ser dividida em três temas principais: “*primeiro*, a dificuldade de expressar a dor física; *segundo*, as complicações perceptivas e políticas que surgem dessa dificuldade; e *terceiro*, a natureza da expressão verbal e material” (SCARRY, 1987, p. 3, grifos da autora).

Embora o livro se aprofunde bastante no segundo ponto, esmiuçando duas manifestações da dor na contemporaneidade, a guerra e a tortura, tal análise não cabe aqui tanto quanto as outras duas. O estudo da dificuldade de expressar a dor física, aliada à natureza da expressão humana – ou simplesmente da criação humana, como Scarry coloca – serve de polimento para o espelho que pretende refletir o espectro da Dor nos diários íntimos.

Scarry inicia com a premissa de que sentir dor é diferente de falar sobre dor. O relato de uma dor não é assimilado pelo outro como o é por aquele que a sente. A impressão que a dor do outro causa é fugaz e remota, como um evento subterrâneo, que pertence a uma geografia invisível, cuja existência é negada porque ainda não veio à

⁵ É maravilhoso o jogo que o título em inglês constrói: *The Body in Pain*, literalmente, o Corpo na Dor. Sem ter, infelizmente, um equivalente para essa imersão semântica no português, podendo optar por similares como *O Corpo que tem Dor* (errôneo porque não é o corpo que tem dor, mas o oposto); *O Corpo que Sente Dor* (um tanto redundante), *O Corpo que está em Dor* (longo demais) e *O Corpo que Dói*, optou-se pelo último, mesmo com a perda do substantivo próprio *Dor*.

luz. Mais ainda, a dor do outro pode ser vista como um evento cósmico distante, ocorrido numa galáxia nos confins do universo, dos quais os cientistas falam cautelosamente em termos essencialmente matemáticos.

As duas metáforas oferecem um material bastante rico para a compreensão da evanescência da dor. Pensar em um mundo subterrâneo ou em uma explosão a milhares de anos luz causa a mesma ausência de referenciais para a mente, que incandesce a imaginação para, em seguida, voltar aos objetos ao seu alcance sensorial. Scarry diz que a mente necessita de uma “confirmação sensorial” e, portanto, a referência a eventos não visíveis como movimentos tectônicos ou a dor lancinante de outra pessoa, desaparecem tão rápido quando surgem, não importa o quão alarmante possam parecer.

As duas metáforas de Scarry refletem o sentimento de incongruência que a mente gera frente ao inconcebível, cujo título mais comum foi dado por Kant: o sublime.

Diz o filósofo alemão que, sentimento do sublime é um juízo estético, assim como o sentimento do belo (a preocupação central da sua *Crítica do Juízo*). O juízo estético se baseia na harmonia livre da faculdade da imaginação com a faculdade do conhecimento, durante o ato da contemplação. Ao contemplar um objeto belo, essa harmonia traz consigo um “sentimento de vida”, um prazer *desinteressado*, não determinado por um conceito do entendimento e que não pretende *explicar* nada⁶. Esse prazer é vinculado a atrativos – pois diz-se que a beleza está no objeto, e não no sentimento do observador.

No caso do sublime, o prazer não vem vinculado a nada, mas surge indiretamente, “produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas” (KANT, 75, 1993, p. 90)⁷.

Deve-se frisar que o sublime emerge da contemplação da natureza bruta, e não de objetos de arte – que são limitados por um fim humano – e tampouco de objetos da natureza – que contêm em si um conceito com fim determinado. É na grandeza da

⁶ Bernardo Oliveira, em um comentário ao juízo de gosto, explica com facilidade essa ambiguidade do juízo estético em Kant: “o que julgamos belo parece querer nos levar a algum conceito, mas não chegamos a determinar nenhum; ao mesmo tempo, nos parece que se trata de uma satisfação ou agrado puramente sensorial, mas que insistentemente nos dá algo a pensar, mais uma vez sem que nenhum pensamento se dê conta do que aí se insinua” (OLIVEIRA In: DUARTE, 1998, p. 115)

⁷ Como referência mais precisa ao texto, serão dadas as numerações dos respectivos parágrafos de onde foram retirados os textos.

natureza bruta que emerge o sublime, que pode apresentar-se de dois modos: matemático e dinâmico.

O sublime matemático se relaciona com a *vastidão* da natureza. A grandeza de uma montanha imensa com picos nevados, um mar tempestuoso ou uma galáxia no meio do universo. Essa magnitude não é um conceito *puro* do entendimento, nem uma intuição dos sentidos. Para interpretar esses objetos, a mente utiliza a apreensão e a compreensão. Enquanto a apreensão avança, colhendo representações parciais pelos sentidos (os vários lados do diamante multifacetado), a compreensão deve processar essas representações, utilizando medidas pré-determinadas pela mente (metro, quilômetro, ano-luz). O conflito se dá quando a apreensão segue indiscriminadamente – até o infinito, se for preciso – e a compreensão não consegue acompanhá-la.

Ao se deparar com a vastidão incompreensível, o infinito, o absolutamente grande, o ânimo escuta a voz da razão, que exige a totalidade em uma mesma intuição – de uma só vez, como se vê um objeto simples em sua totalidade. Essa exigência mostra-se impossível, e esse obstáculo traz não apenas uma frustração para o ânimo, mas conduz a ideia a um nível supra-sensível (acima de todo padrão de medida), que permite a ele poder tão só conceber o infinito.

[Ao se aproximar muito de uma das pirâmides do Egito] o olho precisa de algum tempo para completar a apreensão da base até o ápice; neste, porém, sempre se dissolvem em parte as primeiras representações antes que a faculdade da imaginação tenha acolhido as últimas e a compreensão jamais é completa [...] Pois trata-se aqui de um sentimento da inadequação de sua faculdade da imaginação à exposição da ideia de um todo, no que a faculdade da imaginação atinge seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transposta a uma comovedora complacência (KANT, 88, 1993, p. 98)

O sublime dinâmico, por sua vez, se dá quando a mente se depara com o *poder* da natureza, entendendo poder como a faculdade de se sobrepor a obstáculos. Oceanos revoltos, tempestades de raios e vulcões em erupção são capazes de suportar – e mesmo destruir – tudo que se encontra em seu caminho. Contra eles não há resistência. O sublime dinâmico surge a partir destes objetos, cujo poder é tão avassalador que gera uma coisa: *medo*. Tais fenômenos, diz o filósofo:

tornam nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante comparado com seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos esses objetos sublimes porque eles elevam a fortaleza da alma acima do seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência totalmente diversa, que nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (KANT, 104, 1993, p. 107)

Assim como o sublime matemático traz uma frustração de compreensão do infinito, mas também uma recompensa da percepção da própria capacidade de conceber esse infinito, o sublime dinâmico traz, acompanhado da ciência da impotência física, uma certeza de independência e superioridade da Razão sobre a própria natureza, uma espécie de auto estima capaz de conceber aquele impressionante poder da natureza, mas que não deixaria de existir mesmo que aquele indivíduo que sente o *medo* venha a sucumbir a uma tempestade ou a um penhasco.

Após essa breve introdução ao sublime, colocam-se duas questões principais que o conectam diretamente à dor. Em primeiro lugar, relacionado ao sublime matemático, temos a questão do fim. O exemplo dado por Kant da contemplação das pirâmides entra em conflito com a noção de que o sublime emana da natureza bruta, e não de edifícios humanos ou conceitos naturais simples (como um cão). De fato, o juízo estético que o filósofo pretende apresentar é o juízo *puro*, desinteressado, não mesclado com nenhum juízo *teleológico*⁸, ou seja, com vistas a um fim. Portanto, a observação de uma pirâmide ou de uma catedral não traz o sublime, mas o belo, ainda que venha acompanhado de um assombro. Pode-se argumentar que não se sabe qual a função das pirâmides, mas o fato é que se tem a certeza de que elas foram feitas por humanos, assim como outras obras que ultrapassam a própria visibilidade humana, como os desenhos colossais do deserto de Nazca, no Peru⁹.

Qual é, no entanto, o fim da dor? Qual a função última de uma dor muscular crônica, de uma enxaqueca nauseante, de um corte profundo ou de um coração partido? A dor não é um objeto da natureza bruta, porque não existe fora do corpo, mas tampouco é um artifício humano. Ela emana das profundezas do corpo, segundo afirma o pouco conhecimento científico que temos sobre ela. Simplesmente vem, sem a menor indicação de um fim determinado.

Quanto ao sublime dinâmico, deve-se evidenciar essa elevação da auto estima, que se contrapõe ao medo de morrer. Kant fala que os eventos sublimes dinâmicos, como uma tempestade ou uma erupção vulcânica, fazem com que surja uma “autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós” (KANT, 105, 1993, p. 108). Trata-se, também, da

⁸ Teleologia vem da palavra grega τέλος (finalidade), e é “a parte da filosofia natural que explica os fins das coisas”, nas palavras do filósofo alemão Christian Wolff (1679-1754), cunhador do termo, e contemporâneo de Kant.

⁹ Geoglifos localizados no deserto de Nazca, no sul do Peru, estimados entre os anos 500 a.C. e 500 d.C., representando animais e tendo mais de 300 m de comprimento.

ciência de uma capacidade supra-sensível da razão, em que o ânimo torna-se consciente de ser superior à natureza, mesmo que o corpo não o seja.

Essa faculdade da razão, que eleva a certeza de superioridade da espécie humana sobre a própria natureza incomensurável, não é um *poder*, mas uma *força*¹⁰. Como disse o próprio filósofo (KANT, 102, 1993, p. 106), não é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos, mas que se sobrepõe à resistência daquilo que ela própria tem poder sobre. Em outras palavras, que ataca e subjuga, que *domina violentamente* quem se opõe.

Como essa capacidade, que tira sua força da própria compreensão da sua superioridade sobre as demais, lida com o fato de que há objetos que lhe opõem resistência, não de natureza externa, mas de sua própria natureza? O ânimo, essa nebulosa e ampla união de faculdades que torna o ser humano tão distinto, torna-se frágil, como um general Júlio César (100-44 a.C), que no afã de expandir seu Império a todos os cantos do mundo conhecido, não percebeu que lhe ameaçavam seu próprio filho e seus senadores.

Ao se deparar com a sua mortalidade frente a um objeto externo, infinitamente vasto, como uma tempestade em alto mar, o capitão ergue-se na proa de seu pequeno navio e, de braços abertos, grita contra a tempestade que sua mortalidade não é nada frente à sua própria capacidade de “considerar como pequeno aquilo pelo qual estamos preocupados (bens, saúde, vida) e por isso, contudo, não considerar seu poder [...] absolutamente como uma tal força para nós e nossa personalidade” (KANT, 105, 1993, p. 108)¹¹. No entanto, ao ser acometido por uma lancinante úlcera hemorrágica no estômago, o mais valoroso guerreiro cai de joelhos e não tem a *força* de organizar nada mais elaborado do que um urro de dor.

¹⁰ Ao opor poder e força, Kant usa, respectivamente, *Macht* e *Gewalt*. Enquanto *Macht* designa *poder*, *capacidade* (oriundo da forma verbal abstrata do Gótico *magan*, de onde vêm *mögen* – *querer* – e *gemacht* – acabado), *Gewalt* encontra-se com o verbo *walten* (dispor, coordenar, governar), cuja raiz *wal-* é encontrada no verbo latino *valere* (ser forte). Por isso, ao contrário de uma *capacidade de agir*, *Gewalt* apresenta uma *imininência de ação*, que a define também como *violência*. Cf. RÖTTGERS, Kurt. *Gewalt*. In: GABRIEL, Gottfried; GRÜNDER, Karlfried; RITTER, Joachim. *Dicionário Histórico da Filosofia*. Disponível em: https://schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary_%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.gewalt%27%5D__1512135029070; e KLUGE, 1891, p. 118 (*Gewalt*), 222 (*Macht*), 239 (*Mögen*), 383 (*Walten*).

¹¹ Uma boa demonstração desse sentimento de superioridade do indivíduo em frente à imensidão destrutiva da natureza é a cena final do filme *Mar em Fúria* (Wolfgang Petersen, 2000), em que a personagem Bobby Shatford (Mark Wahlberg), último sobrevivente de um navio de pesca naufragado, enfrenta impassível as ondas de uma terrível tempestade em alto mar, enquanto se despede em *voice-over* de todos os seus entes queridos.

São vários os exemplos dessa incapacidade que a dor causa, e uma volta à gênese da escrita ocidental, aos gregos, oferece um belo lampejo da violência com que a dor assola o indivíduo, por mais forte ou valoroso que seja¹².

É o velho Filoctetes, lendário arqueiro grego da época de Ulisses, que é picado por uma serpente nas praias de Troia, criando uma ferida de tal forma dolorosa, causadora de gritos e gemidos tão lancinantes e agudos que obriga seus companheiros a isolarem-no em uma ilha próxima, pois tornara-se inviável realizar qualquer atividade no acampamento (SÓFOCLES, *Filoctetes* 8-11).

E também o incomparável general Agamenon, apelidado de “divino” por Homero (*Ilíada*, XI, 252), que é atravessado por uma lança no braço, abaixo do cotovelo, abrindo uma ferida que jorra “sangue quente”. No entanto, seu *ethos* heroico impede que ele abandone seus pares, e o general prossegue lutando, tendo inclusive conseguido decapitar aquele que o feriu. É só quando a ferida seca e o sangue estanca – o que presumivelmente levou algum tempo – que Agamenon salta para um carro e ordena que o cocheiro o leve de volta para o acampamento. Nesse momento (XI, 273), as dores estão tão agudas que ele não consegue fazer outra coisa senão lançar “um grito penetrante” (XI, 275), e só então dirigir-se aos seus soldados, exortando que permaneçam firmes na batalha.

Homero, fazendo jus ao porte da ferida, e também à ferocidade da dor, compara o rei grego em sofrimento com uma mulher em trabalho de parto:

Tal como o dardo afiado atinge a parturiente –
dardo penetrante enviado pelas Ilítias, deusas do parto,
filhas de Hera e senhoras das dores amargas –
assim agudas dores sobrevieram à Força do Atrida (XI, 269-272)

Essa aproximação não apenas entrega a força avassaladoramente homogeneizante da dor física – pois aproxima o mais divino e forte dos reis gregos a uma mulher anônima que pare¹³ – como também mostra o engenho de Homero em não se aventurar na descrição profunda de uma dor tão pungente, precisamente porque ela é *indescritível*. Brooke Holmes (2007), em um artigo sobre a economia da dor na *Ilíada*,

¹² Kant pontua como “objeto da máxima adoração” (1993, 106, p. 109) o estereótipo do guerreiro: aquele que não se apavora, que não teme a si, que não cede ao perigo e, ainda assim, é enérgico na sua reflexão. É o encontro do sublime com a civilização. Ecos de uma proto-masculinidade que se arvora no entretenimento moderno nos grandes homens – e heróis! – do cinema: Sylvester Stallone, Chuck Norris, Arnold Schwarzenegger etc.

¹³ Sem recair em anacronismos, mas como era de se esperar do berço do Ocidente, também na Grécia as mulheres não possuíam o mesmo *status* político ou mesmo epistemológico que os homens. Aristóteles afirmava que o homem era superior à mulher, principalmente baseado na sua capacidade de lutar (*Política* 1252b 1-4). E também o herói Teseu, ao ver o semi-deus Hércules chorar pela morte de sua mulher e filhos diz “se te vir ser feminino, não aprovarei” (EURÍPEDES, *Hércules*, 1412)

aponta que a aproximação entre a ferida de Agamenon e o trabalho de parto é “uma das mais desafiadoras da *Iliada*” (p. 49), sendo o único momento em que o autor utiliza uma comparação para expandir uma frase que descreve uma ferida¹⁴.

É como se o grito de Agamenon após se render à dor (mas não ao inimigo!) fosse tão longo que ultrapassasse o quadro que Homero pintou naquela estrofe, e demandasse outro quadro para que aquela onda de energia pudesse se propagar – até desaparecer no horizonte dos eventos maiores que ali aconteciam.

Também é o grito que caracteriza a primeira aparição de Filoctetes na tragédia de Sófocles. Enquanto o jovem Neoptólemo, filho de Aquiles, conversa com o coro de marinheiros, ao longe são ouvidos gritos de dor, ao que o coro alerta:

Coro: Em silêncio, meu filho!

Neoptólemo: O que é isso?

Coro: Se ouve claramente um grito, do tipo que é habitual em um homem que sofre, em alguma parte, aqui ou ali. Também ouço, também ouço com clareza ruídos de quem se arrasta penosamente em seu caminhar, e não me é indiferente a voz que angustiada e aflita ao longe. São claros seus gritos. (SÓFOCLES, *Filoctetes*, 200-208)

É com essa imagem nebulosa e aterrorizante que Filoctetes entra na peça que leva seu nome. Ao invés de um belo monólogo (como a Sentinela do início de *Agamenon*, de Ésquilo) ou mesmo de um diálogo introdutório (como o próprio Ulisses o faz nesta), a personagem prescinde de palavras, mas aparece com urros e figuras de dor.

A dor de Filoctetes não é apenas física, mas também emocional. Já velho, ele foi abandonado por seus pares há anos em uma ilha deserta com uma ferida infeccionada. É possível que ele já se encontrasse à beira da loucura¹⁵. No entanto, apesar da sua honra ferida, é possível que toda a aflição dos seus gritos estivesse concentrada na úlcera da picada de cobra. A ferida de Filoctetes tem anos, provavelmente gangrenada, purulenta e aberta, exposta a um ambiente insalubre (o velho mora em uma caverna e anda descalço pela mata onde caça a própria comida). Não é de se assombrar que sua dor seja tão lancinante a ponto de fazê-lo desmaiar:

Pois o sono se apodera de mim quando esta dor sai fora, e não é possível que cesse antes. É necessário deixar-me dormir tranquilo [...] Ai, terra, recebe-me moribundo como estou, pois este mal já não me permite manter-me de pé (Filoctetes começa a desfalecer) (SÓFOCLES, *Filoctetes*, 766-768 e 819-820)

¹⁴ Além disso, este é o único momento em que uma ferida para de sangrar por si só (nos outros momentos são utilizadas ervas e outros fármacos), e também é o único momento em que o estancamento de um sangramento causa mais dor do que alívio.

¹⁵ Para a sorte do ancião, a loucura do mundo grego só acometia aqueles a quem os deuses achavam conveniente, como Hércules, na tragédia homônima de Eurípedes.

Ao dizer que a dor “sai fora”, o trágico personagem atribui a ela uma personificação, que é diferente de um corpo. É como se a dor o possuísse e, dentro dele, desativasse todas as suas principais funções, desde a razão até os próprios sentidos. Em outro momento, o velho compara a dor, que vem em acessos, a uma fera selvagem, que o persegue, pois ele diz a Neoptólemo: “Ainda que se assustes, não me abandone, pois ela chega depois de algum tempo, talvez quando se farta das suas corridas” (SÓFOCLES, *Filoctetes*, 758-759).

Elaine Scarry também se utiliza do *Filoctetes* de Sófocles para apontar a “raridade com que a dor física é representada na literatura” (SCARRY, 1987, p. 11). Segundo a autora, é chocante perceber como outras formas de sofrimento consistentemente são retratadas pela arte, dos pensamentos trágicos de Hamlet às angústias do coração partido de Virginia Woolf.

O sofrimento *psicológico* embora mais difícil para qualquer um de expressar, possui um conteúdo referencial, é suscetível à objetificação verbal, e figura tão habitualmente na arte que, como o Setembrini de Thomas Mann [Lodovico Setembrini, personagem do romance *A Montanha Mágica*] nos lembra, não há, virtualmente, nenhuma obra de literatura que *não* seja sobre o sofrimento, nenhum livro que não esteja lá pronto para nos ajudar (SCARRY, 1987, p. 11)

Scarry tem razão quanto à presença avassaladora da dor psicológica na literatura, e por isso os exemplos mais pungentes encontram-se na épica grega. No entanto, essa primazia do psicológico é um reflexo da primazia da personalidade introdirigida que emerge no século XVIII, junto com os instrumentos de controle e o desejo de dominação do mundo externo e interno que afligiu o Ocidente.

A busca pelo si que acontecia em cada quarto e cada caderno das grandes cidades do velho mundo gerou um “gênero discursivo que se afincava na autorreflexão para a autoconstrução” (SIBILIA, 2016, p. 97). Romances baratos, folhetins, romances epistolares (sendo um dos marcos o trágico *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, publicado em 1774), seduziu todos aqueles que buscavam suas próprias identidades. Como num espelho (talvez de Próspero¹⁶), os ávidos leitores buscavam, na

¹⁶ Próspero é um dos personagens principais de *A Tempestade*, peça de William Shakespeare (1564-1616), lançada nos últimos anos de vida do autor. O termo *Espelho de Próspero* foi cunhado pelo pensador estadunidense Richard Morse (1922-2001), que faz uma leitura moderna da peça shakespeariana, vendo Próspero não mais como um “intelectual benevolente e sagaz, mas sim um colonizador paranoico de uma ilha encantada”. Uma é a imagem especular, invertida e distorcida da outra, assim como a América do Sul torna-se uma imagem distorcida do Velho Mundo (incluindo os EUA). Sem alongar em demasia, é importante notar como *A Tempestade*, a última peça do bardo inglês, marcou tão densa e sutilmente o pensamento moderno. Além de dar nome ao livro de Morse, é de uma frase de Miranda (filha de Próspero), que Aldous Huxley (1894-1963) inspirou para dar nome à sua mais famosa e impactante distopia: *Admirável Mundo Novo*.

legião de personagens dos romances, uma forma de construir suas próprias subjetividades – inclusive dedicando-se também à escrita epistolar ou diarística, que formava muitos desses romances. Assim, nas palavras de Sibilia, “cada leitor moderno podia se perder a sós para se encontrar com aquele personagem fundamental: ele mesmo” (SIBILIA, 2016, p. 99)

No entanto, voltando-se para antes desse *boom subjetivo*, subindo acima das densas nuvens da psicologização moderna, percebem-se duas coisas muito claras: em primeiro lugar, que esta é uma invenção história e datada, “que em outras culturas não existe ou se configura de modos diferentes” (SIBILIA, 2016, p. 91); em segundo lugar, que a dor sempre existiu.

A dor emocional – o sofrimento psicológico dos romances europeus – não surgiu com a Europa, mas estava também entre os gregos, e por eles foi traduzida e transposta à sua forma.

No Canto XVI da *Ilíada*, o jovem Pátroclo, mais amado amigo de Aquiles, é morto pelo príncipe de Troia, Heitor, enquanto usava a armadura e armas do semi-deus. Inicia-se uma sangrenta batalha pelo corpo sem vida do jovem, na qual os gregos queriam levá-lo de volta ao acampamento para dar-lhe os devidos ritos fúnebres, e os troianos pretendiam jogá-lo aos cães¹⁷ (XVII. 125-127).

Aquiles não estava entre eles, e permanecia no acampamento, alheio à morte do amado. Menelau, rei de Esparta e irmão de Agamenon, ordena que o jovem Antíloco vá correndo à praia avisar a Aquiles da morte de Pátroclo:

Antíloco horrorizou-se ao ouvir tais palavras;
Longa afasia de palavras o tomou; os seus olhos
encheram-se de lágrimas e travou-se sua voz sonora.
Mas mesmo assim não ignorou a ordem de Menelau
[...] A ele que chorava, levaram-no pois os pés da guerra (XVII, 694-700)

Antíloco encontrou Aquiles em frente às naus na orla e, “vertendo lágrimas escaldantes, deu a triste notícia” (XVIII, 17).

Assim falou; e uma nuvem negra de dor se apoderou de Aquiles.
Levantando com ambas as mãos a poeira enegrecida,
atirou-a por cima da cabeça e lacerou seu belo rosto.
Sobre a sua túnica perfumada caiu a cinza negra.
E ele próprio, grandioso na sua grandiosidade, jazia,
estatelado na poeira e com ambas as mãos arrancava o cabelo.
As servas que Aquiles e Pátroclo tinham arrebatado como espólio
gritaram bem alto na angústia do coração e correram porta a fora
junto do fogo Aquiles. Todas com as mãos batiam

¹⁷ Heitor agia pela soberba de desonrar o cadáver do inimigo, enquanto alguns de seus companheiros, como Glauco, pretendiam trocar o corpo do jovem pelo de Sárpedon, tombado pelos gregos. Sobre a preocupação com os ritos fúnebres dos gregos antigos, sugere-se a bela peça *Antígona*, de Sófocles.

no peito e a cada uma delas se enfraqueceram os joelhos (XVIII, 22-31)

O guerreiro mais valoroso de toda a Grécia, filho de uma deusa com um mortal, lança-se ao chão gritando, estatelado arrancando os cabelos, numa atitude idêntica a de mulheres escravas. Não há imagem que transmita melhor o caráter aterrador – que empurra tudo para um mesmo nível – da dor, tanto física quanto emocional.

A ausência de palavras presente nos gritos de Aquiles, Filoctetes e Agamenon também aparece no silêncio completo daquele que não consegue mais prosseguir, pois o silêncio também é uma artimanha da dor. Na tragédia *Hércules*¹⁸, de Eurípedes (480-406 a.C.), o semi-deus Hércules, filho de Zeus com a humana Alcmena, é enfeitiçado pela mensageira divina Iris e pela personificação da Loucura. A mandante é Hera, esposa de Zeus, que odeia o filho bastardo do marido desde o seu nascimento. Imaginando estar frente ao rei Euristeu e sua família (que lhe ordenou os famosos 12 trabalhos), Hércules avança contra sua família. Hércules mata a mulher e filhos, e seu pai salva-se apenas porque Atena adormece o herói poucos segundos antes.

Hércules cai e seu pai o amarra a uma coluna. Nesse momento chega o herói Teseu e seu exército, que vinha a Tebas auxiliar Hércules contra o rei Lícias, que pretendia matar a família do semi-deus para tomar o poder. Ao ver os cadáveres da mulher e das crianças de Hércules pelo salão do palácio, pergunta quem foi o assassino. Amarrado à coluna, Hércules mantém-se em completo silêncio, com a cabeça coberta por um manto que ele mesmo pôs. Teseu pergunta mais de uma vez quem é aquele que tem o rosto coberto com o manto (1198, 1202, 1215, 1226-1227), até que descobre ele mesmo a cabeça de Hércules.

Inicia-se um diálogo de frases simples e curtas, em que um desgraçado Hércules e um atônito Teseu discutem o ocorrido. Hércules pondera o suicídio, enquanto Teseu tenta demovê-lo da ideia inglória. O filho de Zeus assume estar chorando, quiçá pela primeira vez, mesmo após trabalhos tão árduos e fatigantes (1353-1356), e é impellido por Teseu para levantar-se e deixar de pranto, ordem que custa a atender, pois além de longas reflexões sobre sua “má sorte” e sobre a necessidade de enterrar e prantear seus filhos, Hércules menciona, nos últimos versos da peça, uma “dor insuportável” (1422).

¹⁸ Hércules também é grafado como Héraclès ou Héraklès, segundo a transliteração do grego. A peça também é conhecida como *Hércules Furioso* (*Hercules Furens*).

3.4 As Dores do Espaço

*No espaço, ninguém pode ouvir você gritar.
(Alien, o oitavo passageiro, Ridley Scott, 1979)*

Voltando aos exemplos imaginados por Scarry que traduzem a dificuldade em se conceber uma dor de outra pessoa, primordialmente física – o foco da sua pesquisa¹⁹ – tem-se o valioso e didático trecho da ensaísta, que diz:

Vagamente alarmantes, mas irreais, prenhes de efeitos, mas voláteis na mente, porque não estão disponíveis para confirmação sensorial, classes não-visíveis de objetos, como *placas subterrâneas, galáxias de Seyfert*, e as dores que estão nos corpos de outra pessoa, fulguram na mente, para então desaparecer (SCARRY, 1987, p. 4)

A partir destes dois exemplos, as vastidões cósmicas e as profundezas abissais, pode-se encontrar, pulsando ali, cada uma das dores possíveis. Enquanto as dores da alma residem nas profundezas do subterrâneo, as dores físicas cintilam na imensidão do cosmos.

Scarry fala de eventos espaciais “referidos pelos cientistas que falam de maneira misteriosa sobre gritos galácticos ainda não detectáveis, ou sobre galáxias (...) muito distantes (...) onde eventos violentos de natureza desconhecida acontecem” (1987, p. 3). Uma ida às notas ao fim do livro possibilita um exercício genético, no qual é possível encontrar dois textos de onde ela retira duas inspirações para esta sentença tomada de imagens.

O primeiro é um artigo de ciência do *New York Times*, de 14 de janeiro de 1979. Entitulado *Crucibles of the Cosmos*²⁰, o texto fala sobre a descoberta de peculiaridades como buracos negros no centro de galáxias, colisões e fusões entre galáxias e mesmo “um tipo de grito” liberado por gás de uma nuvem interestelar ao ser sugado por um buraco negro – e que Scarry faz referência em sua frase.

O texto é uma curiosa peça de jornalismo literário que mescla a conversa durante poucas horas de uma alta madrugada travada entre o repórter Timothy Ferris²¹ e o

¹⁹ A pesquisa de Scarry é voltada exclusivamente para a dor física, por lidar com a tortura e a guerra. No entanto, sua preciosa prospecção pode alcançar também as entranhas da dor psicológica. É partindo desse princípio que inicia-se aqui.

²⁰ Num primoroso jogo de palavras, Timothy Ferris evoca tanto *Caldeirões* do Cosmos, onde tudo se forma, como *Turbilhões* do Cosmos, onde reina o caos. Infelizmente, *até o momento*, não há palavra em português que retenha os dois significados ao mesmo tempo.

²¹ Nascido em 1944, além de ter sido um prolífico jornalista, escritor e divulgador científico, foi o produtor do *Disco de Ouro* da *Voyager 1*, a sonda não tripulada lançada em 5 de setembro de 1977, e que deixou o sistema solar em 2012. Ela levava consigo dois discos fonográficos de ouro contendo sons e imagens que apresentem a diversidade de formas de vida e culturas na Terra. Cf. GAMBINO, 2012. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/what-is-on-voyagers-golden-record-73063839/?no-ist=&page=4>.

astrônomo Allan Sandage²², em um observatório no Arizona, apresentando todos os fatos das observações recentes de Sandage e seus contemporâneos.

O astrônomo está em uma espécie de gaiola, elevado a vários metros acima do chão, com um potente telescópio apontado para M-81, uma galáxia em espiral a seis milhões e meio anos-luz da Terra. Sandage pretende gravar em uma placa a fraca luz que viaja por milhões de anos das estrelas até nós. “O olho humano é insuficientemente sensível para ver galáxias com detalhes, e os astrônomos do espaço profundo raramente olham para elas através de telescópios” (FERRIS, 1979, p. 1).

As placas, que são superfícies de vidro cobertas com sais super-sensíveis, são cuidadosamente analisadas para a obtenção de dados sobre uma porção específica do espaço vista pelo telescópio, durante um longo espaço de tempo. Isso não quer dizer, no entanto, que Sandage se preocupe unicamente com M-81. Pelo contrário, ele diz que “as árvores não são importantes quando você está interessado na floresta” (FERRIS, 1979, p. 2).

Pela observação demorada e minuciosa de uma galáxia, astrônomos como Sandage (que Ferris chama de “marinheiro de mar aberto”), podem entender melhor o que acontece dentro delas e, assim, ter uma ideia mais acurada da idade, tamanho e dimensões do Universo. Um grupo de observadores de Pasadena, na Califórnia, por exemplo, havia, à época da reportagem, recentemente descoberto um imenso buraco negro no centro da galáxia M-87 (hoje sabida como uma das galáxias mais massivas de que se tem notícia); já outro astrônomo, estudando a formação das estrelas, havia descoberto uma estrela “tão jovem que só estava brilhando, segundo suas estimativas, desde os tempos homéricos, um mero instante em termos astronômicos” (FERRIS, 1979, p. 2).

O importante a ser notado é que esses astrônomos não agem sozinhos, mas se municiam de todo tipo de instrumento possível, movidos não apenas pela insuficiência do olho humano, mas por um esforço cada vez maior do seu engenho:

Satélites de Raio-X tornaram possível o estudo dos tênues gases intergalácticos pelos quais as galáxias passam, permitindo a análise de como grandes aglomerados de galáxias se comportam. Sensores ultravioletas, trabalhando nos níveis do espectro além do olho humano, apresentaram pistas para os enigmáticos quasares, que podem representar as galáxias em seus primeiros estágios de desenvolvimento, brilhando com luzes que começaram suas viagens aos nossos telescópios há bilhões de anos atrás. Pesquisadores

²² Falecido em 2010, Sandage foi discípulo de Edwin Hubble (1889-1953) e descobriu, dentre várias coisas, o primeiro quasar, um buraco negro massivo cercado de gás e em plena atividade no núcleo luminoso de uma galáxia. Cf. LEONARD, 1985, p. 83. Disponível em: https://books.google.com.br/book?id=0MMBAAAAMBAJ&pg=PA83&redir_esc=y#v=twopage&q&f=false.

auxiliados por técnicas de simulação de computadores estão dando passos em direção à solução de problemas altamente complexos sobre como as galáxias ordenaram suas bilhões de estrelas juntas no princípio de tudo (FERRIS, 1979, p. 3)

Auxiliados por toda essa tecnologia, que aumenta e se refina a cada ano, os astrônomos assemelham-se aos médicos, com quem dividem o gosto pela precisão das ciências duras, e pela certeza indubitável da racionalidade lógico-matemática. Assim como o diagnóstico astronômico melhora cada vez mais com o aparato que torna o olho humano “mais sensível”, também o diagnóstico médico evolui constantemente, na esteira de inovações técnicas como o Raio-X, os Microscópios, o Esfigmomanômetro, a Ressonância Magnética, a Análise Genética.

É importante notar, no entanto, como essa expansão técnica – que não tem nada de demonizável – traz dois reverses: uma profunda especialização, e uma galopante incerteza. Sandage diz que sua aproximação do particular em busca de dados gerais contrasta com “alguns jovens pesquisadores cuja curiosidade os leva a se preocupar mais com galáxias individuais – como elas são formadas e porque elas se parecem daquele jeito” (FERRIS, 1979, p. 4). O mesmo ocorre na medicina, em que cada vez mais vê-se médicos especialistas em partes tão específicas do corpo humano que perdem a figura do todo – o paciente deixa de ser um humano para tornar-se um metacarpo esquerdo ou uma retina deslocada²³.

A dor possui um espectro tão amplo que é estudada por um campo específico da medicina: a neurofisiologia da dor. No entanto, não foi a primeira área a se dedicar a esse estudo. Descrições desse fenômeno aparecem desde muito, não apenas nos épicos homéricos, como foi visto, mas antes, na medicina chinesa, em desequilíbrios do *yin* e do *yang*. Foi apenas na Renascença (Século XIV-XVII) que o cérebro começou a ser visto como a origem da dor (CHEN, 2011, p. 343).

A partir deste momento, então, o estudo da dor foi sendo refinado, com as minuciosas observações de Cláudio Galeno (129-217); as teorias de Abu ibn Sina (980-1037); os desenhos hipotéticos de René Descartes (1596-1650) e Thomas Willis (1621-1675); os experimentos em cães de Moritz Schiff (1823-1896); o mosaico dos pontos de

²³ Em tempo, os motivos das especializações são distintos. Embora haja a genuína decisão de se especializar em prol de uma curiosidade intelectual que anda lado a lado com a vida profissional, é fato que os médicos – principalmente no terceiro mundo, onde a saúde ainda é um campo exclusivo e que oferece um *status* social diferenciado – especializam-se para garantir o devido nicho de mercado a ser implacavelmente explorado. Já os astrônomos especializam-se por uma escolha profissional e acadêmica – que também perpassa alguns cursos de humanidades – mas, sem dúvida, também por uma falta de fundos para expandir as pesquisas além dos seus nichos selecionados previamente em bolsas, projetos e fundações. Em ambos os casos, portanto, pulsa o fator econômico.

dor na pele de Magnus Blix (1849-1904); o conceito de nocicepção e sinapse de Charles Scott Sherrington (1857-1952); os registros eletrofisiológicos de Joseph Erlanger (1874-1965) e Herbert Gasser (1888-1963) etc.

O médico romano Cláudio Galeno foi um dos primeiros a teorizar a transmissão da dor e estabelecer uma relação com alguma irritação nervosa. A partir de experimentos de vivisseção com animais, Galeno demonstrou que uma secção na coluna espinhal ocasionava déficits sensoriais e motores – acompanhados de dor (KHAN; KHAN; RAZA, 2015, p. 115). No entanto, Galeno imaginava ser o coração o centro das sensações, incluindo a dor. Herdeiro do mundo antigo, Galeno fundamentou-se na teoria grega dos humores, que também associava a dor com o fluxo de bile no corpo.

O filósofo persa Ibn Sina (também chamado de Avicena), por outro lado, dedicou-se a minuciosos estudos do corpo humano, condenando as pressuposições sobre anatomia feita pelos ocidentais. Seu *Cânone da Medicina*, uma enciclopédia de 14 volumes, escrita por volta de 1020, tornou-se obrigatório na formação de médicos na Europa por séculos, e suas contribuições superam as de Galeno. Ao estudar a dor, Avicena percebeu que o estímulo nocivo poderia ocorrer independente de toque ou temperatura, sendo uma sensação independente. No entanto, ele não pode concluir se essa sensação era derivada de um aparato neural ou produto de um processo específico (PERL, 2007, p. 71).

Com a introdução do pensamento sistemático da filosofia ocidental, sendo o cérebro o centro de tudo, filósofos como René Descartes começaram a ver o corpo como uma máquina, e o mecanismo da dor foi compreendido como uma sensação mecânica transmitida por fibras específicas (Figura 11). No livro *Tratado do Homem*, Descartes descreveu a dor como “partículas de fogo que se movem rápido” (apud KHAN; KHAN; RAZA, 2015, p. 115)



**Figura 11 – Modelo hipotético do caminho da dor, de René Descartes, em *Tratado do Homem* (1633)
Fonte: DESCARTES, 2004, p. 118.**

Já o médico inglês Thomas Willis trouxe importantes contribuições com uma das primeiras – e consolidadas – representações do cérebro (Figura 12). Em seu livro *Anatomia do Cérebro* (1664), Willis propõe fortes evidências sobre o papel do cérebro na percepção da dor.

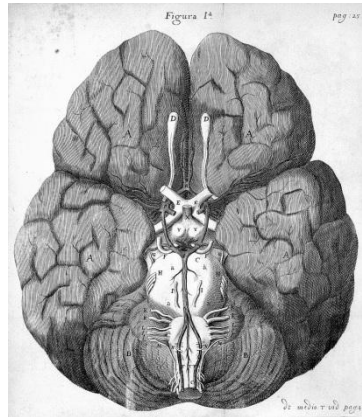


Figura 12 – Desenho de *Anatomia do Cérebro* (1644), de Thomas Willis
Fonte: WILLIS, 1663, p. 24-25

É curioso notar que representações anatômicas como a de Willis são visões zenitais e/ou seccionadas, ou seja, vistas por alto e por dentro, como um mapa, um olhar que tenta totalizar e objetificar a compreensão de algo. Assim, o cérebro de Willis e o esquema de Descartes se assemelham ao famoso mapa da radiação cósmica de fundo de micro-ondas (*Cosmic Microwave Background – CMB*, em inglês), que tenta planificar todo o Universo:

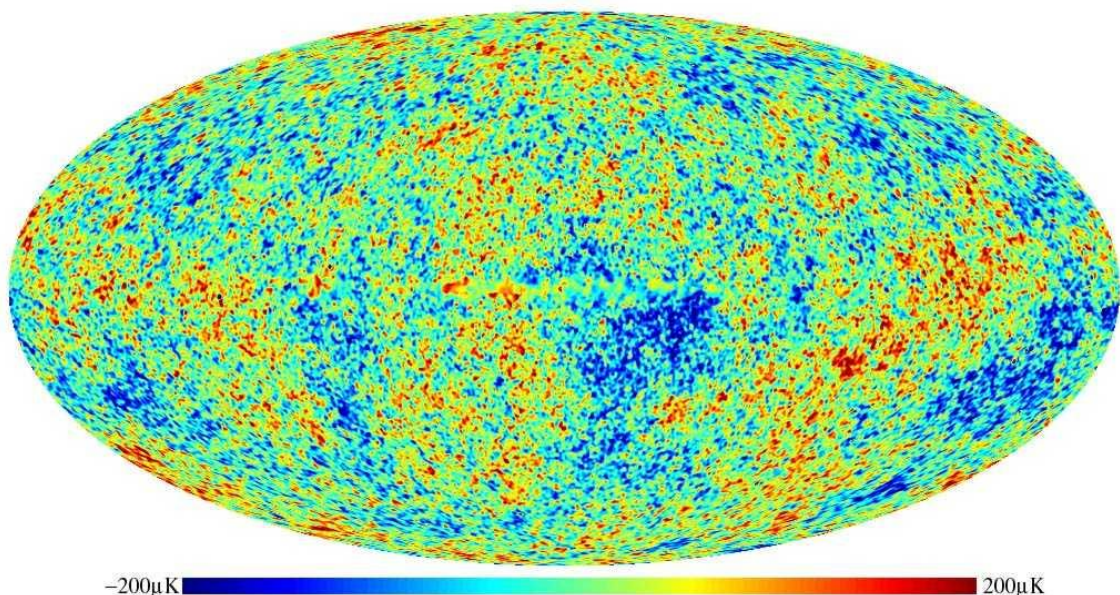


Figura 13 – Projeção do fundo de micro-ondas de todo o Universo, criado a partir de 9 anos de dados recolhidos
Fonte: Wikicommons

No meio do século XIX, o alemão Mortiz Schiff provou que os estímulos de dor e toque seguiam por caminhos distintos na espinha dorsal, elaborando uma teoria da especificidade desse estímulo. Seus resultados experimentais levaram a futuras conclusões de perda de sensibilidade à dor através de secções específicas na espinha (PERL, 2007, p. 71).

De posse do caminho da dor – a teoria de especificidade – a ciência voltou-se para a origem dos estímulos. O suíço Magnus Blix, em 1882, constatou que as sensações cutâneas são espacialmente descontínuas, e que diferentes áreas da pele levavam a diferentes sensações de quente e frio (PERL, 2007, p. 72).

Foi o britânico Charles Sherrington que cunhou o termo “nociceptivo” como a função dos órgãos sensoriais responsáveis pela dor. A partir daí, “a dor foi investida de estímulos *coerentes e definidos*” (PERL, 2007, p. 72).

Assim, munidos de um trajeto e de um conceito, e com o advento de maquinário específico, as pesquisas se voltaram para identificar as fibras responsáveis pela transmissão dos estímulos dolorosos. Os estudos e gráficos elaborados pelos estadunidenses Erlanger e Gasser, na década de 40, foram responsáveis pela classificação das fibras nervosas, rendendo à dupla um Prêmio Nobel de Fisiologia.

Postos estes breves exemplos, percebe-se duas coisas. Em primeiro lugar, evolução quase contínua da pesquisa. A partir de um conceito parte-se para outro e, mesmo com as mudanças paradigmáticas inerentes à ciência, o Ocidente trabalha sempre partindo dos conhecimentos anteriores cristalizados, dos cânones, evitando rupturas e conflitos. Além disso, percebe-se como a pesquisa da dor envolve uma compreensão periférica do estímulo, pois além da certeza do trajeto, da origem e mesmo das fibras responsáveis pela transmissão, nunca se chegou a uma conclusão do *que estava sendo transmitido*.

De maneira similar, a pesquisa astronômica lida com esse circundar dos seus objetos. Por mais que cada vez mais partículas sejam descobertas no Universo - o Bóson de Higgs e os Pentaquarks, pelo Grande Colisor de Hádrons (LHC, em inglês) e das ondas gravitacionais, pelo Observatório de Ondas Gravitacionais por Interferômetro Laser (LIGO) – pouco se sabe sobre a força que o criou e sobre grande parte da matéria que o compõe, a matéria negra²⁴.

²⁴ A matéria negra, que recebe esse nome por não emitir ou interagir com nenhum tipo de radiação eletromagnética, é um tipo hipotético de matéria que nunca foi diretamente observada. No entanto, sua existência explicaria uma série de fenômenos cósmicos. Mesmo sem nenhuma comprovação de sua

E, deve-se notar também, a força da conceituação, em oposição a qualquer tentativa de compreender a dor. Ao criar o conceito nocicepção, Sherrington deu à dor “estímulos coerentes e definidos”. Agora, mesmo que fosse um fantasma, a dor possuía um nome – uma das coisas mais poderosas do Ocidente. Mais de um século após a nomeação da dor, suas pesquisas continuam incipientes, tendo como grande passo, dado a menos de 50 anos, a categorização de formas de expressar a dor linguisticamente (o formulário McGill, introduzido no próximo capítulo). Além disso, todas as teorias canônicas sobre a dor compartilham nomes vagos e nada conclusivos – especificidade, intensidade, padrão, controle de entrada – evidenciando uma persistente *incerteza* epistemológica:

até o momento, 4 teorias da dor propostas: teoria da especificidade, teoria da intensidade, teoria do padrão, e teoria do controle de entrada [*gate control*], nenhuma que tenha sido amplamente aceita ou considerada exclusivamente correta (CHEN, 2011, p. 344)

No que diz respeito a essa breve aproximação entre o Universo e a Dor, deve-se ter em mente que as estrelas não compartilham com os humanos sua principal característica: a vivência. A capacidade de traduzir suas existências, suas experiências estéticas, em formas de linguagem processadas através de suas bagagens anteriores, é algo único. A única forma de tradução que as estrelas conhecem é a fusão de hidrogênio e hélio em seu interior, até que essas partículas acabem e, sem combustível, seu núcleo colapse, formando um buraco negro.

No entanto, o estudo do espaço, apesar de toda a certeza e precisão do maquinário de ponta, traz para si um vocabulário antropomorfizador, refletindo não apenas um receio de lidar com o não humano, mas também um terror de estar frente a frente com um corpo humano – a mais misteriosa e incerta de todas as coisas do universo:

Um buraco negro *engolindo* gás de uma nuvem interestelar, ou *rasgando* a superfície de uma estrela próxima, pode entregar sua presença por um tipo de *grito liberado* pelo gás condensado. Cálculos demonstram que esse *grito* pode ser detectável na zona do espectro eletromagnético conhecido como Raio-X (FERRIS, 1979, p. 7, grifos nossos)

E, ao falar sobre os quasares, descobertos por Sandage em 1960 e que são conhecidos por terem “um brilho *furioso*”, Ferris diz que:

Uma popular especulação é de que eles representam o núcleo de galáxias jovens, onde o *colapso* de nuvens de gás formou buracos negros massivos;

existência, o modelo padrão da cosmologia estima que a matéria negra componha mais de 80% do total do Universo.

sua intensa energia resultaria de poeira *atormetada* e gás aquecido enquanto gira para dentro do buraco negro (FERRIS, 1979, p. 7, grifos nossos)

Mais ainda, Ferris pondera que “uma alternativa para a busca por antigas relíquias da *violência* cósmica é a procura por galáxias ainda na *agonia* do nascimento” (FERRIS, 1979, p. 8, grifos nossos). E, sem mais delongas, isto leva ao segundo texto apontado por Scarry. Também do *New York Times*, o artigo *Descobertas Massas de Matéria que Podem Ajudar o Universo a se Manter Unido*, foi escrito por Walter Sullivan²⁵, apresenta as Galáxias Seyfert, um tipo de galáxia ativa que, ao lado dos quasares, apresenta buracos negros supermassivos em seus núcleos e grande luminosidade. Sullivan se refere a essas galáxias como “uma classe de objetos dentro da qual *violentos* eventos de natureza *desconhecida* ocorrem de tempos em tempos” (SULLIVAN, 1977, p. 3, grifos nossos).

Adentrando na explicação das Galáxias Seyfert, Sullivan cita um especialista, que acredita haver no seu centro um buraco negro de 10 a 100 milhões de vezes maior que nosso Sol: “o buraco negro é um objeto tão *denso* que sua gravidade *proíbe* a luz (ou qualquer coisa) de *escapar*” (SULLIVAN, 1977, p. 3, grifos nossos). E prossegue descrevendo o comportamento dos Raios-X – que são usualmente emanados por um buraco negro – em um caso tão extremo:

Os Raios-X, em tal situação, seriam gerados por uma matéria *absolutamente comprimida e aquecida* enquanto *cai* em direção ao buraco negro *gigante* e finalmente *desaparece* dentro dele. O núcleo de cada galáxia Seyfert seria como um aspirador de pó cósmico, *engolindo* estrelas inteiras (SULLIVAN, 1977, p. 3, grifos nossos)

Os tamanhos incomensuráveis – sublimes – somam-se a ações incapacitantes – humanas – e, claro, dolorosas, como *comprimir*, *aquecer*, *engolir*, *proibir*, *colapsar*, *rasgar*, e há a forte presença de uma atmosfera *angustiada*, *violenta*, *atormetada*, em que *gritos* ecoam em um espaço virtualmente infinito e frio, e não se tem outra possibilidade a não ser *cair* e *desaparecer* para sempre em um buraco negro.

O Universo, cujas leis conhece-se tão pouco, foi dotado de todas as leis e características necessárias para uma ameaça aos humanos. Pode-se imaginar que, naquela noite de 1979, Allan Sandage sentiu, no pequeno espaço de sua cabine a alguns metros do chão, o arrebatamento sublime da sua pequenez frente ao Universo e, numa tentativa de aplacar essa fragilidade, tentou subjugar todo o Cosmos com sua Razão, aplicando a eles as suas medidas, e de forma que lhe apareça com as suas lentes.

²⁵ Walter Seager Sullivan Jr. (1918-1996) é considerado um dos jornalistas e divulgadores científicos mais importantes dos Estados Unidos.

Da mesma forma age aquele que sente a dor física. Na impossibilidade de poder dar a ela um corpo, uma forma que justifique sua existência de algoz, ele serve-se das ferramentas linguísticas que tem e, nesse meio tempo, debruça-se sobre a tecnologia médica buscando encontrar um lugar determinado em que possa colocar para repousar este ser amaldiçoado, que agora flutua pela imensidão escura da alma.

3.5 As Dores das Profundezas

*Por mim se vai à cidade dolente.
Por mim se vai à eterna dor.
Por mim se vai à perdida gente.*

*Justiça moveu o meu alto criador,
que me fez com o divino poder,
o saber supremo e o primeiro amor.*

*Antes de mim coisa alguma foi criada
exceto coisas eternas, e eterna eu duro.
Abandonai toda esperança, vós que entraís!
(Dante Alighieri, A Divina Comédia, Inferno, III, 1-9)*

O mesmo já não se pode afirmar das dores psicológicas. Essas assemelham-se mais aos fatos subterrâneos remotos a que Scarry faz uma rápida menção, dessa vez sem apresentar nenhum texto. Pensar no assombro do subterrâneo leva, no entanto, a pensar nas várias lendas de uma Terra oca, onde civilizações fantásticas, e mais avançadas, viviam.

Ao contrário das terríveis ameaças interestelares – e conseqüentemente alienígenas – os relatos de reinos subterrâneos trazem consigo um assombro reconfortante, como se a certeza de que aqueles seres, inquietantemente semelhantes a nós, são mais poderosos, mas mesmo assim não podem nos ferir.

Nas *Histórias das Terras e Lugares Lendários* (2013), o teórico italiano Umberto Eco (1932-2016) faz uma compilação de uma série de lendas sobre vários lugares fictícios, da antiguidade aos dias de hoje. Dentre elas está a lenda de Agartha, cujo relato nos legou o ocultista Alexandre Saint-Yves D'Alveydre (1842-1909). Segundo ele, Agartha é um território sagrado, e cuja extensão real, na superfície e nas entranhas da Terra, “desafia a opressão e a coação da profanação e da violência” (*apud* ECO, 2013, p. 476)

Saint-Yves nos deixa um extenso relato, à moda de um diário de viagem, em que descreve a complexa estrutura espiritual-política²⁶ do reino, através de um conselho de iniciados que desceu da superfície e lá permaneceu por anos aprendendo toda a sabedoria do mundo, instaurando uma forma de governo plenamente onipotente, com controle de toda a superfície, incluindo cada nação (o reino é um colossal tabuleiro de xadrez que se estende a quase todas as regiões do planeta), e mesmo do clima (são os sábios de Agartha que preparam os raios).

No entanto, o que realmente chama a atenção são suas descrições da capital de Agartha, à qual ele obteve acesso magicamente. Diz o ocultista que:

A metrópole ciclópica se abre, iluminada por baixo por um oceano fluido, vermelho, longínquo reflexo do fogo central, retraído durante esta época do ano. Se repetem até o infinito as mais estranhas formas de arquitetura, onde todos os minerais entremeados repetem o que a fantasia e a quimera dos artistas góticos, coríntios, jônios e dórios nunca ousaram sonhar. E por todas as partes, furioso por ser invadido e incomodado pelos homens, um povo com forma humana, de corpo ígneo, que se retira, que se retira da presença dos iniciados e se lança em todas as direções, graças a asas, para agarra-se então com suas garras nas muralhas plutonianas de sua cidade (*apud* ECO, 2013, p. 478)

De fato, não fossem pelos sábios yogis que mantém o controle não só da cidade, mas de todo o globo, a imagem de Saint-Yves seria bastante assustadora. Mas o autor prossegue, encontrando, no domínio sobrenatural do Conselho de Sábios, uma ordem, segurança e mesmo conforto em objetos que lhe aterrorizariam na superfície: “os vulcões protegem nosso planeta das explosões e cataclismas, e regulam o regime dos nossos rios em vales e montanhas” (*apud* ECO, 2013, p. 478).

Outra descrição de Agartha está presente em *Bestas, Homens e Deuses*, do polonês Ferdinand Ossendowski (1876-1945), publicado algum tempo depois de Saint-Yves. Ao invés de um conselho mítico, Ossendowski fala de um rei do mundo, que controla tudo a partir da mítica capital, que se estende por todo o globo por meio de uma rede de galerias subterrâneas. Estas galerias, por sua vez, “estão iluminadas por um resplendor especial que permite o crescimento de cereais e outros vegetais e dá aos moradores uma vida longa *sem doenças*” (*apud* ECO, 2013, p. 480).

Além da beleza esplendorosa, as civilizações subterrâneas têm sempre consigo um conhecimento mais elevado da ciência, mesmo que às custas de magia. Essa característica entrega uma invasão de um imaginário de segurança, de paz e de proteção. Essas figuras não são novas, contudo. Todo imaginário de divindade, em qualquer

²⁶ O conselho de sábios milenares de Agartha seguia uma doutrina política chamada de *Sinarquia*, que Saint-Yves elaborou como uma resposta ao avanço de ideias anarquistas naquela época na França.

civilização, traz consigo esse caráter grandioso. As narrativas míticas dos Deuses que tudo criaram estão presentes em praticamente toda civilização de que se tem registro. E, mesmo que esses Deuses possam ser agressivos em alguns momentos – como os voláteis Deuses do Olimpo grego – eles, ainda assim, podem ser *bons*.

Criar um Deus perfeito é garantir uma certeza de bondade num mundo de incertezas, é arrefecer a angústia de um mundo sem sentido. Talvez o melhor exemplo disso seja o Paraíso do Cristianismo. Independente das penas que o indivíduo enfrente na vida, independente dos seus erros, ele terá a chance de viver por toda a eternidade em um mundo sem doença, sem conflitos, sem *dor*. Assim, criar mundos fantasiosos é, assim como criar Deuses, uma forma de combater e vencer o *medo*. Como diz o filósofo francês André Comte-Spoonville:

O medo é o primeiro sentimento por certo, pelo menos *ex utero*: o que mais angustiante do que nascer? E em geral deve ocorrer que ele seja o derradeiro: o que mais angustiante do que morrer? [...] Tudo nos ameaça; tudo nos machuca; tudo nos mata. O que mais natural do que a angústia? Os animais são só protegidos dela, se o são, por uma atenção demasiado estrita ao presente (COMTE-SPONVILLE, André. *Bom dia Angústia!* São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 11-12 *apud* SABINO, Débora. *Op. cit.*, p. 91)

A angústia é a forma humana da incerteza. A incerteza da morte, da moral, da fragilidade do corpo, da limitação da própria razão. É o medo de errar, de desperdiçar a curta existência em algo inválido. É o antagonista do desejo de imortalidade, de posteridade, que a *Aufklärung* tanto almeja. É essa incerteza, essa angústia que Kierkegaard vê no silêncio do patriarca Abraão, em *Temor e Tremor* (1843). E é essa incerteza que se encontra na dor que corrói a alma de um coração partido, de um filho em luto, de um doente terminal.

Enquanto a dor física já foi conceituada pela medicina – recebendo um nome, modelos de transmissão e métodos e técnicas para identificá-la – pouco se sabe sobre a dor da angústia. O que a humanidade sabe das dores do coração, que há muito deixou de ser um órgão sensorial, como acreditava Galeno? Frente a essa dúvida, é preciso voltar-se para algo que ofereça respostas. Muitos o fazem voltando-se para Deus, enquanto outros, mais afeitos à racionalidade e entusiastas do engenho buscam, equiparando-se a Deus, criar mundos perfeitos no lugar mais longe o possível dos auspícios Deuses: o subterrâneo.

Em 1871, o aristocrata inglês Edward Bulwer-Lyton publicou o romance *A Raça do Futuro*, em que um jovem explorador estadunidense cai em um mundo subterrâneo

que não tem a glória onipotente de Agarthá, mas guarda o mesmo assombro deslumbrante:

Abaixo, à esquerda, se estendia um vasto vale, que oferecia à minha vista perplexa o testemunho inequívoco da presença de trabalho e cultura. Havia campos cobertos de uma extensa vegetação diferente daquela da superfície; a cor não era verde, mas um bronze opaco, ou vermelho dourado.

Havia lagos e riachos que pareciam deslizar por bancos artificiais, alguns eram de água pura, outros pareciam brilhar como se fossem de nafta. À minha direita, barrancos e desfiladeiros se abriam entre as rochas, e em meio a elas surgiam caminhos que pareciam criados artificialmente, ladeados por árvores semelhantes a samambaias gigantes, com uma delicada folhagem plumada e troncos como palmeiras (...) Todo o cenário que me rodeava, até perder de vista, estava iluminado por incontáveis lâmpadas. Aquele mundo sem sol era resplandecente e agradável como uma paisagem mediterrânea ao meio dia, mas o ar era menos opressivo e o calor, mais suave. E naquele horizonte, apareciam casas. (*apud* ECO, 2013, p. 463-463)

O problema surge quando o personagem se confronta com os habitantes do lugar, do mesmo modo como se deu no relato de Saint-Yves, e como se dá em qualquer relato de viagem a uma terra desconhecida. O estrangeiro parece ameaçador:

Mas o rosto! Foi o que mais me impressionou e aterrorizou. Era o rosto de um homem, mas de um tipo de homem distinto das raças que conhecemos (...) O rosto era imberbe, mas ainda que a expressão era serena e os traços belos, havia algo que me dava a mesma sensação de perigo que provocava a visão de um tigre ou uma serpente. Sentia que aquela imagem antropomorfa estava carregada de forças hostis ao homem. Conforme ele se aproximava, um calafrio tomou conta de mim. Eu caí de joelhos e cobri meu rosto com as mãos (*apud* ECO, 2013, p. 464-465)

Aqui a personagem é tomada por um sentimento do mais genuíno terror, que tampouco pode ser chamado de sublime, dado que não há garantia racional ali de que ele possa sobreviver. O “monstro subterrâneo”, que parece ameaçador, de repente mostra-se amigável. Os habitantes desse submundo, que mais tarde revelam-se chamar Vril, vivem em paz e possuem capacidades sobrenaturais, como telepatia, o poder de fazer com quem alguém durma e – mais surpreendente – a capacidade de se livrar da dor.

Então me veio a sensação de vertigem nauseante, acompanhada de agudas, lancinantes dores na cabeça e no pescoço. Eu afundei em uma cadeira e tentei em vão reter um gemido. Ao ver isso, a criança, que até agora parecia me olhar com desconfiança ou desdém, ajoelhou-se ao meu lado e me segurou, pegando uma de minhas mãos com suas duas; ele aproximou seus lábios da minha testa, soprando com delicadeza. Em poucos momentos minha dor cessou; uma sonolenta e abrupta calma se apoderou de mim; eu adormeci. (BULWER-LYTTON, [s.d.] p. 8-9)

A figura do explorador, que envolve todos esses relatos também traz frutíferas considerações. Aquele que, voluntariamente ou não, cai nesse *mundo novo* é um estrangeiro. Não compartilha com eles sua cultura, sua tecnologia, tampouco sua

fisiologia. Ele é menor, mais fraco, passível de dor e medo, mas, acima de tudo, ele é corajoso, pois se decidiu a enfrentar um ambiente desconhecido. O explorador é a encarnação do iluminista, do amante da racionalidade que enfrenta todos os perigos – as angústias – utilizando apenas a sua razão. E, mais ainda, ele não só visita e conhece, como *registra* seu encontro para que outros possam *aprender* com ele:

Num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida [...] é propriamente o sentimento de absurdo. E como todos os homens sadios já pensaram no seu próprio suicídio, pode-se reconhecer, sem maiores explicações, que há um laço direto entre tal sentimento e a aspiração ao nada (CAMUS, 1955, p. 6)

Em um último relato, o suposto diário do explorador Richard Evelyn Byrd²⁷ (1888-1957), conta como seu avião foi interceptado e desviado para um mundo abaixo do polo, onde a tecnologia é tão avançada que seus veículos são discos voadores, curiosamente chamados de *Flugelrads* [veículos voadores, em alemão] – o que indica uma descendência germânica, nórdica, ou muito possivelmente ariana²⁸.

Mais recente, esse relato traz um poderio tecnológico superior, aliado a uma despreziosa e quase maternal preocupação com o bem-estar da raça humana na superfície. É a consubstanciação da luta contra a angústia, sem o obscurantismo exotérico de narrativas como a de Agartta. Aliado ao positivismo tecnológico, a vontade de vencer a angústia e as dores da alma, vem de uma raça perfeita e protetora, onisciente e maternal, quase como Deus.

Ao ser acolhido na civilização, o explorador é acolhido por um “mestre”, um ancião que o acalma e caminha com ele para uma breve conversa:

Nós nunca interferimos nas guerras e barbáries da sua raça, mas agora temos que fazê-lo, porque vocês começaram a experimentar um tipo de energia, a atômica, que em realidade não estava pensada para os homens. Tentamos fazer chegar mensagens às potências do seu mundo, mas não nos deram atenção. Por este motivo foi você o escolhido para ser testemunha de que nosso mundo existe. Como você vê, a nossa Ciência e Cultura estão muitos milhares de anos à frente da sua raça, meu filho. [...] A guerra que acabou de terminar é apenas um prelúdio do que ainda vai cair sobre a sua raça [...] Nós vemos, em um futuro distante, surgir dos escombros da sua raça uma nova Terra, em busca de lendários tesouros perdidos, que estarão aqui, conosco, meu filho. Nós os manteremos a salvo. Quando chegar o momento, nos

²⁷ Almirante da Marinha dos Estados Unidos, foi um dos pioneiros da aviação e da exploração dos polos, tendo alcançado tanto o polo norte quanto o polo sul. O suposto diário que lhe é atribuído foi pretensamente escrito durante uma expedição ao polo sul, em 1947.

²⁸ Por se tratar de uma fonte duvidosa, não aparece nas biografias oficiais, mas pulula em portais de adeptos de teorias da Terra oca. O diário de Byrd possui diferentes versões. Em uma delas, a raça é apresentada como os *arianni*. Cf. VENTURA, *A Terra Além do Polo – o diário secreto de Richard Byrd*. Disponível em: http://www.curaeascensao.com.br/curiosidades_arquivos/curiosidades74.html.

apresentaremos de novo a vocês, para ajudar a reviver sua cultura e sua raça.
(*apud* ECO, 2013, p.472)

Vê-se que todas essas quatro representações para o que há no oco da Terra compartilham entre si características particulares: a certeza de um deslumbre quase paradisíaco, uma garantia de não sofrimento, um acolhimento incondicional, em suma, o *fim* do sentimento de impotência, da angústia, da dor do habitante da superfície. Ao contrário da Terra, esses mundos são povoados e construídos de maneira sublime, assustadora, ainda que apreensível, mas, de forma alguma, compreensíveis, porque não pertencem à raça humana. E, finalmente, essas civilizações oferecem aos seus exploradores o fim da sua angústia.

Assim, dor física e dor emocional encontram-se em seus respectivos nichos imaginários, acima e abaixo dos humanos, cercando-os de maneira inescapável. E, a partir daí, pode-se compreender um pouco mais as dores que aguardam as próximas páginas.

Frida Kahlo, ainda que tenha experimentado uma gama imensa de dores físicas e emocionais durante toda a sua vida, tem como foco de análise a presença da dor física no seu diário. Sua dor vem do presente, da sensação imediata da dor que caminha pelo seu corpo. A dor física de Frida cai sobre ela como a chuva, os raios do Sol, ou a luz das estrelas.

Já a dor de Roland Barthes, o luto pela perda da mãe, não é uma dor física, não vem de cima. Ele emana de uma estrutura antiga e bela, das lembranças da mãe, que não está mais lá, e que lampejam nas profundezas dele e só dele.

Enquanto a dor física parece ser geral, a dor da alma é eminentemente subjetiva. No entanto, as duas compartilham o mistério da sua sensação e de sua expressão. Ela não pode ser dita, ao mesmo tempo em que não pode ser negada. E assim elas permanecem, sob a cabeça e abaixo dos pés dos homens e mulheres que caminham displicentemente com os olhos para frente, fixos na luz da razão que brilha no horizonte inalcançável.

IV. A DOR COMO AUSÊNCIA

4.1 Incompleta / Irreferenciável

Considerando o quão comum é a doença, o quão tremenda é a mudança espiritual que ela traz [...] como nós somos tão frequentemente forçados a pensar nela, torna-se de fato estranho que a doença não tenha tomado seu lugar com o amor e a guerra e o ciúmes entre os temas principais da literatura. (Virginia Woolf, Sobre estar Doente, 1926)

Este capítulo inicia-se com as primeiras linhas de um ensaio da escritora inglesa, prolífica diarista e dolente, Virginia Woolf (1882-1941). Entitulado *Sobre estar Doente*, o breve ensaio não apenas aponta a ausência da dor na literatura, mas aponta a força da poesia e da brevidade das palavras para combater o mal-estar, além de invocar várias imagens que a dor traz em seus momentos de ápice. Este é, portanto, um excelente ponto de partida para discutir a dura relação entre dor e língua.

No capítulo anterior, introduziu-se a ideia de que a dor é difícil de ser expressada, pois é difícil dar contorno a algo que não tem forma. Pois assim como é difícil traçar a sombra de algo que não tem limites definidos, é difícil escrever sobre algo sem referências na língua do autor.

De fato a dor, diz Elaine Scarry, não apenas resiste à língua, mas ativamente à destrói (1987, p. 4). Como uma fera que resiste em ser contida (porque não há jaula que a contenha – e este é o modo como o velho arqueiro Filoctetes a vê), a dor recusa-se a entrar nas matrizes das letras e ser encerrada nas palavras escritas. É disso que esta pesquisa se trata.

Ao deparar-se com tal dificuldade de definição, Elaine Scarry volta-se para aqueles que alguma vez já se embrenharam no assunto e, além de encontrar o *Filoctetes* de Sófocles, encontra também este ensaio de Woolf, destacando o seguinte trecho:

o inglês, que pode expressar os pensamentos de Hamlet e a tragédia de Lear [Rei Lear, também personagem de William Shakespeare], não tem palavras para o calafrio ou para a dor de cabeça... A mais simples garota de escola, quando se apaixona, tem Shakespeare e Keats para falar por ela, mas deixe uma pessoa em sofrimento descrever a dor em sua cabeça para um médico e a linguagem some de uma vez (*apud* SCARRY, 1987, p. 4)

Ainda que este trecho trate da língua inglesa, o ensaio vai além, tentando encontrar a diferença entre a expressão *sã* e a *doente*. Para a escritora britânica, “na saúde o sentido invade o som. A inteligência domina os sentidos”, enquanto que “na doença as palavras parecem possuir uma qualidade mística” (WOOLF, 2002, p. 21).

É importante frisar que Virginia Woolf trata aqui por doença tanto as mazelas físicas quanto emocionais. Presa durante toda sua vida da ciclotimia¹, uma forma mais branda de transtorno bipolar², a autora sofreu com variações de humor, oscilando entre a euforia e a depressão de forma tão cíclica que começou a perceber o fluxo das próprias oscilações: “Minha melancolia da primavera está se tornando uma insanidade de verão” (DALLY, 2014, p. 7).

Assim, convivendo tão de perto com as bestas da mente, Virginia Woolf concluiu que “o ataque de uma febre ou a insurgência da melancolia” (WOOLF, 2002, p. 5) são grandes batalhas que o corpo trava, que escravizam a mente e, acima de tudo, são negligenciadas.

A inobservância dessas batalhas – principalmente pela literatura – e a escravidão da mente são fruto de uma mesma falha: o excesso de confiança na Razão. Tal como um general que acredita ter a melhor estratégia e menospreza a tática do inimigo bárbaro, a racionalidade ocidental ocupa-se com o que diz respeito à mente, vendo o corpo “como uma folha plana de vidro através da qual a alma aparece direta e clara” (WOOLF, 2002, p. 4). O corpo é tratado como “uma velha bola de capotão [chutada] por léguas de neve e deserto na busca de uma conquista ou descoberta” (WOOLF, 2002, p. 5).

Mais uma vez, então, a mente é vista como o grande instrumento civilizatório, tropeçando no mesmo ponto em que caíram Kant, Benveniste – e uma gama imensa de outros *grandes homens*. Pois, para o corpo que sente dor, seja uma úlcera ou a perda inesperada de um ente querido, pouco importa a conquista da Lua ou a composição do núcleo da Terra. A presença do sofrimento para ele é, além de absoluta, incontestável e inegociável, podendo ser considerado como “um dos eventos mais vibrantes do que é ‘ter certeza’” (SCARRY, 1987, p. 4). Já para outra pessoa, que ouve sobre a dor do outro há um “modelo primário do que é ‘duvidar’” (SCARRY, 1987, p. 4).

A dor divide, portanto, um curioso *status* de algo que não pode ser negado e de algo que não pode ser confirmado. Ela vive numa intersecção, como em dois diagramas

¹ Ciclotimia é uma variação cíclica de humor. O nome vem da junção das palavras gregas κύκλος (kyklos), círculo, e θυμός (thymos), cujo sentido vai tanto do âmbito físico – a respiração, o apetite e o coração – ao âmbito espiritual – a coragem, a ira, o desejo, a alma. Cf. LIDELL-SCOTT, Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=LSJ+qumo%2Fs&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057>.

² A Ciclotimia, na Classificação Internacional de Doenças (CID-10), possui código F34.0, sendo definida como “uma persistente instabilidade de humor envolvendo numerosos períodos de depressão e exaltação moderada, nenhum dos quais é suficientemente severo ou prolongado para justificar o diagnóstico de transtorno afetivo bipolar (F31.-)” (OMS, 2016). Disponível em: <http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2016/en#/F34.0>.

de Venn, da qual não pode ser separada. Scarry fala mesmo em uma *inseparabilidade*, e atribui parte dessa inseparabilidade à sua resistência à linguagem.

Basicamente, a dor resiste à linguagem porque ela não possui um conteúdo referencial. Conforme lembra Scarry, a compreensão contemporânea da consciência se baseia na união entre um estado interior de percepção e um objeto no mundo exterior. Assim, os indivíduos não apenas “tem sentimentos”, mas “tem sentimentos *por* algo ou *por* alguém” (SCARRY, 1987, p. 5). O amor, o medo, e mesmo a dúvida, não existem por si na consciência, mas são o amor *por a*, o medo *de b*, a dúvida *sobre c*. Da mesma forma, indo para o campo somático, as sensações de fome, sede, ou de visão, não funcionam sem a conjunção com um objeto externo: sentir fome *de p*, sede *de q*, ou a visão *de r*.

Scarry aponta que essas relações afirmam a capacidade humana de mover-se para além de seus próprios limites corporais até o mundo externo e, portanto, compartilhável³. Com a dor, esse processo é impossível, pois não há conexão alguma entre o estado de consciência interno e um objeto externo, que faz a ponte entre o conteúdo privado interno da mente e o compartilhamento externo. Não há conteúdo referencial de nada na dor. Não há dor *de* ou *por* ou *sobre* ou *com* ou *para* algo. Há apenas dor.

E por mais que se objete que a dor é oriunda *de* um órgão e pode ser explicada como dor de cabeça ou dor de estômago ou mesmo dor de um coração partido, essas afirmações provam-se infundadas pois, ainda que seja possível dizer a outrem que se padece de uma dor *de cabeça*, não se consegue transmitir essa sensação ao outro. A conexão de compartilhamento que se forma entre aquele que sente fome de algo e o que sabe o que é aquele algo – e pode obtê-lo, tocá-lo, prová-lo – ou entre aquele que sente medo de alguma coisa e aquele que conhece aquela coisa – e dela pode se proteger –, inexistente na dor⁴.

Sentir dor é uma atividade solitária. Por mais que o outro já tenha sentido aquela dor, não está sentindo-a naquele momento. O suposto objeto – que também é o estado

³ Scarry diz que esse compartilhamento não exige a necessária existência real do objeto – como uma cadeira ou um gato – mas a capacidade de nomear ou descrever esse objeto. Assim, colocar um fantasma ou um unicórnio em uma frase é tirá-los do “conteúdo inteiramente privado e invisível” (SCARRY, 1987, p. 327) da mente, tornando-os visíveis para o outro. Compartilhar é nomear, tornar visível e, assim, comunicar.

⁴ Um curioso exercício é o de inventar algo que não exista e referi-lo à pessoa através de um ato comum como comer, ver ou amar, como ocorre nas histórias infantis do escritor estadunidense Theodor Seuss, o Dr. Seuss (1904-1991). Uma palavra inventada, usualmente, implode a ponte entre o conteúdo interno da mente e o referencial externo, causando confusão e distanciamento do outro.

interno – não está presente para o outro, por isso impossibilita que ele compartilhe com aquele que sente.

Sendo incompartilhável, a dor é inexprimível. Voltando mais uma vez ao didático conto da filha de Butades, Cora, a ausência de um conteúdo referencial na dor é igual à sua ausência de sombra. Frustrada por não ter uma sombra para desenhar o que *sente* que está logo atrás de si – uma sensação bastante inquietante – a moça se vira e, ao fazê-lo, depara-se com corpo nenhum, mas com o brilho intenso do Sol. Ela se cega, e seus olhos doem.

No momento em que alguém sente uma grande dor, um osso quebrado ou uma morte inesperada, torna-se necessário comunicar – externalizar – aquilo que não pode ser. Ocorre assim uma “reversão a uma pré-linguagem de gritos e gemidos” (SCARRY, 1987, p. 6) que nada mais é que uma destruição da estrutura significativa da língua. Após alguns instantes, quando a pessoa começa a verbalizar, mesmo que entre soluços e balbucios, aquela dor tão intensa, é como se, romantiza Scarry, “fosse permitido estar presente no nascimento da própria linguagem” (SCARRY, 1987, p. 6).

Ora, a dor é de fato, um marco zero para a sciência humana. Qualquer sentimento além dele, como a fome ou o amor, se estão totalmente desprovidos de seu objeto externo, aproximam-se da dor física. E a dor, quando insere-se em uma esfera objetiva – pensemos em um espinho que atravessa um dedo – torna-se menos aversiva, sem deixar de ser dor.

A grande questão que se coloca é, portanto, a aversão da Razão pelo *desconhecimento* da dor. Impossibilitado de traçar uma relação causal, um início e um fim, para a dor, a Razão assusta-se e repele a sensação, privando-se inclusive de tentar expressá-la.

Há, no entanto, esforços para se escapar desse bloqueio da língua, como os vários realizados pela medicina, o campo que mais se aproxima da dor – por necessidade e vocação. É fato que muitas vezes o conhecimento médico guia-se não pela voz do paciente, considerada “não confiável” mas pelos sinais do corpo, como exames de sangue, placas da Raio-X, laudos de ultrassonografia – aproximando-se aqui dos astrônomos que confiam nos seus aparatos e medições para tentar compreender uma matéria que sequer conseguem ver. Ignorar a voz do paciente é, no entanto, ignorar o evento corporal que ocorre ali, é ignorar o eco que, mesmo que com poucas palavras, reverbera da dor.

A pesquisa médica sobre a dor, no entanto, arvora-se em vários ramos que, indo além das quatro teorias apresentadas no capítulo anterior, buscam lidar com o problema da língua e da expressão da dor. Destes, dois chamam a atenção.

Data de 1948 o tratado *Os Efeitos Mentais e Físicos da Dor*, do endocrinologista húngaro Victor Cornelius Medvei em que, atestando o número limitado de adjetivos úteis à descrição da dor por pacientes, identifica uma estrutura de comparação em todas as descrições: “sinto como se...” ou “é como se...”. Além disso, o médico percebe um sistema repetitivo formado unicamente por duas metáforas, que independiam do contexto imediato de expressão (em casa, no hospital, na presença de familiares, de estranhos etc.). A primeira metáfora apresenta um agente externo da dor, uma arma que é apresentada como produtora da sensação, enquanto a segunda especifica um dano causado no corpo que acompanha a dor. Assim, como ilustra Scarry, uma pessoa pode dizer “‘eu sinto como se um martelo estivesse martelando a minha espinha’ [...] ou ‘eu sinto como se meu braço estivesse quebrado em cada articulação e os pedaços pontiagudos estivessem perfurando e saindo pela minha pele’” (SCARRY, 1987, p. 15)

Menos de vinte anos depois, em 1965, o psicólogo canadense Ronald Melzack – formulador da teoria do controle de entrada da dor citada no capítulo anterior – e o colega Warren Torgerson elaboram um questionário diagnóstico que pretendia ultrapassar a barreira entre o aspecto limitado da intensidade da dor, presente no vocabulário médico padrão (“dor moderada”, “dor severa”) e a miríade de qualidades que envolvem a experiência da dor do paciente. Falar da dor unicamente nesta dimensão limitada a graus amplos de intensidade é equivalente, aponta Scarry, “a descrever o complexo reino da experiência visual unicamente em termos de fluxo de luz” (1987, p. 7 e nota 5, p. 327).

Conta Melzack que o primeiro a compilar palavras relativas à dor foi o psicólogo estadunidense Karl Dallenbach (1887-1971), que reuniu 44 termos para as qualidades da dor, dividindo-as em cinco grupos que caracterizavam:

o curso temporal da experiência: palpitante, latejante; (b) sua distribuição espacial: penetrante, irradiante; (c) sua fusão ou integração com pressão: opressora, constrictora; (d) seu tom afetivo: selvagem, repulsiva; e (e) seus atributos puramente qualitativos: pungente, vívida, evidente, incômoda, titilante [que causa comichões], irritadiça e rápida (MELZACK, 1983, p. 41)

A partir das 44 palavras de Dallenbach, Melzack e Torgerson foram à literatura clínica e a estudos de caso, obtendo uma lista final de 102 palavras. Para classificá-las, os teóricos enviaram a lista a médicos e graduandos de diferentes universidades,

pedindo que as palavras fossem classificadas em três classes e dezesseis subclasses. A partir das várias classificações, obtiveram-se três grandes categorias, referentes ao conteúdo *sensorial* da dor (temporal, espacial, pressão, temperatura, vivacidade e desensibilidade), ao conteúdo *afetivo* da dor (tensão, medo, propriedades autonômicas, penosidade) e ao conteúdo *cognitivo* ou avaliativo (uma miscelânea de palavras-âncora de intensidade como *excruciante, moderada, insuportável* etc.)⁵.

A partir das categorias, foi elaborado um questionário, que além de apresentar a lista de possíveis descrições para a dor, contém um modelo do corpo para a indicação da distribuição espacial da dor, e um índice de intensidade presente da dor, de 1 a 5.

Assim, a grande contribuição do questionário de Melzack e Torgerson foi não apenas encontrar uma concordância nas descrições de dor “de sujeitos de diferentes históricos culturais, socioeconômicos e educacionais” (MELZACK, 1983, p. 42), mas também a asserção de que a voz humana, a voz do paciente é não só confiável, mas capaz de expor com precisão “até mesmo os aspectos mais resistentes da realidade material” (SCARRY, 1987, p. 8). A dor, mesmo a mais excruciante e misteriosa, pode começar a ser revelada, corporificada nas categorias determinadas do questionário,

O questionário McGill – como ficou conhecido, graças à universidade de origem dos dois pesquisadores – foi o primeiro passo em direção a uma generalização da descrição da dor. No entanto, ainda que ousado, este primeiro passo é um tanto hesitante e, sob um olhar mais minucioso, mostra-se tão claudicante quanto mais se aferra à linguagem, buscando nela um caráter *universal*, aplicável a todos os indivíduos. Ao buscar na língua corrente o fluxo da dor, mesmo que em várias dimensões (sensorial, afetiva etc.), essas propostas tornam esse fluxo único.

A monstruosidade da dor surge como uma luz que explode e cega, vinda de um só ponto mas tomando todo o ambiente. Como alerta a própria Scarry, “é da natureza da intensidade se auto-apartar inteiramente” (SCARRY, 1987, p. 327, nota 5, ainda que esta nota enfatize a riqueza das várias categorias de análise da linguagem de Melzack e Torgerson).

Melzack, Medvei, Torgerson e mesmo Scarry amparam-se na linguagem como uma forma de justificar a resistência humana à dor, subestimando, no entanto, da força

⁵ A distribuição pode parecer, em um primeiro momento, bastante ampla e um tanto confusa. Scarry (1987, p. 7-8) apresenta as categorias de forma mais simples e menos técnica.

destrutiva avassaladora que ela contém. Apesar das respostas bastante efetivas⁶, o questionário limita-se numa descrição superficial como a do astrônomo que dá as coordenadas de uma estrela que hipotetiza o tamanho baseado em dados precisos obtidos com instrumentos de ponta. Ou mesmo com o explorador que cria povos lendários e terras míticas, numa tentativa de ocupar o mundo vasto que ainda não conhece. Nas palavras de Virginia Woolf, que talvez compreenda melhor a dor do que todos os que sobre ela teorizam:

Mas não é apenas uma nova linguagem de que precisamos, mais primitiva, mais sensual, mais obscena, mas uma nova hierarquia de paixões; o amor deve ser deposto em favor de temperaturas de 40° C [104° F, no original]; o ciúme deve dar lugar às dores do ciático; a insônia interpretará o vilão, e o herói se tornará um líquido branco de gosto doce - aquele valoroso príncipe com olhos mortos e pés silenciosos, cujo nome é Cloral⁷ (WOOLF, 2002, p. 7)

Não se trata, portanto, de que seja necessária uma nova língua, mas da aceitação de que não há língua suficientemente expressiva para objetificar algo que se assemelha tanto ao sublime. Lembrando dos rastros de Kant, sublinha-se que a tentativa de conformação do infinito pela razão gera (i) uma frustração pela incapacidade/insignificância, e (ii) uma frágil sensação de superioridade pela confirmação desta frustração. Quando se lida com a dor, não há essa sensação de superioridade, mas uma dura percepção da fragilidade do corpo humano, da existência finita, da inutilidade da razão.

Não se compreende a dor, ao menos não racionalmente. A dor não deve ser entendida como algo que é inteiramente objetificável, compartilhável e comunicável. Ela tem seu quinhão de indizível, porque ela possui uma forte carga *vivencial*.

4.2 Presente / Ausente

Isso dói? Eu entendo. São só estímulos. Você está reagindo a isso. Você se acostuma a isso. Dor. Você pode se acostumar com ela, se ajustar a ela. Pode se adaptar a praticamente tudo, desde que haja uma rotina, certo? A mente humana se agarra à rotina. Precisa dela. Mas, se ficar sem, começa a pirar. [...] Sabe qual é a melhor parte? Mesmo você sabendo o que está acontecendo [...] racionalizar não vai ajudar
(Frank Castile, em *O Justiceiro*, 1x03, 2017)

⁶ Scarry afirma em uma nota que o questionário assombra pela facilidade com a qual os pacientes reconhecem as “palavras certas”, pela certeza com o qual eles diferenciam adjetivos apropriados de inapropriados, e pelo “alívio e mesmo ‘felicidade’ que eles expressam ao receber palavras para escolher, quando antes não podiam sequer formular essas palavras” (SCARRY, 1987, p. 328, nota 6)

⁷ O cloral (C₂HCl₃O), também conhecido como tricloroacetaldeído ou tricloroetanal, foi muito utilizado como sedativo e anestésico, com uso tanto medicinal como narcótico, amplamente utilizado de fins do século XIX à metade do século XX em casos de insônia (GAUILLARD et al. 2002). É possível, portanto, que fosse um remédio com o qual Virginia Woolf tivesse, pessoalmente, tido contato.

Entender a dor é voltar à vida, voltar à vivência real que é estética antes de qualquer outra coisa. O imediatamente vivido pelo *eu*, que é intenso e único, com um conteúdo de tal forma transformador que não apenas oblitera a percepção racional imediata – a compreensão kantiana (KANT, 87, 1993, p. 97) – mas também *inutiliza* a faculdade da língua.

Tanto a síntese das metáforas de Medvei quanto a categorização do questionário McGill buscaram encontrar uma constância na expressão linguística, e aqui recaem no mesmo sedutor deslize do linguisticismo que tanto incomodou Derrida. Claro que não se trata de desmerecer essas tão ousadas aproximações, ainda que sóbrias, à dor humana. Os avanços no campo da expressão da nocicepção, principalmente a partir de Melzack, são inegáveis! Mas, como todo avanço, era esperado que eles encontrassem obstáculos. É neste debate – um tanto hermético – que surge mais um modo de ver e entender a dor humana, além de uma nova tentativa de opor-se ao avanço galopante da *Aufklärung* – que cada vez mais surge no horizonte assemelhando-se a um dos cavaleiros do apocalipse.

Em uma das últimas descidas ao inferno kantiano, cabe agora compreender a noção de totalidade da sua teoria do juízo, que pretendia garantir ao filósofo, de uma só vez, a compreensão da subjetividade do ajuizamento e a sua garantia indistinta a todo o gênero humano.

Kant diferencia juízo de conhecimento de juízo estético ao dizer que o primeiro realiza uma reivindicação de objetividade, que surge na indicação de uma qualidade que *existe* no objeto, enquanto o segundo se baseia não na qualidade *no* objeto, mas na ligação entre a existência do objeto e do sujeito.

Bernardo Oliveira, ao analisar as minúcias do juízo de gosto, afirma que essa pretensa objetividade do juízo de conhecimento está fundamentada no verbo *ser*:

digo que algo *é* de tal modo, e não que *me* parece de tal modo. Sob este aspecto o juízo de gosto do tipo ‘isto é belo’ se nos apresenta como idêntico a um juízo de conhecimento: como um juízo que cria uma objetividade, que postula uma entidade com características estáveis e independentes do âmbito do individual” (OLIVEIRA In: DUARTE, 1998, p. 109, grifos do autor)

Essa entidade com características estáveis a que Kant se refere, nada mais é do que um *conceito*, cuja representação torna-o “visível de maneira unívoca para *todos* os sujeitos” (OLIVEIRA, 1998, p. 109). Uma espécie de sentido comunitário, que torna o objeto que aparece e estabelece uma ligação com o sujeito (o *fenômeno*), em um objeto do conhecimento. Essa universalidade necessária – que não pode ser de outra forma –

para qualquer sujeito, em qualquer época e cultura, são paradigmáticos da matemática e da física, mas Kant pretende estendê-la também aos juízos de gosto.

Ainda que o juízo de gosto, desinteressado e esteticamente puro seja inexprimível, porque diz respeito à esfera das sensações, “inteiramente solipsista e incomunicável” (OLIVEIRA, 1998, p. 112), ele é subjetivamente universal. Essa subjetividade surge a partir do momento em que cada indivíduo julga um objeto, pela primeira vez ou não. A cada encontro, o sujeito descobre a beleza, e “sempre e novamente a universalidade deste prazer é reivindicada por aquele que a sente, como se todos já o tivessem sentido ou devessem vir a senti-lo” (OLIVEIRA, 1998, p. 113).

Esse assentimento comum é o que Kant chama de sentido comunitário: “uma faculdade de ajuizamento que em sua reflexão toma em consideração, em pensamento (*a priori*), o modo de representação de qualquer outro” (KANT *apud* OLIVEIRA, 1998, p. 114). Segundo o alemão, o juízo de gosto possui um senso comunitário anterior ao próprio ajuizamento conceitual, pois

a convicção de transmissibilidade que naturalmente acompanha o prazer desinteressado é o instante paradigmático e privilegiado de um sentimento de possível participação com o outro num mesmo elemento, a comunicação (OLIVEIRA, 1998, p. 114)

Em um breve parêntese, a aplicabilidade do senso comunitário ao juízo estético é bastante discutível, e o próprio Oliveira diz que essa pretensão à universalidade é tomada de empréstimo do âmbito lógico⁸, enquanto Donald Crawford, comentador da estética kantiana, elenca os diversos momentos em que “o texto é difícil” ou o filósofo “apela para considerações semânticas”⁹.

Apesar dos deslizes teóricos de Kant, essa breve digressão foi importante para perceber a necessidade de validação que perpassa a cognição ocidental. Numa tentativa de justificar todos os conhecimentos e juízos para todos os indivíduos, os filósofos – seara não termina em Kant – buscam evitar que “que eles não alcancem nenhuma *concordância com o objeto*”, que eles sejam “um jogo simplesmente subjetivo das faculdades da representação” (KANT, 65, 1998, p. 84).

A concordância com o objeto é o posicionamento espaço-temporal entre o sujeito (*subjekt*, no alemão) e aquele que está em frente a ele (*Gegenstand*, literalmente

⁸ Cf. a nota 13, ao fim do capítulo de Bernardo Oliveira. In: DUARTE, 1998, p. 119.

⁹ O comentador afirma que uma forma de comunicação universal só pode surgir de um estado mental universal que, por sua vez, só pode vir dos juízos estáveis e fixos do conhecimento. Mas como juízos estéticos diferem de juízos cognitivos, Kant se encontra numa difícil situação, afirmando que o prazer que emana do juízo do belo é fundado em uma “cognição em geral”. Cf. CRAWFORD In: GAUT; LOPES, 2013, p. 47-48.

“o que está contra”). Há uma necessidade de *presentificar* o objeto e posicioná-lo em frente ao intelecto como um condenado é posicionado em frente ao pelotão de fuzilamento.

Ao mesmo tempo, a representação geral de um conceito envolve uma certa vaguidão, uma quase ausência que surge na medida em que quando se pensa em um objeto em geral, como a palavra *cão*, não se pensa neste ou naquele cachorro, mas em uma forma vazia que pode ser preenchida por todos os que possam surgir.

Aqui apresenta-se o problema da dor, porque não apenas ela é referencialmente ausente, como tem como principal característica a “presentidade” (SCARRY, 1987, p. 9). Esse caráter duplo se dá através da objetificação dos seus atributos (o martelo que esmaga a coluna, os ossos que perfuram a pele), que efetuam uma des-identificação entre o objeto e seu referencial. Assim, ao contrário de um cão, que é identificado conceitualmente sempre como todo animal que tem quatro patas, focinho, cauda e que late, a dor é sempre representada por uma *agência* de outro objeto, que torna presente a sua ausência. Assim, o sentimento de dor é substituído pelo sentimento de ter algo agindo sobre si, ou seja, pelo sentimento de estar sendo paciente, de estar sendo atravessado por um *pathos* que, dentre outras coisas, impede a ação, a racionalidade, e a linguagem.

No entanto, mesmo frente a esse caráter duplo da dor, toda a compreensão ocidental segue neste afã de presentificação de todo juízo, inclusive dos intraduzíveis estados de ânimo que acompanham os juízos não cognitivos. Nessa esteira, afirma-se com a mesma força que *isto é um cão, isto é belo, isto é verdadeiro e isto é doloroso*.

Ao utilizar o verbo *ser* para criar de um objeto de conhecimento, visível e acessível a todos, Kant antecipa a relação de subordinação do pensamento à língua que Émile Benveniste institui – e que Derrida combate.

Para o idealista alemão e o estruturalista francês, a língua precede, molda, determina e limita o pensamento. Derrida discorda disso ao dizer que o Ser é a fundação ontológica de todo discurso, de onde emergem tanto pensamento como língua.

Buscando evitar a submissão da língua a qualquer outra categoria, Benveniste aferra-se na cópula que o verbo *ser* executa, como em *isto é belo*. O linguista justifica que há línguas que não possuem essa estrutura e – como o russo e o húngaro, onde uma espécie de pausa substitui o verbo *ser* – e, portanto, o Ser não precede a linguagem. No texto *Categorias de Pensamento, Categorias de Linguagem* (1958), Benveniste compara o grego, língua de Aristóteles e das primeiras categorias do entendimento, à

língua éwé, falada na África Ocidental. Ali, o linguista conclui que a compreensão da necessidade universal da cópula é feita do ponto de vista limitado da própria língua de onde ele fala “e não, como deveria, nos quadros da própria língua” (BENVENISTE *apud* DERRIDA, 1991, p. 239).

No entanto, em um texto de dois anos depois, intitulado *Ser e Ter nas suas funções linguísticas*, Benveniste se contradiz ao tentar afirmar uma suposta universalidade da função do *ser* em todas as línguas, mesmo naquelas em que ele não aparece nas sentenças. Primeiramente, o linguista francês afirma que a função de conferir identidade gramaticalmente da cópula (isto *é/équivalente a* aquilo), é absolutamente distinta da função do verbo *ser*. Assim, “quando se fala de um verbo ‘ser’, é necessário precisar se se trata da noção gramatical ou da noção lexical. É por não ter sido feita esta distinção que o problema se tornou insolúvel” (BENVENISTE, 1960, p. 188 *apud* DERRIDA, 1991, p. 241).

Em segundo lugar, Benveniste aponta que, mesmo nas línguas em que o verbo *ser* está ausente, há mecanismos para suprir essa ausência. A partir de exemplos de frases nominais em línguas como o altai, dialeto do sul da Rússia, Benveniste demonstra que a repetição de pronomes substitui a necessidade do verbo *ser*: *ol bay ol* (literalmente, ele rico ele; e por metonímia, ele é rico). Com esse exercício, Benveniste não apenas considera o verbo *ser* um mero suplemento, ainda que universal, mas enfatiza a função de objetificação presente na terceira pessoa do singular no presente - *é*. Assim, conclui Derrida:

Esta insistência na terceira pessoa do singular no presente do verbo “ser” teria também marcado a história das línguas nas quais “ser” comportava uma presença lexical. A função de cópula teria então comandado invisivelmente a interpretação do sentido de “ser” por o ter trabalhado de qualquer modo desde sempre. (DERRIDA, 1991, 244)

E, numa leitura de Heidegger, o desconstrutor argelino pontua que:

Compreendemos o substantivo verbal “ser” a partir do infinito que, por seu lado, reenvia ao “é”, e à sua multiplicidade que expusemos. [...] Somos assim levados involuntariamente, como se por pouco não houvesse outra possibilidade, a tomar consciência do infinitivo “ser” a partir do “é” (HEIDEGGER, p. 103 *apud* DERRIDA, 1991, p. 244)

É desta noção que se origina o forte significado de presença que carrega o verbo *ser*, que estava no grego antigo – ainda que de outra forma que desconhecemos por não ter acesso total à língua dos tempos de Aristóteles, apenas ao registro escrito – e que construiu “uma relação essencial com a história da metafísica e com tudo o que se lhe coordena no Ocidente” (DERRIDA, 1991, p. 244)

O problema reside precisamente nessa necessidade transcategorial – ou seja, acima de qualquer preceito linguístico ou categoria de pensamento – de que a ausência é o oposto conceitual da presença. De que se algo está ausente, não pode estar presente. No entanto, “uma oposição de conceitos metafísicos (por exemplo, fala/escrita, presença/ausência etc.) nunca é um face-a-face de dois termos, mas uma hierarquia e a ordem de uma insubordinação” (DERRIDA, 1991, p. 372). Esta é a própria definição da desconstrução que move Derrida. É uma dupla ciência que deve praticar uma reviravolta de oposição clássica e um “deslocamento geral do sistema”.

É essa noção quase-transcendental da desconstrução, que emana aqui. Dentre as várias formas de defini-la, tem-se “um transcendental livre da figura da consciência [...] composto por séries temporais múltiplas que se atualizam tornando frágeis as identidades de sujeito e objeto” (SAFATLE, 2011, p. 408). E, ainda, é “a função transcategorial que tem em conta tanto a ‘presença’ quanto a ‘ausência’, e que salva a filosofia da sua redução” (CHIN-YI, 2008, p. 77).

É partindo dessa noção dupla, de presença-ausência que se torna possível compreender a vivência específica da dor. Pois a dor é a forma de vivência mais próxima do quase-transcendental possuindo, ao contrário dos conceitos lógicos, um caráter de presença e ausência.

E é precisamente uma das experiências mais dolorosas de que se tem registro, e que inclui a própria Frida Kahlo, que melhor ilustra essa relação dupla de presença-ausência: a dor do membro fantasma, um dos fenômenos mais fascinantes e intrigantes da medicina e uma das mais terríveis síndromes de dor crônica.

O fenômeno do membro fantasma ocorre quase sempre após uma amputação de um membro. Ronald Melzack (1990, p. 88) chega a citar que a experiência atinge entre 95% e 100% dos amputados. As sensações variam, usualmente iniciando com “uma sensação de comichão e uma forma definida que lembram o membro antes da amputação” (KATZ; MELZACK, 1990, p. 319). Os pacientes reportam poder mover o membro no espaço, muitas vezes tentando realizar os antigos movimentos, como pegar algo ou pisar. Com o tempo, no entanto, o membro vai modificando sua forma, às vezes perdendo a sustentação e ficando pendurado ou entrando para o cepo.

No entanto, mais do que a sensação *vívida* do membro, a dor é uma das características mais marcantes do membro fantasma. Os amputados indicam sentir a mesma dor que sentiam antes da amputação, tão clara quanto o membro que sequer está lá. Melzack cita um estudo que identificou 72% de amputados com dor após 8 dias após

a amputação, e 65% após 6 meses. Mais impressionante ainda é o dado que, mesmo com mais de 50 tipos de terapia disponíveis para o tratamento da dor fantasma, apenas 7% dos pacientes conseguem remiti-la, indicando “o tamanho da nossa ignorância sobre os mecanismos que fundam a dor do membro fantasma” (KATZ; MELZACK, 1990, p. 320) e, por conseguinte, da dor como um todo.

O médico William Kenneth Livingston (1892-1966) conta, na introdução da seminal obra *Mecanismos da Dor: uma interpretação psicológica sobre a causalgia e seus estados relacionados* (1976), que em 1926 um amigo próximo que também era médico teve o braço esquerdo amputado em decorrência de uma gangrena gasosa. A amputação foi próxima ao ombro, e o cepo frequentemente movia-se, muitas vezes agitando-se incontrolavelmente, e em outras com espamos subitamente.

Livingston conta que o amigo sentia muita dor, e teve de se submeter a cirurgias para retirar neuromas (tumores do sistema nervoso periférico). No entanto, o que mais lhe incomodava era a mão fantasma. Ele tinha a sensação de que a mão estava tensa com os dedos fechados com força sobre o polegar, com o punho totalmente flexionado. Para piorar, o paciente era incapaz de mover qualquer parte da mão. Todos os movimentos do cepo alteravam apenas a posição do membro fantasma no espaço e, como conta o médico, a tensão na mão se agravava caso o braço fosse exposto ao frio ou batesse em algo. Uma transcrição mais detalhada pelas palavras do médico traz várias questões relevantes:

Não eram poucas as vezes em que ele tinha a sensação de que um bisturi afiado estava perfurando repetidamente, bem fundo, a eminência tenar [os músculos na palma da mão logo abaixo do polegar], bem no lugar da ferida original. Às vezes ele tinha uma sensação perfurante nos ossos do dedo indicador. Essa sensação parecia começar na ponta do dedo e ascender até a extremidade do ombro, onde o coto começaria a apresentar uma série de contrações espasmódicas. Ele estava frequentemente nauseado, quando a dor atingia seu pico. Assim que a dor arrefecia gradualmente, a sensação de tensão na mão melhorava um pouco, mas nunca suficientemente para permitir um movimento. Nos intervalos entre os ataques mais agudos de dor, ele experimentava uma persistente “queimação” na mão. Essa sensação não era intolerável, e algumas vezes ele podia se distrair e esquecer-la por pequenos intervalos (LIVINGSTON, 1976, p. 1-2)

Percebe-se aqui a presença da metáfora da arma externa de Medvei (“um bisturi afiado”, “uma sensação perfurante”), bem como das sensações padrão elencadas por Melzack e Torgersen (“uma persistente queimação”), mas principalmente a existência de uma dor presente na ausência. Não há um braço, mas este braço sente dor.

Para apreender melhor a ideia da dor fantasma, não é possível apoiar-se em conceitos racionais, que ruirão frente à presença precisa de um corpo manifestadamente

ausente. A própria identificação com o fantasma já indica a impossibilidade de discuti-la racionalmente¹⁰. Assim, melhor é buscar outro aporte teórico que, fora dos limites técnicos da medicina, permita a representação do mecanismo quase-conceitual da dor fantasma.

Mais próximo de Melzack que de Kant, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), caminhando a partir da fenomenologia de Edmund Husserl, aproxima a psicologia da fisiologia, ao mesmo tempo em que evita aferrar-se, tanto a ela, quanto à filosofia cartesiana que o precedeu.

Em *Fenomenologia da Percepção*, publicado em 1945, Merleau-Ponty apresenta uma noção de corpo, que vai na contramão da dicotomia de entender-se como objeto ou como sujeito. O corpo possui um estado ambíguo, que confunde e une ambos. Esse *status* duplo se dá no nível da percepção do próprio corpo, que o indivíduo não tem outro meio de conhecer senão vivendo-o, retomando o drama que o transpassa e confundindo-se com ele.

Assim, o corpo é um “eu natural”, que não é o sujeito cartesiano (ou kantiano) puro, e tampouco é um objeto de matéria extensa separável em partes. O sujeito está dentro do seu corpo, engajado em uma experiência de mundo em que o próprio corpo é um dos objetos desse mundo.

Nesse breve panorama da intrincada relação fenomenológica que baseia a filosofia de Merleau-Ponty, surge o membro fantasma. O autor francês cita especificamente essa condição patológica para descrever sobre a percepção sujeito-corpo.

Em primeiro lugar, é impossível compreender o membro fantasma a partir da fisiologia ou da psicologia. A primeira compreende a condição como a persistência de estímulos internos, de nervos de uma parte do corpo que deveria estar lá – e estava *presente* há pouco. Já a segunda afirma que o caso trata-se “de uma recordação, uma vontade ou uma crença” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 116) de uma representação de

¹⁰ Ao falar da externalização e compartilhamento dos estados de consciência, Scarry fala de fantasmas e outros objetos imaginários. A autora enfatiza que esses objetos são menos comunicáveis que um objeto real (como um cão), mas mais comunicáveis que estados mentais sem objeto. Ao dizer “Há um fantasma dentro da minha mente”, a pessoa não permite que o outro *veja* o fantasma, mas possibilita que o outro compreenda o funcionamento da consciência de quem enunciou (SCARRY, 1987, nota 4, p. 327). No entanto, como foi visto, os objetos imaginários são formados pela junção de conceitos que são compartilhados entre todos, muitas vezes em contato com um imaginário (o fantasma é o corpo, ainda que etéreo, ou mesmo a imagem do lençol flutuante, o unicórnio é o cavalo com um chifre etc.). No caso da dor, não há uma sensação compartilhada universalmente, e os fracos indicadores de agência não permitem ao outro representar a dor do outro.

uma *presença*. No entanto, nenhuma das duas áreas pode ignorar razões das outras que tangenciam elas, como no caso descrito por Livingston, em que o amputado sentia dores e queimações na mão, que se tornavam espasmos no coto – indicando conexão fisiológica – e ao mesmo tempo podia distrair-se do incômodo vez ou outra – indicando fatores psicológicos.

É importante notar como ambas as áreas tratam de uma *presença*, mesmo que imaginária, sobre um membro inteiramente ausente. O erro, aponta o filósofo, está na manutenção de categorias do mundo objetivo, em que relações só se formam entre sujeito e objeto *opostos e presentes*.

Merleau-Ponty busca então uma terceira via, uma teoria mista entre fisiologia e psicologia, que admitisse as duas séries de condições. No entanto, alerta o filósofo, essa opção era “fundamentalmente obscura” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 116). E essa intersecção (e não um intermediário, pois funciona no encontro imediato de ambos), vem da relação do corpo com o tempo, com uma *temporalidade*. Cada momento do tempo, explica o fenomenólogo, se dá

como testemunho de todos os outros, ele mostra, sobrevivendo, ‘como aquilo devia passar’ e ‘como aquilo terá acabado’, cada presente funda definitivamente um ponto do tempo que solicita o reconhecimento de todos os outros (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 106)

A complexa relação entre passado, presente e futuro, se dá num duplo horizonte de retenção e protensão. Cada momento presente retém o passado imediato antes de si, e possui um horizonte de futuro iminente. Da mesma forma, cada momento passado vê o presente efetivo como seu futuro iminente, e cada momento futuro mantém o presente efetivo como seu passado imediato. Nesse encontro de horizontes, que evita que cada momento presente seja apenas um momento fixo arrastado e destruído pela passagem do tempo, cria-se uma intrincada rede de idas e vindas das experiências ambíguas do corpo e do tempo.

Em suma, segundo a compreensão objetiva do tempo, o que é passado e futuro deveria estar ausente, enquanto o agora supostamente é presente. No entanto, nesse encontro – nessa terceira via – realiza-se uma mescla da presença e da ausência.

Assim, o membro fantasma não é uma anomalia fisiológica ou um mero recalque psíquico, mas um “quase-presente”, em que o quase tem o mesmo sentido do quase-transcendental de Derrida¹¹, em que o mutilado sente o membro sem nenhum resquício

¹¹ Como diz o comentador estadunidense Geoffrey Bennington, o prefixo quase nos fala de uma saída dissimulada da natureza de si, com um sequente retorno. Ao unir o prefixo ao transcendental, atinge-se o

do passado imediato da amputação: “o braço fantasma é, portanto [...] um antigo presente que não se decide a tornar-se passado” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 127).

A recordação do membro pelo amputado não invoca uma imagem, que por sua vez exige um referencial, mas evoca a retomada da experiência. O amputado encontra-se no “circuito da existência” de antes, sendo a existência a própria amálgama entre o pensamento fisiológico e o psicológico. O membro que se foi não encontra-se, para o corpo, como um momento já passado, mas compondo o movimento da existência.

Esse movimento não apenas reúne as ideias da fisiologia e da psicologia tradicional, mas realiza a união entre corpo e alma, a cada instante da vivência, longe do “decreto arbitrário entre termos exteriores, um objeto, outro sujeito” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 131).

A existência torna-se, assim, responsável, pelo engajamento do sujeito no mundo, numa engrenagem ou circularidade¹², que vai sempre do corpo-sujeito para o corpo-objeto, sempre voltando à origem, como a cobra mítica que se fecha num círculo em que come o próprio rabo. Nessa união, não apenas se unem presença e ausência, passado e presente, doença e saúde, mas também se vislumbra o funcionamento perceptivo do indivíduo.

O que a visão do membro fantasma de Merleau-Ponty diz sobre dor, então? Além de ampliar e ilustrar com muita precisão a relação ambígua – e inegável entre presença e ausência/fisiologia e psicologia, o membro fantasma de Merleau-Ponty abre as portas das obscuras fendas da não-objetificação da dor.

Ao comparar o membro fantasma com o recalque psicanalítico¹³, e lembrando-se na temporalidade, o filósofo percebe que o tempo que passa para o corpo habitual (aquele do passado imediato, onde permanecem os gestos completos e o desejo pelo que foi perdido) difere daquele do corpo atual (aquele que perdeu um membro ou encontra-se frente a uma barreira intransponível para alcançar algo):

O tempo que passa não leva consigo os objetos impossíveis, não se fecha sobre a experiência traumática, o sujeito permanece sempre aberto ao mesmo

que se pode chamar de “uma ambição transcendental desapontada, que parte do seu próprio elemento [...] apenas para voltar para ele” (BENNINGTON; DERRIDA, 1999, p. 268). Numa metáfora ainda mais efetiva e visual, Bennington compara o efeito do quase ao de um peixe que eleva sua cabeça das profundezas da água apenas por tempo suficiente para respirar e, então, volta a submergir.

¹² Termos trazidos por Leandro Neves Cardim, um dos mais atuais e completos comentadores de Merleau-Ponty em língua portuguesa.

¹³ Merleau-Ponty define recalque como o fenômeno “em que o sujeito empenha-se em uma certa via – relação amorosa, carreira, obra – encontra uma barreira nessa via e, não tendo força nem para transpor o obstáculo nem para renunciar ao empreendimento, permanece bloqueado nessa tentativa e emprega indefinidamente suas forças em renová-la” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 123)

futuro impossível, senão em seus pensamentos explícitos, pelo menos em seu ser efetivo (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 123)

O corpo atual aliena seu poder de interagir, criar e confundir-se com o mundo onde ele age como objeto, em benefício de um único mundo que já não é acessível, e assim perde sua substância, terminando “por ser *uma certa angústia*” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 124).

Tanto o membro fantasma, como o desejo recalado são, portanto, mundos antes acessíveis para o corpo atual, que agora se esfacelam à sua frente e, na ausência completa de referencial, tornam-se um incômodo, um sofrimento, uma *dor*.

Mais ainda, esse objeto não desapareceu para o corpo habitual – o que justifica os movimentos invisíveis do amputado e o afã do recalado – e essa presença ausente cria um impasse existencial, em que o indivíduo “faz voar em pedaços o mundo objetivo que lhe barra o caminho e procura, em atos mágicos, uma satisfação simbólica” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 127). A essa ilusão dos amputados e dos recalados, adicionam-se, então, a ruína do seu mundo objetivo, a renúncia à verdadeira ação, a fuga, já expressos no parco vocabulário disponível para apresentar a dor, bem como na imobilidade da ação do *pathos* doloroso sobre o indivíduo.

É nesse caminho que se amplia a argumentação de Scarry sobre a dor, que apresenta não apenas a retração da língua pela experiência dolorosa, mas a própria retração do mundo. Para apresentar essa curiosa destruição do mundo que causa a dor intensa, Scarry fala da ida ao dentista.

É lugar como que no momento em que a broca do dentista atinge em cheio um nervo exposto, a pessoa vê estrelas. O que significa “ver estrelas” é que os conteúdos da consciência são, durante aqueles momentos, obliterados, que o nome do seu filho, a memória do rosto de um amigo, todos estão *ausentes* (SCARRY, 1987, p. 30, grifo nosso)

No momento da dor intensa, todo o mundo criado, objetiva e subjetivamente (nos termos cartesianos de dentro e fora do indivíduo), deixam de existir. Por isso a linguagem também cessa. Não apenas a dor não oferece referenciais externos para alimentar a linguagem, como sua própria presença ausente as estruturas responsáveis pela linguagem. Assim, torna-se insuficiente analisar a dor num esquema de não-objetificação, mas é preciso compreendê-la, quase-transcendentalmente, numa ambígua sensação de des-objetificação, sendo o prefixo *des* tirado de *destruição*.

A dor espelha – pois a imagem espelhada é idêntica e inversa – a morte. A iminência da morte presente nos idosos, conta Scarry, leva a uma contração cada vez

maior do mundo, incluso da percepção e da linguagem, que começam a limitar-se às ações mais próximas e imediatas – o que foi comido, o desconforto da cama etc.

Ao citar uma frase do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), que diz que o envelhecimento é o constante encolher do perímetro do prazer, a filósofa da dor lembra que a voz torna-se o último reduto de expressão de um corpo à beira do colapso. Ainda que esteja às portas da morte, o mais idoso e decrépito dos corpos tem o dom da voz – a expressão do *self* – como garantia da sua expansão para além do perímetro já encolhido daquele corpo. A língua, mais uma vez, aparece como forma de vínculo direto entre o sujeito e os objetos que se posicionam do lado oposto. Sem isso, há uma inquietante sensação de inacessibilidade¹⁴.

Ao destruir o mundo objetivo daquele que padece, a dor atua espacialmente. E ao destruir a língua, a dor age também sobre a temporalidade do sujeito, impedindo a retomada e apreensão do tempo passado que estruturara do *self*. Assim, o ato de expressar a dor, escrita ou verbalmente, é uma vitória do sujeito sobre ela, através da retomada, pouco a pouco, do seu mundo, reintegrando-se ao mundo através da sua principal ferramenta: seu corpo. Desta forma, a escrita diarística torna-se uma luta contra o caráter destrutivo da dor, sendo não apenas como uma tentativa de dar forma a uma vivência marcante que se apresenta sem forma definida – desafiando a razão objetificante – mas também de manter coeso o funcionamento do aparato perceptivo do indivíduo, malgrado as “regiões de silêncio”¹⁵ que se formam no leito espaço-temporal do corpo-sujeito que flui em direção à desintegração.

¹⁴ Há um curioso conto da autora texana Patricia Highsmith (1921-1995), chamado *No End in Sight* (Sem Fim à Vista), que narra a perturbadora história de Naomi Markham, uma idosa que vive mais de duzentos anos. Já senil e praticamente vegetativa, Naomi não fala, apenas emite desconcertantes sons, parecidos com risadas, e um brilho fantasmagórico percebido à meia-luz. Um *thriller* sem conclusão (parte do compêndio, chamado *Catástrofes (nem tanto) Naturais*), a tensa história gira em torno dos cuidadores e netos (também já idosos), que não veem fim à vista para a velha, enquanto suas próprias vidas se vão.

¹⁵ Diz o fenomenólogo francês que “no momento mesmo em que meu mundo costumeiro suscita em mim intenções habituais, não posso mais, se sou amputado, juntar-me efetivamente a ele, os objetos manejáveis, justamente enquanto se apresentam como manejáveis, interrogam uma mão que não tenho mais. Assim, no conjunto de meu corpo se delimitam regiões de silêncio. Portanto, o doente sabe de sua perda justamente enquanto a ignora” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 122). A imagem das regiões de silêncio traz de volta as imagens dos confins do espaço, onde zonas de vazio frio são incógnitas quanto à sua composição e origem, como o Grande Vazio na constelação de Eridanus (observado pela primeira vez em 2004); e dos grandes salões vazios nas entranhas da Terra, como os relatos dos subterrâneos na *Jornada ao Centro da Terra* (1864) de Julio Verne, ou n’*O Senhor dos Aneis* (1954-55), de J. R. R. Tolkien. A escrita, o registro da dor, serve como uma tentativa de cartografar estes vazios, preenchendo-os com a história, a existência, do paciente.

V. A DOR DE FRIDA

*esquerda direita
esquerda direita
direita
direita*

*Nenhuma perna
é eterna*

(José Paulo Paes, Ode à minha perna esquerda, 1992)

Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón nasceu na cidade de Coyoacán, nos arredores da Cidade do México, em 1907 – embora tenha dito várias vezes ter nascido em 1910, data da Revolução Mexicana. Terceira filha de um fotógrafo alemão, Wilhelm, de quem herda o icônico sobrenome, e de Matilde Calderón y González, procedente de uma tradicional família mexicana, Frida teve toda sua vida marcada por variados conflitos emocionais e, principalmente, terríveis dores físicas.

Aos seis anos contraiu poliomielite anterior aguda. Passa nove meses de convalescência, enquanto sua perna direita se enfraquecia e a musculatura se atrofiava. Aos dezoito, um acidente envolvendo um bonde e um ônibus em que estava causa graves fraturas na coluna e na pélvis da jovem. Sua coluna é partida em três lugares, uma perna é dilacerada, um pé esmagado e a cintura pélvica perfurada por uma barra de ferro que atravessou seu abdômen. Passa mais nove meses utilizando diversos coletes ortopédicos de gesso, que a imobilizavam completamente, para uma fratura na lombar, além de uma infinidade de intervenções cirúrgicas altamente invasivas, tratamentos, dores e complicações, que seguiram por toda a sua vida.

Aos 22 casa-se com o escultor Diego Rivera, 21 anos mais velho do que ela, com quem vive uma relação altamente desgastante emocionalmente, repleta de brigas, separações e traições. Aos 23 anos, Frida sofre seu primeiro aborto, em decorrência das mutilações causadas pelo acidente de ônibus. Aos 25 anos, sofre seu segundo aborto, permanecendo 13 dias em um hospital em Detroit, nos Estados Unidos. Dois anos depois, aos 27 anos, uma sucessão de uma apendicite, um terceiro aborto e uma cirurgia no pé direito preenchem o ano da pintora de quase convalescência completa e dores contínuas. Aos 31 anos, é hospitalizada em decorrência de uma inflamação renal, em Paris. No outono do mesmo ano, a pintora padece de uma infecção nas mãos causada por fungos, além de uma série de fortes dores na coluna, que levam-na a um período confinada em uma cadeira de rodas. Frida Kahlo começa a beber conhaque como resposta ao intenso desgaste físico e emocional.

Aos 33 anos, durante uma viagem aos Estados Unidos, seu médico particular aponta uma grave infecção renal e sinais de anemia. Poucos meses antes de completar 34 anos, Frida Kahlo perde o pai, entrando em um longo período de depressão que piora bastante seu estado físico. Aos 37 anos, a pintora já se move com dificuldade, deixando de viajar e mesmo de sair de casa. Nesse mesmo ano, sua condição se complica de tal maneira que ela necessita de ajuda para tomar banho, e volta a usar coletes ortopédicos, agora de metal, e a submeter-se a complicadas cirurgias na coluna. Nos Estados Unidos, ela submete-se a uma dolorosa intervenção na qual uma placa metálica de quinze centímetros é soldada a quatro vértebras lombares. No ano em que completa 43 anos, Frida Kahlo submete-se a sete operações na coluna, e sofre de uma grave infecção causada por um dos vários enxertos ósseos. No ano seguinte, é confinada a uma cadeira de rodas.

As dores não cessam e, dois anos depois, Frida tem sua perna direita amputada até o joelho. Com a ajuda de uma prótese, ela pôde fazer pequenas caminhadas, e este torna-se um ano com grandes variações de humor. Nesse mesmo ano, Frida está tão debilitada que vai à abertura de sua primeira exposição no México em sua própria cama, transportada de ambulância até a galeria. Pouco mais de um ano depois, aos 45 anos, Frida Kahlo morre, acredita-se que de embolia pulmonar, em sua casa, em Coyoacán, México.

Entre 1944 e 1954, Frida Kahlo escreveu em um diário, preenchendo suas páginas com escritos e desenhos cuja força motriz foi, sem dúvida, toda essa dor.

O diário de Frida Kahlo apresenta uma belíssima série de ilustrações misturadas a palavras, numa desapego às formalidades que deixa entrever não apenas seu histórico com o surrealismo, mas seu audacioso poder criativo e, mais do que isso, sua carga dolorosa.

Na excelente edição fac-similada de seu diário, constantemente republicada, é possível encontrar a intensa mescla de realidade e sonho – e, portanto, de presença e ausência – que esconde, atrás de cores variadas e caligrafias múltiplas, as intuições geradas pelo impacto de tantas dores, frutos de vivências tão singulares.

É possível identificar essa dança presença-ausência no diário de Frida nas imagens do corpo que se modificam ou ressignificam ao longo do diário. Nervos e partes do corpo que aparecem destacadas do todo se transformam em paisagens e objetos inanimados. Há a presença constante de ameaças externas e internas como flechas, chamas e explosões, que ecoam nas duas metáforas da dor. Frida liga ainda a

escrita alfabética com a visual ao atribuir cores específicas que se repetem ao longo das páginas (como a loucura, que sempre aparece em amarelo), organizando uma espécie de sinfonia em que notas coloridas organizam acordes não necessariamente negativos, mas que trazem, no fundo, o eco dos primitivos sons da dor, que obliteram a linguagem plana.

Assim, vê-se no diário de Frida, uma tentativa constante de externalizar, tornar presente e comunicar um sofrimento que instantaneamente se internaliza, num estado natural de ausência. Fantasmas e partes do corpo, sombras e cores aparecem aqui e ali nas suas páginas como indicações de um mapa de uma terra fantástica e longínqua. E, nesse jogo entre o que está e o que não há, forma-se um meio termo, uma terceira via entre as representações do corpo e suas ressignificações, entre os sentimentos e suas traduções, pois naquelas páginas não são nem um nem outro, mas um movimento de algo que deveria estar lá, mas não está, um membro fantasma.

Como ponto de partida, vai-se à página 15 do diário (Figura 14), em que Frida testou uma variedade de lápis de cor que tinha à sua disposição, escrevendo livremente palavras que associava, naquele momento, com aquelas cores. Esse típico mecanismo de livre associação (utilizado por seus algozes surrealistas), culminou na seguinte lista:

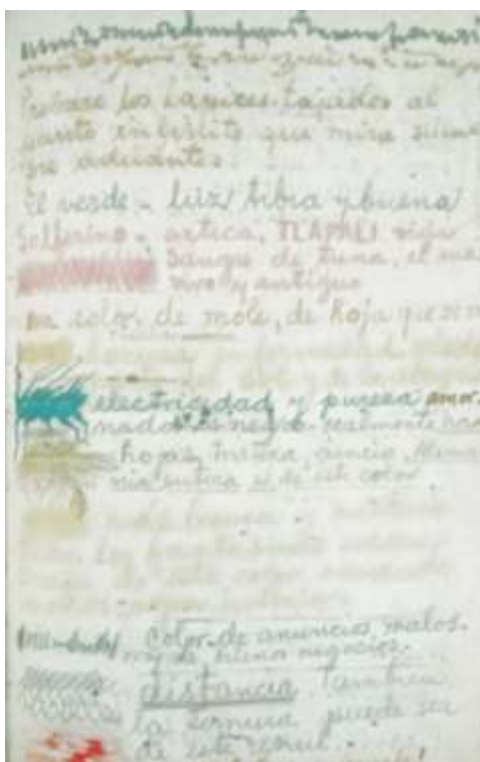


Figura 14 – Lâmina 15 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 45

Na parte em que escreve em amarelo – dividida em duas – Frida liga a cor à “loucura doença medo parte do sol e da alegria” e, em seguida, “mais loucura e mistério todos os fantasmas usam trajes dessa cor, ou ao menos roupa de baixo”. A curiosa aproximação dos fantasmas à cor amarela, a mesma associada à loucura e a doença, vai povoar muitas das representações, e principalmente colorir muitas das imagens do corpo que a pintora deixou.

Na página 27 (Figura 15), a pintora novamente faz uma lista de livre associação, agora com palavras que começam com a letra *a*. Lá figuram *augúrio*, *amor*, *abismo*, *arena*, *alegria*, *artista*, *assombro*, *apóstolo*, *arma*, *amargura* (a última, sozinha em uma única linha) e, notoriamente, *amarelo*. A lista está escrita em um tom marrom dourado, e o amarelo invocado na lista de cores de antes compõe um enigmático desenho com um busto de mulher, algumas mãos e uma sequência de pontos, que se torna ainda mais incompreensível por uma mancha de tinta da página anterior, que invadiu esta página.



Figura 15 – Lâmina 27 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 57

A figura da loucura não é evidenciada aqui por acaso. Além do sentido conceituado pela medicina de algo não-normal, a loucura tem uma ação similar à da dor na destruição de mundos. Os referenciais objetivos do mundo externo desaparecem com a chegada da loucura, e são substituídos por outros, evasivos e ilusórios, assim como são os referenciais da dor. Basta lembrar que foi a personificação da Loucura que fez

com que Hércules matasse sua mulher e filhos em sua casa, enquanto pensava que estava no palácio do rei Euristeu, matando a família *dele*. Também foi a loucura, pelas mãos de Atena, que fez com que o herói Ajax, na tragédia homônima de Sófocles, dizimasse o rebanho de gado dos gregos, pensando que matava seus companheiros. A loucura é, então, também uma destruidora de mundos¹, assim como a dor – e ambas se encontram em momentos extremos, como no delírio de uma febre.

A sombra da loucura volta a aparecer na mítica cidade de Lokura, que ela apresenta em algumas páginas. Na lâmina 28, vê-se o casal “do país do ponto e da linha”. A pintora desenha sua própria efígie e atribui à deusa egípcia Neferisis (ou Nefertiti). Além de identificar-se com a divindade – que diziam ser muito bela e inteligente, além de uma grande “colaboradora de seu marido” – Frida dá a ela um filho, Neferúnico, fundador “da cidade comumente chamada ‘Lokura’ (Figura 16).



Figura 16 – Lâmina 28 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 58



Figura 17 – Lâmina 29 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 59

A coloração amarela, principalmente de pai e filho, dá a impressão de uma raça que carregava as características dessa cor que tanto seduziam Frida. Mas, talvez, sejam fantasmas, que curiosamente Frida também associava a essa cor. Independente da razão, que é de todo insondável, resta a *presença* marcante do amarelo em vários desenhos.

¹ No *Bhagavad Gita*, livro sagrado do hinduísmo, o deus Vishnu, ao tentar convencer o general-príncipe Arjuna a cumprir sua missão, assume a forma *divina e assustadora* de muitos braços, bocas, olhos e lábios de fogo, com os quais engole todos os mortais. Assustado, Arjuna pergunta que forma é aquela e Vishnu responde: “Eu sou o tempo, o destruidor de mundos”. Em 1965, o cientista estadunidense Julius Robert Oppenheimer (1904-1967), um dos desenvolvedores do *Projeto Trinity*, responsável pela criação da primeira bomba atômica, cita esta frase ao lembrar-se do primeiro teste nuclear, dizendo: “Eu sou a morte, a destruidora de mundos” (FREED, GIOVANNITTI, 1965). Oppenheimer não está errado, pois no sânscrito, o tempo (*kāla*) está relacionado à morte como aquele que destrói e consome toda a criação. A destruição do mundo, pela dor ou pela loucura, é, sem dúvida, a iminência da morte.

Aqui Frida ainda apresenta outra característica marcante de seu trabalho: a exposição de partes internas do corpo, “onde adquirem uma importância que de outra maneira seria difícil de transmitir” (LOWE In: KAHLO, 2004, p. 220). No diário, essa projeção de órgãos voltará em outros momentos, ligada à capacidade da artista de *sentirlos com dor*.

Antes, no entanto, é impossível não ligar a vontade de Frida de narrar sobre essa mítica cidade, com a fundação das cidades subterrâneas. A angústia de uma vida na superfície – a dor de uma alma presa no corpo cheio de dores do qual não pode sair – leva à fundação de mundos maravilhosos onde esse sofrimento não exista ou, como no caso de Frida, onde esse sofrimento não seja um sofrimento.

Nas páginas 35, 62, 64 (Figuras 18 a 20) Frida cria carregados mundos e fascinantes criaturas, que refletem, acima de tudo, as características de suas dores crônicas.



Figura 18 – Lâmina 35 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 65



Figura 19 – Lâmina 64 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 94



**Figura 20 – Lâmina 62 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 92**

Nas duas primeiras, Frida coleciona criaturas coloridas reais e imaginárias. Na lâmina 35 (Figura 18), os animais parecem confraternizar-se em júbilo, dançando como em uma festa. No entanto, percebe-se que estão sob uma superfície árida e aproxima-se deles perigosamente um sol com quentes e fulgurantes raios, numa imagem que aparecerá outras vezes para indicar causalgia na pintora (dor intensa caracterizada por *queimação*).

A lâmina 64 (Figura 21) apresenta o curioso *Ojosauro* (Olhossauro), uma criatura verde envolta por uma constritora fita vermelha que vai de seu pescoço à sua cauda em forma de ganho. Ele tem um nariz longo e pontiagudo como um chifre de um unicórnio ou uma probóscide de mosquito. No topo de sua cabeça há algo como “um chapéu de bufão”, e seus olhos são totalmente negros. Frida o apresenta como

O horrendo
“Olhossauro”
primitivo
Animal
antigo, que
se manteve morto
para – conectar
as ciências.
Olha para o alto..
e não tem nome.
- Vamos dar-lhe um:
O horrendo OLHOSSAURO! (KAHLO, 2014, p. 94)

Não se pode ignorar, não apenas o sofrimento em que esse animal se encontra, amarrado dessa maneira, e que teve de “manter-se morto”, mas sua alta capacidade de *causar dor*. Seu nariz pontiagudo, sua cauda em forma de gancho, seu corpo serpentino (Sarah Lowe, comentadora do *Diário*, aproxima-o das lendas pré-colombianas, mais especificamente de Quetzalcóatl, a serpente de plumas asteca, divindade do vento, da água, da vida e da fertilidade). Também chama a atenção sua ausência de nome e a insistência de Frida em dar-lhe um nome, tirado de seus inquietantes olhos negros, que fazem perguntar como podem ver algo.

Além disso, o Olhossauro é, ao que tudo indica, um dinossauro, oriundo de tempos ancestrais, anterior aos humanos. Curiosamente, na página ao lado, (Figura 21), Frida vai ao outro extremo do tempo, posicionando uma figura feminina envolta por uma espécie de bolha negra viajando pelo espaço sideral. A moça observa, assombrada “as estrelas sóis e o mundo vivo-morto”. Dentro dessa nave-sombra, ela parece viajar pelo Universo, mas sozinha, como o único ser vivo nos confins do cosmos.



Figura 21 – Lâmina 64 e 65 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 94-95

É fascinante a capacidade de Frida de criar mundos e cenários fantásticos – não só no diário, mas também em suas pinturas (vide *Autorretrato na Fronteira entre México e Estados Unidos* e *O que a água me trouxe*, Figuras 22 e 23, respectivamente), principalmente dado o fato que, desde seu acidente de ônibus em 1925, sua mobilidade foi reduzida, a ponto de, nos seus últimos anos, ela sequer conseguir sair da cama.



Figura 22 – *Autorretrato na Fronteira entre México e Estados Unidos* (1932)
Fonte: www.fridakahlo.org



Figura 23 – *O que a água me deu* (1938),
Fonte: www.fridakahlo.org

Essa habilidade inventiva e inquieta da mente de Frida volta, não só para a tentativa de fugir de seu corpo imobilizado e em constantes dores, mas também para a capacidade de utilizar esses mundos míticos como locais para *deslocar* suas dores. A lâmina 62, intitulada unicamente *Paisagem Polar* (Figura 20), ilustra bem essa tentativa de refugiar o sofrimento em um lugar isolado, ao mesmo tempo em que ilustra, com esse isolamento, sua própria dor incessante. Um gélido deserto, apesar de dois sóis no horizonte, repleto de gretas no solo árido e morto, apresenta duas criaturas, apenas. Uma é um pinguim, e a outra é um pé direito flutuante.

Nessa imagem surgem não apenas as partes do corpo sem corpo – principalmente pés – que aparecerão em vários outros momentos, quanto mais se acentuem as dores e mais se aproxime a amputação. Mas também aparece o abstrato padrão de pontos e linhas, presente com considerável frequência no diário, seja como esse padrão abstrato, seja assumindo outras formas, como raízes e nervos, fazendo referência ao transporte do estímulo doloroso que consumia a pintora.

Nos exemplos abaixo (Figuras 24-30), percebe-se o variado uso desse padrão de neurônios. Ele aparece tanto nos usos mais triviais, como adornar o vocativo de uma

carta para Diego (Figura 27), quanto para compor imagens maiores – como no jogo de Ligue os Pontos – que escondem olhos, rostos, mãos, mas também redemoinhos (Figura 24) e que, no emaranhado de linhas, tornam-se raízes e erguem uma árvore que também é um neurônio (Figura 25).

Na Figura 28, essas raízes nervosas sustentam uma miríade de corpos entrelaçados em cuja copa estão uma série de cabeças, semelhante a um coro trágico grego, que choram. A conexão entre as lágrimas e as terminações nervosas é inevitável, e a comentadora Sarah Lowe aponta que as lágrimas possuem um sentido literal e também simbólico, fazendo referência tanto à Madre Dolorosa (Nossa Senhoras das Dores, no Brasil) e à *Llorona*, a Mulher que Chora, figura do folclore latinoamericano².

A conexão entre as terminações nervosas e as lágrimas, portanto à dor e o sofrimento se dão com muito mais clareza – visual – na lâmina 118 (Figura 29). Um amontoado de raízes pálidas alimenta plantas exuberantes que parecem estar em chamas ou transformar-se em labaredas. A perspectiva dessa paisagem asfixiante é de alguém que está em contato com essas raízes, embaixo da terra, como um verme ou uma pessoa enterrada, como sugere Lowe. As chamas dançam ao redor do que parece ser uma urna ou uma lápide e, no céu, uma lua muito maior do que o sol domina o horizonte, coroando a paisagem com um tom frio e lúgubre.

É provável que essa imagem seja de 1953, pois encontra-se logo antes da homenagem que Frida faz à companheira artista Isabel Villaseñor, falecida em 1953, vítima de um ataque cardíaco. Portanto, a saúde de Frida já muito se agravava³, e em agosto, ela amputaria a perna direita.

A dor liga-se fortemente ao fogo nas representações da pintora. Além desta página, encontra-se na página 44 (Figura 30), em que uma mancha de tinta de outra página torna-se um grande sol que emana – agressiva e desordenadamente – seus raios em um rosto que desaparece atrás dele.

² A Mulher Chorona é um fantasma de uma mãe que afogou os filhos no rio em um acesso de ciúmes e fúria pelo marido (lembrando a trágica Medeia, esposa de Jasão), que a abandonou por uma mulher mais jovem. Mais uma vez, vê-se a figura da loucura como uma forma de des-representar o mundo, retirando os referenciais do mundo objetivo e substituindo-os por outros, geralmente ilusórios.

³ Andrea Kettenmann conta que depois de 1951, Frida não conseguia mais se manter sem o uso constante de analgésicos para a dor intensa, razão que atribui à mudança na sua pintura nesse período, mais solta, com maior uso de tinta e detalhes não tão bem executados (KETTENMANN, 1999, p. 80)



Figura 24 – Lâmina 10 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 40



Figura 25 – Lâmina 24 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 54



Figura 26 – Detalhe inferior da lâmina 27 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 57

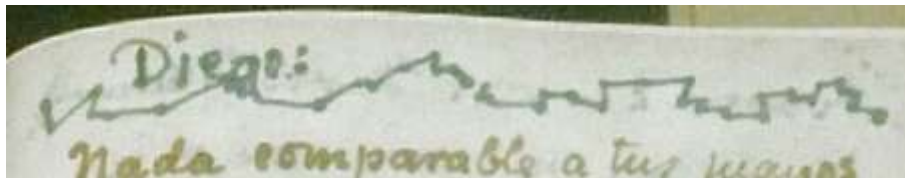


Figura 27 – Detalhe superior da lâmina 17 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 47



Figura 28 – Lâmina 54 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 84



Figura 29 – Lâmina 118 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 148



Figura 30 – Lâmina 44 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 74

Mais adiante, encontram-se mais representações do fogo como origem e mensageiro da dor. São várias as vezes em que o fogo aparece envolvendo a cabeça de um personagem numa releitura dolorosa da auréola das figuras sacras.



Figura 31 – Lâmina 39 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 69



Figura 32 – Lâmina 81 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 111



Figura 33 – Lâmina 110 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 130

É curiosa a variedade de formas com que Frida dá às labaredas, ora mais vivas e coloridas (Figura 31), ora mais diminutas, mas ainda assim presentes (Figura 32). E, mais ainda, é importante perceber a localização precisa dessas chamas, principalmente na página 110 (Figura 33). Esse dado permite ver como, mesmo que seja impossível descrever uma dor, é possível localizá-la, mesmo que sem a precisão telescópica de um aparato médico, mas ao menos com a exatidão que cabe àquele que a sente.

Esse não é o único caso em que Frida indica suas dores com precisão. Na página 121 (Figura 34), um dos últimos autorretratos que faz em seu diário, Frida apresenta um modelo nu do seu corpo e aponta flechas para as zonas mais vulneráveis, “que em algum momento foram submetidas a intervenções cirúrgicas” (LOWE In: KAHLO, 2014, p. 285).

Essa imagem, feita após a amputação de sua perna, e bem próxima à sua morte, não foi a primeira representação vetorial das suas dores físicas. Cerca de dez anos antes, Frida compôs um de seus quadros mais pungentes: *La Columna Rota* [A Coluna Partida]. Nele, a artista apresenta sua coluna como um pilar grego partido em vários lugares, à beira do colapso e, por todo o seu corpo, vários pregos, de tamanhos e em posições diferentes, estão fincados Atrás dela, à semelhança de outras entradas do

diário, há uma terra devastada e árida, o imperativo simbólico da solidão de quem sente dor.



Figura 35 – Lâmina 161 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 191



Figura 35 – *A Coluna Partida* (1944)
Fonte: www.fridakahlo.org

Esta pintura em questão, que lembra as representações do suplício de São Sebastião, perfurado por flechas amarrado a uma árvore, traz algumas conjecturas fisiológicas, como observa o neurologista lituano Valmantas Budrys (2006). A coluna partida, apresentada “como foco da sua excruciante dor e sofrimento”, é superestimada de um ponto de vista neurológico. Ele aponta que muito provavelmente os médicos de Frida se excederam na realização de “várias operações desnecessárias” (BUDRYS, 2006, p. 7), também superestimando o papel da coluna na existência dessas dores⁴. O médico sugere que os pregos indiquem que Frida possa ter sofrido de Síndrome da Dor Regional Complexa, uma desregulação – uma falha de comunicação – entre o sistema nervoso central e o sistema periférico que causa dor intensa progressiva. Suas causas são pouco compreendidas, mas sabe-se que sua origem tem uma relação com alguma lesão nervosa traumática, como o acidente que sofreu aos 18 anos.

⁴ O médico cita o autorretrato *Árvore da Esperança*, de 1956, a forma de duas cicatrizes nas costas da artista deitada “revelam a incomum complexidade” de uma das operações, realizada em 1946 (BUDRYS, 2006, p. 7)

A forma como o corpo é atacado pela dor, como um agente *externo* torna-se presente para *justificar* aquela dor incessante, não se esgota no diário com esse exemplo, ainda que este seja um dos mais precisos. A página 124 (Figura 36), famosa por uma das citações célebres da pintora, ilustra bem a confusão consumidora da dor no corpo da artista.



Figura 36 – Lâmina 124 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 154

Nela, a pintora aparece completamente envolta por uma espécie de visgo ou erva bem fina, que também se assemelha a pequenos alfinetes e – o que é pior – está em chamas. As labaredas, ainda bem fracas, indicam que a queima é lenta, e a pintora – reconhecida pelas indefectíveis grossas sobrelhas, que sempre realça para se identificar nos esboços do diário – encara complacetemente o espectador e pergunta para si: “*Você já vai? Não. Asas partidas*”

A metáfora da arma, que mascara a misteriosa agência da dor sobre o corpo, também é retomada na já página 134 (Figura 37, também presente no Capítulo III, Figura 10), em que a artista representa os pés destacados do corpo, amarelos (doentes, loucos ou fantasmagóricos), com as veias substituídas por espinhos ou arame farpado.



Figura 37 – Lâmina 134 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 164

São vários os momentos no diário em que Frida destaca as partes do seu corpo. A artista superlativa o sentimento de solidão que representa nas suas paisagens áridas, colocando as partes autônomas do seu corpo sozinhas, à mercê de todo tipo de perigo – afinal, o que pode um pé ou uma mão fazer sozinhos?



Figura 38 – Lâmina 86 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 116



Figura 39 – Lâmina 111 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 141



Figura 40 – Lâmina 66 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 96

Nas três imagens, uma parte do corpo da artista está só e sendo atingida por algo. Na primeira, uma mão com uma das tonalidades amarelas mais fortes de todo o diário, tenta moldar algo (provavelmente fazer uma escultura, pois a entrada faz referência a isso) enquanto um tinteiro quebrado, com partes pontiagudas, cai sobre ela. Já as outras duas apresentam pés, um esquerdo (Figura 39) e um direito (Figura 40). O pé esquerdo é atingido por várias setas, enquanto o direito está sob uma forte chama que vem de baixo, e uma seta o atinge de cima.

Frida também tratou de destacar as cabeças, agora transformando-as em vasos, numa forma irônica de representar a vida por meio da natureza morta. Nesses desenhos (Figuras 41-42), também aparecem mãos, presas como punhados de feno, inertes e inúteis. Assim, Frida tenta representar não apenas o incômodo físico da dor, mas a angústia que ela lhe causava, impossibilitando que ela, dentre várias coisas, pintasse.



Figura 41 – Lâmina 56 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 86



Figura 42 – Lâminas 100-101 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 130-131

Na primeira figura, intitulada “*Natureza bem morta*”, os objetos inanimados, que remetem à morte – principalmente o vaso central, que se assemelha a uma urna – compõem uma densa imagem em que flores e perfis de pessoas se mesclam ao fundo. Sarah Lowe imagina no vaso “talvez o reflexo de uma alma” (LOWE In: KAHLO, 2014, p. 233). Quanto à mão arrancada, amarrada e suspensa no ar, a comentadora aponta “uma impactante metáfora sobre a crescente debilidade e sua relação cada vez mais difícil com o trabalho em si” (LOWE In: KAHLO, 2014, p. 233).

As duas imagens seguintes (Figura 42) são mais geométricas, e trazem uma relação não mais com vasos decorativos, mas com urnas fúnebres partidas. As duas urnas, ainda que não estejam frente a frente, parecem travar um diálogo como um casal. A primeira, supostamente masculina, diz *No me llores!* (Não chores por mim!), enquanto a segunda, feminina, responde *Si, te lloro!* (Sim, choro por você!). A segunda urna, que chora, traz um rosto feminino com lábios bem vermelhos, bochechas coradas e olhos amendoados. Em volta do seu rosto – partido no canto esquerdo – um traçado pontiagudo refaz todo o contorno do seu rosto, remetendo às formas de chamuscas, como na Figura 32. A outra figura, ainda mais caótica, está envolta por cores fortes e densas (lembrando a figura na bolha amarela da Figura 21) e seu formato de urna tornou-se incerto, a não ser por uma abertura no topo e uma pequena base. Em volta dele, está o mesmo traçado pontiagudo da outra figura, agora mais acentuado, de tal forma que até suas lágrimas adquirem um sentido retilíneo.

As lágrimas trazem mais uma vez a simbologia da dor física imediata e da dor emocional perene (já que nesse caso os rostos-urna parecem ser um casal que se separa) e, mais uma vez, a representação da Nossa Senhora das Dores ou da *Llorona* (vide Figuras 25 e 28).

É importante frisar que estas três imagens datam do início dos anos 50, período final da vida da pintora. Restrita cada vez mais à cama, Frida deixa de pintar autorretratos, que exigiam longos períodos à frente do espelho, e passa a fazer quadros como *Natureza Viva* (Figura 43), de 1952, voltando-se para a “representação de frutas e hortaliças [...] sentindo-se como se fosse um vegetal, graças aos intermináveis dias que passava na cama” (LOWE, In: KAHLO, 2014, p. 233).



Figura 43 – *Natureza Viva* (1952)
Fonte: www.fridakahlo.org

É interessante notar a presença das raízes que formam o título do quadro no subsolo. Ao mesmo tempo em que elas parecem partir das frutas (canto direito), elas dão a impressão de vir de fora do quadro e envolvê-las, formando um emaranhado semelhante aos das Figuras 28, 30 e, principalmente, 29. É também interessante notar a função do Sol nesse quadro. Apesar de não ser parte do diário, *Natureza Viva* repete a função terrível que a estrela tem em outras páginas do diário da pintora, como nas figuras 18 e 20.

Com mais de 100 vezes o diâmetro da Terra e uma temperatura de mais de 5000 °C na sua superfície, o Sol é uma assustadora força que, ao mesmo tempo que dá vida, é capaz de tirá-la. Basta lembrar da trágica história do jovem Ícaro, que deslumbrado com o brilho do Sol, subiu alto demais durante seu voo, a ponto da própria luz que o atraía derreter a cera que mantinha presas suas asas.

Na mitologia grega, o Sol era personificado como Helios (Ἥλιος, em grego) e teve seu equivalente na divindade latina *Sol*. Seu retrato mais comum é o de um condutor de uma carruagem de fogo que atravessa os céus, separando dia de noite, e na qual seu filho Faetonte pereceu, após perder o controle dos cavalos e aproximar demais o Sol da Terra. No entanto, a divindade foi, com o tempo, mesclando-se com Apolo, o filho de Zeus que acumula epítetos relativos ao Sol, às Artes, à Profecia e à Verdade, à Saúde e à Doença, e aos Arqueiros⁵. Mais ainda, uma das possíveis origens etimológicas do nome de Apolo, é o *destruidor* (ἀπολλύντα), característica que este compartilha com o Sol que castiga a terra com períodos de longa seca. Por isso, muitas das estátuas de Apolo possuem flechas não apenas por sua relação com a arma, mas porque as flechas representam a força dos raios do sol. Homero, ao descrever Apolo, diz que o deus dispara setas terríveis “contra os homens” (Ilíada I, 51), e o já citado dramaturgo Eurípedes, em um fragmento da perdida peça *Faetonte*, diz: “Ó Sol, de luz dourada, como pudeste me destruir, e por isso os homens estão claros quando chamam-lhe Apolo” (EURÍPEDES, Fragmento 781.11 *apud* MACRÓBIO, 1969, p. 115).

Por isso, não impressiona ver no quadro de Frida um Sol com feições humanas duras castigando uma paisagem com o destruidor poder de suas flechas pungentes (a arma externa que se projeta para trazer a dor). Essa relação *corpórea* de dor que o Sol traz aparece com perfeição nas já referidas figuras 18 e 20, e nas figuras 44 a 47, abaixo.

⁵ O neoplatônico romano Macróbio (ca. Século V) dedica o capítulo 17 do Livro 1 da sua *Saturnália* a explicar a aproximação entre Apolo e o Sol, constatando que, por sua importância e miríade de funções, são muitas as divindades que confundem-se com o Sol.



Figura 44 – Lâmina 115 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 145



Figura 45 – Lâmina 120 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 150



Figura 46 – Lâmina 137 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 167



Figura 47 – Lâmina 128 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 158

A relação mais imediata entre o poder destrutivo do Sol aparece na Figura 46, em que o astro se choca contra uma pirâmide pré-colombiana (que a artista representa várias vezes ao longo do diário, conectando-se com suas heranças culturais). Como informa Sarah Lowe, para os astecas, o Sol era um símbolo de contínuo renascer, que trazia a certeza da transformação cíclica ao se erguer toda manhã. Ao representar a morte da estrela, conjunta à destruição de um templo tão majestoso, Frida estabelece “uma crua metáfora de sua própria condição” (LOWE In: KAHLO, 2014, p. 275). Nesse estado avançado de deterioração da sua saúde, só restavam *ruínas* (única palavra na imagem) do que ela um dia foi, assim como só restarão ruínas da pirâmide e da esfera que explode em raios pontiagudos que perfuram o solo à sua volta.

Uma relação similar aparece na Figura 47. *Cor de veneno. Tudo ao contrário*, ela escreve, ao representar-se adormecida “à moda das figuras esculpidas nos sarcófagos etruscos” (LOWE In: KAHLO, 2014, p. 271), sem as extremidades inferiores

delineadas, que parecem cobertas por uma manta púrpura, ou estarem apodrecendo em uma massa disforme violeta de onde saem raízes vermelhas, que perfuram um solo também putrefato. Embaixo dela nutre-se uma grande esfera amarela (a mesma cor da pintora, que não deixa de ecoar o sentido de *loucura e doença*), que aparenta ser um anti-sol. O Sol, por sua vez, ergue-se imponente e bastante ameaçador, em um céu fechado, com uma coroa espinhosa à sua volta. A imagem, já ameaçadora e sufocante, fecha-se se com uma pequena pegada (do pé direito) que flutua, ao lado da incômoda pergunta *Eu?*.

A entrada anterior a essa tem a data de 21 de março de 1953, cinco meses antes da amputação de sua perna. É provável que as dores já estivessem insuportáveis e a gangrena em seu pé estivesse em estado avançado. Aos poucos, a perda de seu corpo e a substituição de suas sensações pela dor constante obliteraram o mundo à sua volta, juntamente com sua própria compreensão de si e de seu corpo. O que restava nesse mar de sofrimento interminável? É possível que tudo estivesse ao contrário, “Sol e lua, pés e Frida”.

Já as figuras, 44 e 45, trazem um Sol menos ameaçador, mas igualmente destrutivo. A grande bola de fogo parece muito mais próxima da Terra do que o normal, a ponto de que, na figura 45, a paisagem estar saturada de cores intensas, como se tudo estivesse à beira da destruição. O veado, única figura no centro dessa imagem – feita em homenagem à falecida Isabel Villaseñor – é recorrente na mitologia pré-colombiana, sendo “casualmente relacionado ao pé direito” (LOWE In: KAHLO, 2014, p. 265). É curioso que no centro do Sol está escrito *Tao*, o absoluto de onde foram gerados os opostos do *yin* e do *yang*. Assim, a cantora alude a um ser superior que mantém, por trás de toda a destruição opressora e iminente, um princípio de ordem cósmica, mesmo que desconhecido aos mortais.

Na figura 44 estão um Sol e Lua em um certo equilíbrio, com uma pirâmide asteca de Teotihuacán inteira. No entanto, enquanto a Lua aparece apenas nomeada, o Sol aparece com nome e corpo. Ao invés de trazer um misterioso princípio de ordenação, como na imagem anterior, esse Sol se mostra apenas como um destruidor, tornando a planície árida, amarela e cinza, como se chamuscada – assim como fez a carruagem de Helios dirigida por seu filho. No centro, aparece uma figura vestida em um traje mexicano tehuana similar aos que Frida utilizava. De perfil, similar a uma figura egípcia, a mulher parece mutilada, com um de seus braços terminando em uma explosão de tinta, e com as mesmas rasuras pontiagudas em sua cabeça (Figuras 32 e

42). Abaixo, mais uma vez a pintora tem dúvidas se aquela representação diz respeito a ela, perguntando, como na página 128: *Eu?*.

A explosão da figura humana na figura 44 traz o aspecto mais marcante da relação de Frida com seu corpo. O medo da *desintegração*. Mais do que representar partes do corpo como nervos ou pés, e indo além das representações pictóricas de agentes que causam dores, como o Sol ou flechas, Frida trata de desenhar seu próprio corpo com as partes que, aos poucos, se despedem dela, como um membro fantasma em reverso ou adiantado, visto que a relação sensorial habitual está lá, mas ameaçada por uma torrente interminável de dores (internas) e intervenções cirúrgicas torturantes (externas).



Figura 48 – Lâminas 40-41 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 170-171



Figura 49– Lâmina 112 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 142



Figura 50 – Lâmina 116 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 146



Figura 51 – Lâminas 158-159 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 188-189

A primeira imagem (Figura 48) é consideravelmente marcante, sendo uma das que Claudia Toldo e Romeu Carletto (2012) escolhem para conduzir sua análise do diário de Frida. Trata-se de um desenho de página dupla, por isso mais amplo, e com um caráter espelhado. Híbrido, une imagens e palavras para traduzir a dor da pintora. Ele é bastante anterior ao período de maior agonia da artista, o começo dos anos 50, e mesmo assim tem uma das frases mais icônicas sobre a dor de Frida: *Eu sou a DESINTEGRAÇÃO*.

Uma cabeça dupla de touro – à guisa do deus romano Janos, de duas faces – está sob um corpo feminino. É impossível não relacionar a figura à figura mitológica do Minotauro, emblema dos surrealistas, que Frida conheceu em 1939, em Paris. Ao deus Janos pertencem os começos e dele partem as mudanças, que ele vê voltando-se tanto para o passado quanto para o futuro. Ao virar-se para o passado, o deus-touro de chifres eretos vê um perfil imponente de uma mulher, ativa, representada como uma efígie de moeda romana. Dela parecem emanar chamas, mas menos agressivas do que as demais representações de chamas da pintora (Figuras 31, 32 e 33), ela parece estar em harmonia com esse fogo, e dela emanar um brilho amarelo-esverdeado, como uma aura.

No entanto, ao voltar-se para o futuro, Janos encontra uma mulher elevada em uma coluna clássica, que lhe substitui a perna esquerda. Lá em cima, ela está inerte, como uma marionete sem titereiro e, desarticulada, ela se desfaz em pedaços. Uma cabeça, um braço, um olho e uma mão (todos indispensáveis para a criação artística, apontam Sarah Lowe) despencam. O braço se solta da articulação como se houvesse sido explodido, e a ela só resta um braço que tenta se erguer, como se para gesticular ou apontar algo, enquanto sua famigerada perna direita pende inerte. A figura afirma, olhando para as partes que caem: *Eu sou a DESINTEGRAÇÃO*.

É notável que o tronco da figura é repleto de pequenos borrões de tinta negra que vem perfurando a página, vindos de outro desenho, remetendo a um bolor. E é sempre na presença desses borrões embolorados, não raros, que Frida representa sua desintegração.

A Figura 49 mostra um anjo deformado, com pernas longas que parecem não se esticar completamente, e um corpo e asas formados por gotículas negras da infiltração de tinta de outro desenho. Não foi o anjo que deu origem às manchas, mas ele nasceu delas, ganhando seu contorno a partir desta bagunça aleatória. Ali, Frida realiza a mesma brincadeira da jovem Cora, desenhando um contorno a partir de uma sombra que apareceu à sua frente. No entanto, a sombra não possui o perfil de seu amado ou de nada

que ela conheça, sendo apenas um acidente aleatório que ganha a forma humana a partir do sentimento intenso que povoava Frida naquele momento (ela escrevia ali uma mensagem para Diego, em março de 1953 – às portas do fim – dizendo: “Meu Diego, já não estou mais sozinha [...] Você me acompanha [...] Você me aviva”).

A Figura 50 é o verso da Figura 44. O vulto solitário com o braço explodido que aparece no deserto em Teotihuacán é a versão espelhada na caveira central. Usando a mesma saia tehuana que a pintora costumava usar, e na mesma posição que a figura no verso, a caveira tem o braço estilhaçado. Outras duas *calaveras* (caveira, em espanhol) ou *muertes* a acompanham, numa referência à tradição folclórica mexicana da celebração do *Dia de los Muertos*, 2 de novembro, em que se celebram os mortos por todo país levando oferendas de comida, flores e incensos aos cemitérios. A morte, tão temida por sua inevitabilidade, é feita divertida através de representações absurdas e artísticas. Aqui, Frida diz que as *Muertes* estão “relaxando”. No entanto, a suposta representação inofensiva e divertida adquire um aspecto sinistro, quando a caveira central se relaciona à figura feminina do desenho anterior, e assim à própria Frida, pelo uso da saia, pelo braço estilhaçado, pela perna direita menor que a esquerda.

A Figura 51 apresenta, do lado esquerdo, uma imagem “demolidora”, nas palavras de Sarah Lowe. Numa das últimas entradas do diário, Frida realiza o autorretrato mais completo em todo o registro. Substituindo as linhas finas de antes, a artista se desenha com traços grossos de giz e pincel. Seus seios são redondos e firmes, a cintura bem definida, e as pernas bem torneadas, dão a ela um ar caricato, como de um personagem de quadrinhos. No entanto, seus braços erguem-se de maneira dúbia, em confusão ou desistência, e a personagem é toda composta em tons de amarelo, verde e roxo, que para Lowe “sugerem a presença de hematomas e sangue coagulado” (LOWE In: KAHLO, 2014, p. 284). Finalmente, sua perna esquerda é marcada na altura do joelho⁶, onde sua perna direita foi amputada, e é a única parte inteiramente amarela, viva.

Após a decisão de amputação de sua perna, Frida dedicou-se por algum tempo a assimilar essas mudanças através de desenhos bastante detalhados (Figura 37 e 52).

⁶ O erro da marcação da perna amputada (a esquerda no lugar da direita), proposital ou não, lembra que nessa época Frida vivia completamente acamada e sobre efeito de fortes analgésicos durante grande parte do dia, o que explica as mudanças de pinceladas e mesmo na escrita – os contornos grossos das letras tornam difícil a compreensão das palavras (como a que acompanha a linha de amputação da perna).



Figura 52 – Lâmina 141 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 171



Figura 53 – *Frida e o Aborto* (1932), Frida Kahlo
Fonte: www.google.com/culturalinstitute

O desenho da lâmina 141 destoa da grande maioria das páginas do diário. Foi feito entre julho e agosto de 1953, quando amputam sua perna. Assemelha-se quase a um estudo anatômico detalhado, ao invés dos usuais rascunhos da pintora. Apesar do efeito surrealista, da pomba empoleirada no lugar da cabeça e das asas que nascem no lugar dos braços, há uma coluna partida, unida por uma cinta larga. A perna esquerda não existe, mas foi substituída por uma estrutura que a comentadora sequer tenta nomear, e que Frida chama de “apoio número 2” (enquanto a perna saudável é o “apoio número 1”). Sarah Lowe aponta que ela lembra a litografia *Frida e o Aborto*, de 1932 – também feita com um detalhe formal incomum para a pintora – em que o cordão umbilical de um feto se enrola na perna direita de Frida (Figura 53).

Independente do que seja agora, a perna da figura 52 é e não é mais a perna, compondo uma interessante ilustração para um membro fantasma. Afinal, não é uma prótese, pois sequer se assemelha a uma perna, servindo apenas para manter o corpo em pé. Seu material é desconhecido e seu desenho um tanto futurista, parece confortável e, ao mesmo tempo, constritora. E, mais ainda, ela modificou toda a estrutura do corpo. Deve-se lembrar que são os órgãos estáveis do corpo humano que possibilitam que o indivíduo se engaje no mundo, como diz Merleau-Ponty (2014). É através de circuitos pré-estabelecidos de contato e resposta entre o mundo externo e interno que adquire-se o espaço mental e prático que destaca o humano do mundo, dando-lhe consciência de sujeito num ambiente no qual ele é também objeto. Sem essa estabilidade motora, todo o edifício da percepção humana vem por terra, bagunçando inclusive as noções de

identidade. Por isso a importância do membro fantasma e, também, a importância do “apoio 2” do desenho de Frida. Ainda sem cabeça, com asas atrofiadas, a pintora busca resgatar a parte que, por tanto tempo, anunciou que se fragmentaria e deixaria seu corpo, além de dar corpo a uma sensação que, muito provavelmente, mantinha-se ali escondida.

Na parte de trás do desenho, duas pernas feitas do mesmo material misterioso – assemelhando-se mais a meias de renda – se cruzam de maneira sensual, não fosse confusa e um tanto desconcertante (Figura 54)



**Figura 54 – Lâmina 142 do
Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 172**

E acompanhando essa desconcertante substituição – incômodo que não pode ser compreendido por aqueles que nunca perderam um membro, cuja razão insiste em focar na normalidade do corpo, sem deformações, sem doenças e sem dores – seguem os versos de um poema do escritor espanhol Rafael Alberti Merello (1902-1999), sobre uma pomba que se enganou, confundindo o norte com o sul, o mar com o céu, a noite com o dia, a água com o trigo. E, apesar de tantas confusões residirem na pequena pomba que se empolera nesse corpo inerte, uma coisa é certa: ela jamais se confundiu sobre a realidade da sua dor.

Voltando-se rapidamente à escrita alfabética no diário de Frida, como conclusão, é importante notar que, nos momentos em que ela se dedica à escrita, muitas vezes mecânica e fluida, Frida escreve por longos períodos e dá destaque a algumas palavras, sublinhando-as ou colocando-as em maiúsculas, como se buscasse destacá-las do plano conforme da caligrafia sequencial e transformá-las em um terceiro tom, entre a palavra e o desenho.

Na página 25, por exemplo, ela inicia uma carta a Diego evidenciando a *Vida Caladora de Mundos* que, seja o que fosse para ela, tinha uma curiosa semelhança com o poder silenciador e cegador que a dor tem sob o mundo daquele que a sente (Figura 55). Em outra carta, na página 55, sem destinatário, ela sublinha a *monotonia* que acompanha sua “solidão absurda” (Figura 56). E logo em seguida, na página 57, ela escreve uma emocionada e afetuosa confissão de amor a Diego, sublinhando *viver* e *triste* (Figura 57). Na página 65 (Figura 21), a entrada termina com *sombras* enfatizada com uma grossa linha.

Como não poderia ser diferente, a palavra *dor* não escapa do vocabulário da pintora. Na página 69 ela sublinha *tragédia, ridículo, dor, sofrem* e *dolorosa*, ao mesmo tempo em que rasura e esconde *desprezo* e *cruel* (Figura 58). Enquanto que na página seguinte, ela enumera uma série de palavras felizes em maiúsculas, como *Sorriso, Ternura, Sexo* e *Suave*, encerrando com *Viva Plena Cheia* (Figura 59), evidenciando que lutava conta a supremacia dos sentimentos ruins.

Contudo, nos últimos anos do seu diário – e de sua vida – aparecem evidenciadas palavras como *a morte, morremos a cada segundo* e *medo* (em uma sequência de palavras sobre a paixão de Diego pela escultura, na página 88 – Figura 60), *útil* (ao referir-se à sua arte, na página 96 – Figura 61), e *lata pavorosa* (ao falar de seu colete de metal, na página 95 – Figura 62). Em 1952, na página 104, ela destaca em grandes maiúsculas a palavra *SAÚDE*, dizendo que nunca gozou de demasiada para servir ao Partido Comunista no México (Figura 63).

Na página 131, ela evidencia em maiúsculas as palavras *NOITES* e *ESTÁ TE MATANDO!* numa dolorosa passagem, (Figura 64), e também enumera uma série de palavras terminadas em –or, tendo como centro a palavra *DOR* na página 117 (Figura 65), além de sublinhar *me escapar* na página 136 (Figura 66).

Finalmente, na página 160 (Figura 67), última entrada escrita de seu diário, Frida escreve a famosa e dúbia frase “espero alegre a saída – e espero nunca mais voltar –“, assinando em maiúsculas, na única vez em todo o diário, *FRIDA*.

Há também uma série de palavras que aparecem sozinhas em destaque, à guisa de títulos: como o nome de seu amado Diego Rivera; o nome *LOUKURA*, da fictícia terra que criou (Figuras 16-17), a *Desintegração* (Figura 48) e as *Muertes* (Figura 50, onde a palavra aparece escrita várias vezes, sobrepostas, em maiúsculas).

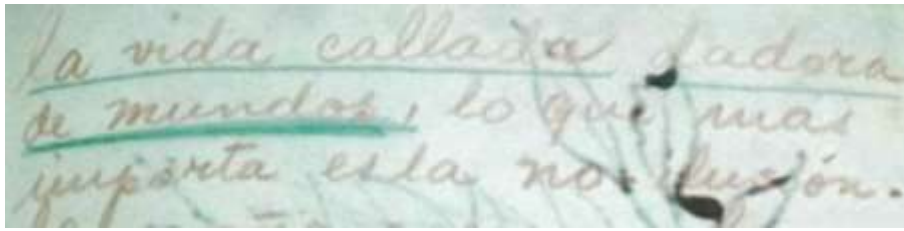


Figura 55 – Detalhe da lâmina 25 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 55



Figura 56 – Detalhe da lâmina 55 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 85

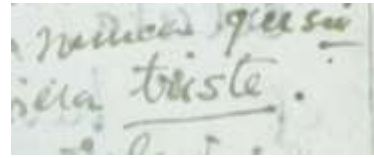
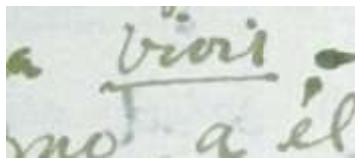


Figura 57 – Detalhes da lâmina 57 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 87

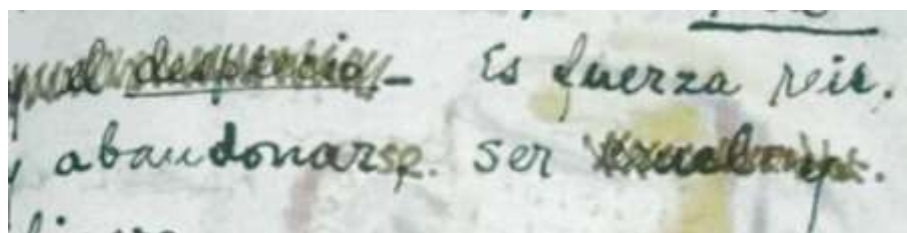
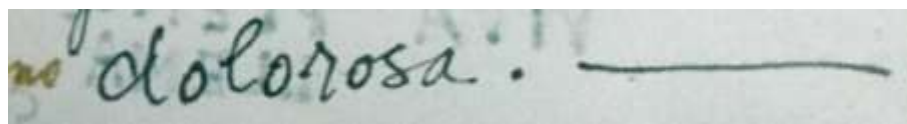
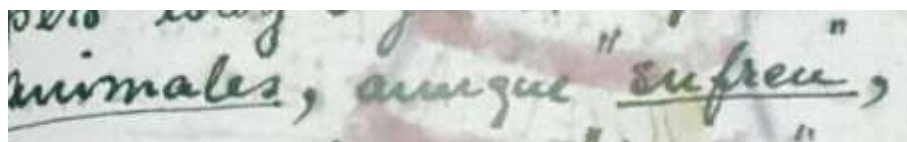
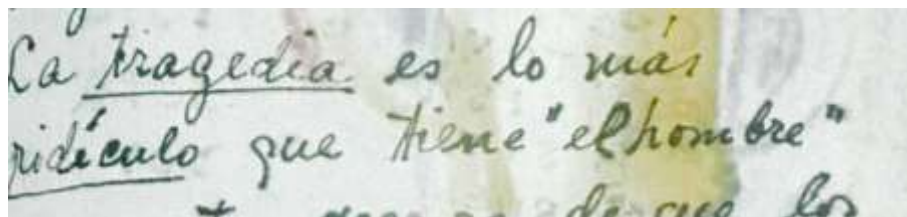


Figura 58 – Detalhes da lâmina 69 do *Diário de Frida*
Fonte: KAHLO, 2014, p. 99

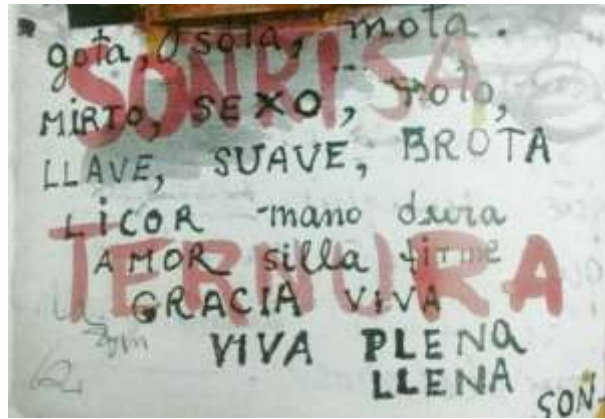


Figura 59 – Detalhe da lâmina 70 do *Diário* de Frida
 Fonte: KAHLO, 2014, p. 100

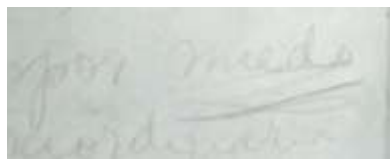
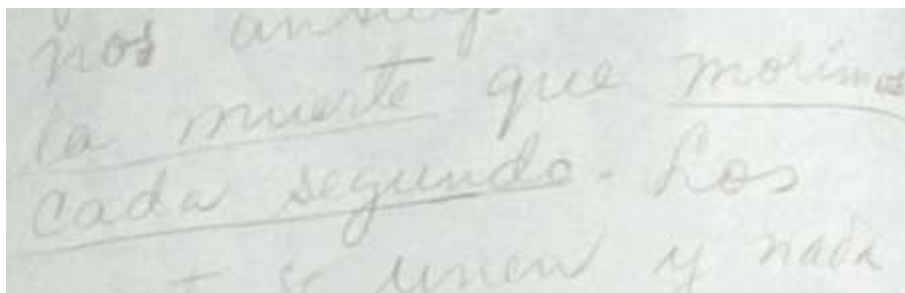


Figura 60 – Detalhes da lâmina 88 do *Diário* de Frida
 Fonte: KAHLO, 2014, p. 118

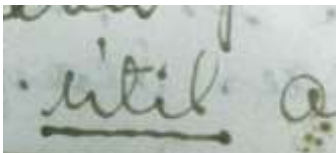


Figura 61 – Detalhe da lâmina 96 do *Diário* de Frida
 Fonte: KAHLO, 2014, p. 126

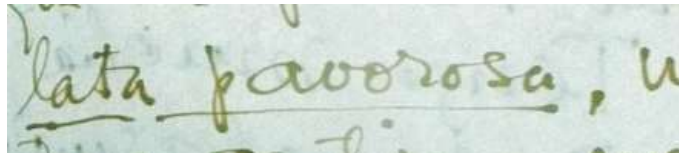


Figura 62 – Detalhe da lâmina 95 do *Diário* de Frida
 Fonte: KAHLO, 2014, p. 125

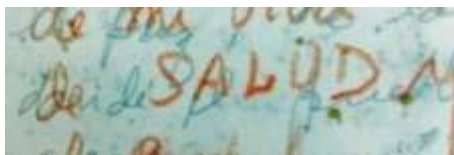


Figura 63 – Detalhe da lâmina 104 do *Diário* de Frida
 Fonte: KAHLO, 2014, p. 134

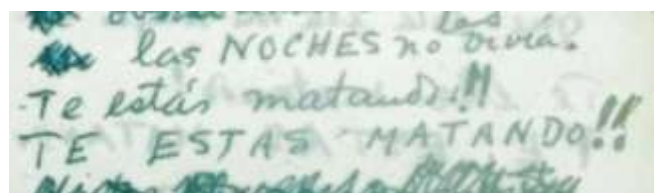


Figura 64 – Detalhe da lâmina 131 do *Diário* de Frida
 Fonte: KAHLO, 2014, p. 161



Figura 65 – Lâmina 117 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 147

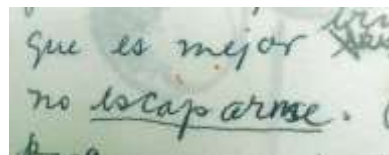


Figura 66 – Detalhe da lâmina 136 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 166

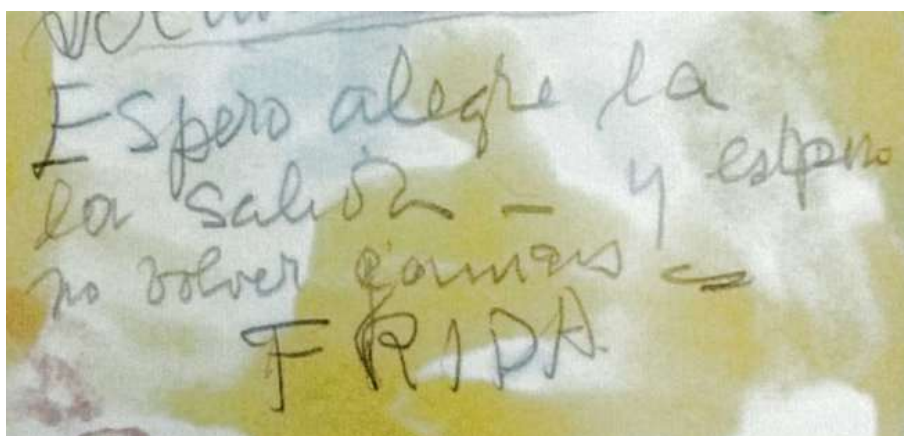


Figura 67– Detalhe da lâmina 160 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 190

Em tempo, não se pretendeu aqui realizar nenhum tipo de análise genética. Nenhuma das considerações buscou determinar o estado mental de Frida no momento exato da escrita, mais feliz ou mais triste, em meio a um horizonte turbulento de dor. O objetivo é, sim, lembrar que havia *sempre* um horizonte de dor – física e emocional – que foi se expandindo conforme engolia o mundo de Frida.

Nos últimos anos de seu diário, e de vida, é possível que não houvesse mais um mundo em volta de Frida, mas apenas seu corpo em dor. Conta-se que ela foi a uma exposição em sua cama, transportada por uma ambulância. Naquele momento, não havia uma Frida engajada com o mundo ao redor, mas uma Frida vinculada à sua cama⁷.

⁷ Na cinebiografia estadunidense da pintora, *Frida* (Julie Taymor, 2002), a pintora está tão debilitada que vira-se para seu médico na abertura da exposição e diz, com um copo na mão: “se você me deixar beber isto, eu prometo que não beberei no meu funeral”.

Todo seu mundo fora limitado naquele pequeno leito, e engolido por uma dor que não apenas lhe privava de andar, mas de pintar, amar, viver.

No que diz tange suas pinturas, Frida também foi perdendo o mundo. Os autorretratos foram dando lugar às naturezas mortas, porque ela já não conseguia mais *se ver*. No final, ela já não conseguia mais pintar pois as pinceladas já não saíam com a força necessária – tirada pelos fortes analgésicos das quais ela dependia – eram vagas, quase borrões (Figura 68)



Figura 68 – Detalhes da lâmina 171 do Diário de Frida
Fonte: KAHLO, 2014, p. 201

Esta é a última página do diário de Frida, e provavelmente a última pintura que ela realizou. Um caos apocalíptico, como chama Sarah Lowe, dá a ideia do arrebatamento da pintora: “Os céus se abrem, o firmamento se tingem de uma luz rosada; chove ao mesmo tempo em que faz sol” (LOWE In: KAHLO, 2014, p. 287). Um anjo torto, de asas verdes sobe aos céus sem olhar para trás. Na cabeça, uma coroa, ou chamas, ou talvez sua união, numa coroa de fogo. Curiosamente, ele traz as pernas envoltas em um material negro, e suas asas deixam um rastro de sangue. Mas ele sobe, impávido, enquanto o mundo, na outra página, desmorona completamente.

Poucos são os artistas, finaliza Lowe, que tiveram a audácia de ilustrar sua própria partida, e foram menos ainda aqueles que tiveram coragem de enfrentar a morte por um período tão prolongado. Pode-se complementar a esta frase o fato de que poucos artistas tiveram a força de encarar, com sua expressão, a dissolução do próprio mundo. A figura acima não é apenas uma despedida de Frida, é uma elegia a um mundo consumido pela dor.

A análise do diário de Frida não é uma análise ampla, ela se fecha pela intensidade confusa e pela tremenda limitação da dor que pinta essas páginas. A sua leitura é solitária e dolorosa, não porque se sente o que Frida sentiu, mas porque não se tem *a menor ideia* do que ela sentia, mas capta-se como se as vibrações daquele evento majestoso. Seu leitor é como a figura envolta numa espécie de bolha, na Figura 21, viajando pelo espaço sideral, amedrontada e sozinha. Ler o diário de Frida é passear, a contragosto, por esse vazio inquietante de lembranças e feridas, mas que, curiosamente, também é sublime e aterrador – uma espécie de beleza nunca antes vista, e que nunca se repetirá. E desta viagem, com a clareza que só quem sente a dor pode ter, resta o alerta de Frida: “Eu nunca pintei meus sonhos. Eu só pintei minha própria realidade” (*apud* KAHLO, 2014, p. 287).

VI. A DOR DE ROLAND

*Minha mãe, minha mãe, ela me abraçou
Ela me abraçou quando eu estava lá fora?
(Ode To My Family, de Dolores O'Riordan e
Noel Hogan, 1994)*

Roland Gérard Barthes nasceu no dia 12 de novembro de 1915 na cidade de Cherbourg, na Normandia, França. Seu pai, Louis Barthes – filho de Louis-Gustave Barthes, o explorador responsável pela delimitação do território da Costa do Marfim e primeiro governador da província francesa – foi tenente da marinha durante a Primeira Guerra Mundial, morrendo em combate no dia 26 de outubro de 1916, poucas semanas antes do primeiro aniversário do filho. A mãe de Roland, Henriette Binger, levou-o para a cidade de Bayonne, no sul da França, onde ele passou a infância, até mudar-se para Paris, em 1924. Embora sua família não fosse rica, e tenham enfrentado várias dificuldades e privações, o jovem Roland pôde participar de um estilo de vida burguês que lhe marcou profundamente. Estabeleceu-se na capital francesa, graduando-se em letras clássicas na universidade de Sorbonne, em 1939. Ávido estudioso e insaciável escritor, Roland Barthes flutuou entre diversos interesses, como a filologia, a linguística, a semiótica, a literatura, a sociologia, a filosofia, a fotografia etc.

No entanto, apesar da grande gama de interesses que permearam sua vida em diversos momentos da sua produção literária, duas companhias permaneceram constantes: sua mãe e sua fragilidade. Em 1934, após uma crise hemoptise, Barthes foi diagnosticado com uma lesão no pulmão esquerdo. Tuberculose. Foi só após um ano de reclusão e recuperação que ele pode ingressar em Sorbonne. Durante a Segunda Guerra, mais uma vez a doença atacou, levando-o a isolar-se em sanatórios até recuperar a saúde. As idas e vindas de recuperação prejudicaram sua vida profissional, de forma que o teórico nunca pode alcançar um posto em uma universidade de grande renome, enquanto seus colegas o faziam. A doença o acompanhou durante toda sua vida, se não incapacitando-o, ao menos restringindo-o em diversos âmbitos, desde o acadêmico ao militar (ele foi dispensado do serviço militar em 1937 graças à doença).

A doença, contudo, não era o principal dos seus problemas e, fora o infortúnio de suas consequências posteriores, não chegava a ser um obstáculo contínuo. Em seu livro auto narrativo, *Roland Barthes*, o autor fala da sua “recorrente tuberculose”, ao comentar uma foto de uma folha de prontuário:

(Todo mês, uma nova folha era colada no fim da anterior; no fim, havia quilômetros delas: uma forma farsesca de escrever o corpo de uma pessoa no tempo.)

Sem dor, doença inconsistente, limpa, sem odor, sem propósito: ela não tinha outros sinais além do seu tempo interminável e do tabu social do contágio: de resto, se estava doente ou curado abstratamente, pelo simples decreto do doutor; e enquanto as outras doenças dessocializam, a tuberculose te projeta em uma sociedade etnográfica menor, parte tribo, parte monastério, parte falanstério¹: rituais, limites, proteção (BARTHES, 1977, p. 40)

Além da doença, Barthes foi sempre acompanhado por sua mãe, Henriette. Viveram juntos durante toda a vida, até a morte dela, aos 84 anos, em 25 de outubro de 1977, após uma prolongada doença. Henriette fora a companhia mais fiel de Barthes, quiçá a mulher que ele mais amou – com exceção, talvez, de Julia Kristeva, para quem aparentemente Barthes declarou ser a única mulher por quem ele modificaria sua orientação sexual (ROGERS, 1995).

A morte da mãe chocou e marcou profundamente o escritor, a ponto de, no dia seguinte à morte dela, 26 de outubro, Barthes começou a tomar notas em pequenas folhas, às vezes à caneta, às vezes a lápis, formando um *diário de luto*. Concomitantemente à retomada das suas atividades normais – que consistiam em grande parte de afazeres acadêmicos e de *escrita* – Barthes tentava processar, compreender e *traduzir* aquele sentimento tão intolerável que lhe consumia.

Compostos de notas curtas, reflexões breves e algumas lembranças, o *diário de luto* foi mais do que um livro completo, mas “uma hipótese de um livro desejado por ele” (LÉGER *apud* BARTHES, 2010, p. ii). No pós-fácio, o tradutor – e amigo não só de Barthes, mas também de sua mãe – Richard Howard, conclui que o *diário de luto* foi uma companhia para Barthes durante seus últimos escritos. Mais do que um produto acabado e deliberado, ele era uma preparação, uma espécie de bálsamo que ele preparava para si antes de partir para suas obrigações. Assim, diz Howard, o *Diário de Luto* só pode ser corretamente lido juntamente aos últimos livros de Barthes, escritos ao mesmo tempo em que ele produzia essas “notações cruciais e dolorosas” (HOWARD *apud* BARTHES, 2010, p. 248).

No entanto, antes de querer encontrar os ecos dos gritos de dor de Barthes na continuação da sua carreira, os fragmentos da perda da mãe na sua obra, o objetivo aqui

¹ Os falanstérios – união das palavras *falange*, unidade militar da Grécia antiga, e *monastério* – foram comunidades idealizadas pelo filósofo francês Charles Fourier (1772-1837), que consistiam em grandes construções comuns (formadas por uma parte central e duas alas laterais) organizadas igualitariamente e harmonicamente, através de associação voluntária de seus membros. Poucos obtiveram sucesso – em parte dado o grande custo envolvido na sua confecção – mas há casos memoráveis de sucesso, como o Familistério de Godin, em Guise, norte da França, criado e financiado pelo industrial Jean-Baptiste André Godin, funcionando de 1859 até 1968.

é compreender o momento da perda e a vontade de traduzi-la no momento em que ela ocorre. É entender o desejo de tornar o luto visível, e não identificar o reflexo do luto em outras visões. No *Diário do Luto*, mais do que em qualquer outra obra, tem-se unicamente um homem que grita para um abismo escuro, clamores sem sentido, sem esperar nenhuma resposta de volta.

O diário se inicia no dia 26 de outubro de 1977 e termina no dia 15 de setembro de 1979. Bastante descontínuo, o conjunto conta com 233 entradas, divididas em três períodos: 1) 26 de outubro de 1977 a 21 de junho de 1978; 2) 24 de junho de 1978 a 25 de outubro de 1978; 3) 25 de outubro de 1978 a 15 de setembro de 1979. Além disso, a edição completa do diário – que não é facsimilada e foi publicada apenas em 2009 – contém 5 entradas não datadas e 4 notas “sobre mamãe”.

A empreitada de Barthes chama a atenção pelo meio desafiador de expressão, e seus resultados são bastante felizes para sua premissa. Barthes não esperava escrever nenhum grande tratado sobre o luto, nem generalizar a tristeza da perda da mãe no Ocidente. Longe disso, o escritor passa grande parte do diário se perguntando o que era aquela sensação que apenas ele sentia, e que era tão difícil de explicar mesmo para os mais próximos.

Retomando a compreensão da dor como um mecanismo de presença-e-ausência, que desequilibra um sistema de referencialidade entre o sujeito e o objeto, e que trata de eliminar os canais formais dessa referencialidade pela própria ausência de um objeto, não é de se espantar que, uma das perguntas que o filósofo da linguagem Roland Barthes mais se faça no seu diário é: *o que é essa dor?*

Das 233 entradas, é possível encontrar definições ou considerações sobre dor, luto, sofrimento, angústia ou medo em 100 delas. Há também 42 entradas que registram algum tipo de lembrança da mãe. E, finalmente, há 31 entradas que dialogam com o próprio ofício de escrever *naquele* contexto específico do luto.

Antes, é preciso apontar que não se tratam de considerações demoradas sobre cada tema. Barthes escreve sucinta e brevemente, em frases curtas, muitas vezes incompletas, que o amigo Richard Howard chamou de “perdas aforísticas” (*apud* BARTHES, 2010, p. 248). Na esteira do pensamento da dor como intraduzível, não simplesmente porque sobre ela faltam as palavras exatas – limitadas a metáforas de agência e um punhado de adjetivos – mas porque a ela faltam os referenciais lógicos que compõe a própria linguagem formal. Por isso, não surpreendem frases como:

22 de março, 1978

Quando o sofrimento, quando o luto entra na velocidade de cruzeiro... (p. 102)

24 de março, 1978
Sofrendo, como uma pedra...
(ao redor do meu pescoço,
Bem no fundo de mim) (p. 106)

11 de janeiro. 1979
... a dor de nunca mais repousar meus lábios naquelas bochechas suaves e enrugadas... (p. 218)

15 de setembro, 1979
Essas são manhãs tão tristes... (p. 240)

A incompletude dessas frases, todas relacionadas diretamente ao sofrimento da perda da mãe, diz respeito à ausência de um sentido completo que coroe a união entre o sentido léxico e gramatical que o verbo *ser* tem no Ocidente, conforme pregava Benveniste – *algo é*, pois *está vivo*, *desenvolvendo-se* e, principalmente, *presente*² - e que a metafísica linguística de Heidegger resgata do grego antigo: o *ser* que tem limite (pois separa-se do não-ser) e um fim (uma completude, que se mostra no colocar-se no mundo, adquirir uma forma e, finalmente, aparecer ao seu observador, o sujeito)

No entanto, cada uma dessas frases apresenta, de alguma forma, um obstáculo ao limite, ao fim, à presença do *ser* que se esperava nessa enunciação. A conjunção *quando* em 22 de março, que evoca um tempo e uma situação, mas não o resgata. O gerúndio do dia 24 de março, que pressupõe uma continuidade que prossegue *ad infinitum* como uma reta nas reticências. A própria frase mutilada entre duas reticências no dia 11 de janeiro. E o demonstrativo *essas* que delimita algumas manhãs, tristes, sem apontar o motivo.

Não se trata aqui, como já foi dito, de fazer uma investigação genética das intenções do diarista. A própria insuficiência dessas frases frente à expectativa da linguagem ocidental é o suficiente. Pergunta e resposta se fundem na asserção de que Roland Barthes estava triste nos dias em que escreveu isso. O Roland Barthes investigador da linguagem e filósofo das palavras – redundante como possa parecer – saía de cena para que o filho órfão de Henriette Binger entrasse:

26 de outubro, 1977
Primeira noite de núpcias.
Mas primeira noite de luto? (p. 3)

² Martin Heidegger oferece, no capítulo 2 de *Introdução à Metafísica* (2000, p. 75) três raízes etimológicas do verbo *ser*, que Jacques Derrida transcreve em *O Suplemento da Cópula*: 1) *es*, do sânscrito *asus* (a vida, o que está vivo); 2) *bhû*, *bheu*, do indo-germânico (desaborchar, desenvolver-se); e 3) *wes*, do sânscrito (habitar, permanecer, *no presente*).

Diz a primeira entrada do diário, cuja disposição das linhas lembra um haicai, um pequeno poema japonês, usualmente de três linhas e poucas sílabas. Além disso, essa estrutura simples é encontrada em outros momentos, como:

15 de novembro [1977]
Eu estou dilacerado ou doente livremente
e ocasionalmente sujeito às tormentas da vida (p. 51)

13 de setembro, 1978
O sombrio
egoísmo (egolatria)
do luto
do sofrimento (p. 196)

30 de janeiro, 1979
Nós não esquecemos
mas algo *vago* reside em nós. (p. 249)

É importante notar que a temática do haicai (ou haiku) estava presente no imaginário do escritor. Não apenas esse tipo de literatura – mas várias outras influências orientais, como o Zen Budismo – estavam em voga na época (vide a ligação dos *beatniks* com a escola budista³), estando entre as leituras do autor. Em 12 de agosto de 1978, quase um ano após a morte da mãe, Barthes menciona estar lendo uma antologia de *Haiku* organizada pelo seu conterrâneo Roger Munier (1923-2010). Apesar de não citar nada, percebe-se que há ali uma relação afetiva forte entre o autor e o gênero:

12 de agosto, 1978
Calmo fim de semana de 15 de agosto; enquanto o rádio está apresentando *O Príncipe de Madeira*, de Bartok, eu estou lendo isso [...] Imediatamente eu senti uma espécie de *satori*⁴, ameno, agradável, como se meu luto estivesse sendo amenizado, sublimado, reconciliado, aprofundado sem ser diminuído – como se “eu estivesse me recuperando” (p. 187)

Além desse fator epistemológico, a presença desse quase-haicai no diário de Barthes demonstra não apenas uma familiaridade com a poesia, mas uma aproximação da *poiesis*. Numa rápida volta a Heidegger, encontra-se a *poiesis* (ποίησις) como o ato de trazer à presença, algo que ali não estava. Longe de se acabar no fazer artístico, como compreende-se atualmente (o *fazer poesia* tão vulgar e ao mesmo tempo tão misterioso), a *poiesis* completa a técnica em direção ao real desvelamento (*aletheia*, que por

³ Como um dos grandes intérpretes do Ocidente, falando desde seu centro – a Europa – Umberto Eco dedicou-se a uma breve e elucidante discussão sobre a voga *zen* no Ocidente, perguntando-se – bem no meio do século XX – “por que o *zen* e por que agora?”. Entitulado *Zen e o Ocidente*, o texto foi incluído como capítulo da edição brasileira de *Obra Aberta*.

⁴ *Satori* é um termo do budismo para a iluminação, o despertar, usualmente traduzido como “compreensão”, uma visão clara da natureza da existência. Em japonês, grafa-se 悟り, onde o kanji 悟 (sato) corresponde à iluminação, percepção, entendimento. É importante notar que, apesar da semelhança etimológica com o Esclarecimento ocidental, o *satori* transcende a esfera intelectual e traz o sentido de um estado de iluminação mais profundo e duradouro, de visão da própria natureza e da natureza da existência.

metonímia tornou-se a verdade, o desvelado) do mundo. Enquanto a técnica (*tekhné*) revela o mundo segundo regras de utilidade e acumulação – ônus do capitalismo – a *poiesis* desvela o mundo para prepará-lo para o confronto, que não divide, mas une. “Confronto (*polemos*) não divide a unidade, muito menos a destrói. Ele constrói a unidade; é a fusão (*logos*). *Polemos* e *logos* são a mesma coisa” (HEIDEGGER, 2000, p. 65)⁵.

Ao sugerir uma poesia, um verso, uma reticência, uma quebra, Barthes entreabre as portas da sua linguagem para deixar entrar a dor. Incapaz de vê-la na escuridão à sua frente, e sabendo que a luz da Razão não irá chegar até ela, ele permanece parado, abrindo buracos na linguagem, esperando que algum deles seja do formato preciso para que aquele luto intolerável consiga atravessá-lo e, finalmente, Barthes, o diarista, possa confrontá-lo.

Antes de buscar explicar que sentimento era aquele luto que sentia, o autor enlutado busca apontar um nome: *luto, sofrimento, pesar, angústia, medo, dor...* Todos se intercalam em maior ou menor número numa tentativa de identificar aquele com quem o diarista quer se confrontar.

O ato de nomear é precioso para o Ocidente. Após criar Adão, Deus deu a ele a missão de nomear todas as criaturas, e o Primeiro Homem deu nome ao gado, às aves do céu e a todo animal selvagem (*Gênesis* 2:20). E o próprio nome de Deus – que segundo o judaísmo não pode ser apagado após escrito, e segundo o Cristianismo não pode ser dito em vão – traz uma noção da sacralidade e realidade envolvida no ato de dar nome. Dar nome não apenas invoca, mas dá poder de controlar, pois no próprio ritual de exorcismo exige-se que o demônio diga seu próprio nome (*Marcos* 5:1-13).

Assim, não é de se espantar que Barthes não evoque o nome da mãe, mas refira-se a ela sempre como *maman* (mamãe), mantendo, frente ao inferno que ardia à sua volta, a lembrança mais querida e confortável de sua genitora. O medo de evocar fantasmas – o tabu de trazer o que já se foi do mundo presente, como fazem os antigos e

⁵ Complementando a noção de *poiesis* está a noção de Abertura, uma conexão completa a que todo ente se vê entregue, uma totalidade que não restringe, como uma arena infinita, onde todo ente pode *confrontar* todo o mundo. O Aberto, no entanto, não quer dizer que tudo está revelado, mas que tudo é desvelável e, então, confrontável, conectável, relacionável, afetável e comunicável. A noção vem de Heidegger a partir de uma leitura de Rilke, mas uma leitura latinoamericana e mais recente pode ser encontrada no livro de Gustavo de Castro e Florence Dravet, *Comunicação e Poesia – Itinerários do Aberto e da Transparência* (2014).

os neuróticos⁶ – faz com que Barthes utilize até mesmo iniciais para se referir a várias pessoas de seu convívio. Em suma, no diário, ele pretendia estar *só*.

São vários os momentos em que Barthes evoca a solidão do diário, não como uma pena, mas como uma necessidade – ou, quando muito, um compromisso com aquele momento e tarefa:

22 de janeiro, 1978

Eu não tenho um desejo, mas uma necessidade de solidão (p. 91)

19 de março, 1978

M. e eu sentimos que paradoxalmente (já que as pessoas geralmente dizem: trabalhe, divirta-se, veja amigos) é quando nós estamos ocupados, distraídos, absortos, *exteriorizados*, que nós sofremos mais. Introspecção, calma, solidão nos faz menos miseráveis (p. 100)

3 de agosto, 1978

Exploração da minha (aparentemente vital) ânsia de solidão: e ainda assim eu tenho uma (não menos vital) vontade dos meus amigos.

Eu devo, então: 1) me forçar a “ligar” para eles de tempos em tempos, encontrar a energia para tal, combater minha apatia – telefônica (entre outros tipos); 2) pedir a eles que compreendam que, acima de tudo, eles devem me deixar chamá-los. Se eles, menos frequente e menos sistematicamente, entrarem em contato comigo, isso me indicaria que eu devo entrar em contato com eles. (p. 179)

A solidão necessariamente vinculada ao diário se espraia para as demais áreas da vida do diarista em luto. E, ao longo do ano de 1978, é curioso ver como essa solidão, que se espalhou para outras áreas da vida de Barthes, foi sendo assimilada, não apenas no plano cognitivo (“solidão nos faz menos miseráveis” ou “ânsia de solidão”), mas, também, no plano afetivo – as entradas sobre o mesmo tema tornam-se visivelmente mais longas, sendo que a última lança até opções sobre como lidar com o frágil equilíbrio entre querer a solidão e a presença dos amigos. Mais ainda, é importante notar que a vontade de estar com outros nem sempre esteve presente, principalmente logo após a perda da mãe:

3 de dezembro [1977]

[Jantar de Emílio com FM Banier]

Gradualmente eu abandono a conversação (sofrendo pois os outros podem pensar que o faço por razões de desprezo). FMB (auxiliado por Youssef) encabeça um forte (e engenhoso) *sistema* de valores, códigos, seduções, estilos; mas mesmo quando o sistema ganha em *consistência*, eu me sinto excluído dele. E pouco a pouco eu deixo de lutar, eu me retiro, sem me preocupar com o que os outros vão pensar. Assim, começa uma leve insatisfação inicial pela sociabilidade que se torna bastante radical. Conforme ela se desenvolve, ela gradualmente se combina com a nostalgia pelo que

⁶ Uma breve referência ao livro *Totem e Tabu*, de Sigmund Freud (1856-1939), publicado em 1913, serve de reforço a essa ideia, que provavelmente passou pela frágil e enlutada mente de Barthes, como uma nuvem baixa em meio a uma tempestade.

permanece vivo em mim: *mamãe*. E finalmente eu caio no abismo do sofrimento (p. 76)

Esse talvez seja o mais expressivo relato da falta de contato, do desejo de isolamento que toma conta de Barthes. Ainda que tenha sido feito pouco mais de um mês após a morte da mãe, é uma detalhada demonstração da angústia que lhe consome, do seu medo de não querer ou não conseguir se *comunicar*. O choque inicial da perda da mãe não lhe ocasionou apenas uma tristeza – expressa na “nostalgia pelo que permanece vivo”, mas um enfastio, uma melancolia da companhia dos demais.

Ao contrário de uma dor física intensa – como um membro decepado – cujos efeitos imediatos se apresentam com a perda súbita de consciência – graças a uma reação vasovagal que abaixa a pressão sanguínea e ocasiona o desmaio – uma dor emocional muito grande não possui uma válvula de escape tão imediata e efetiva. É um processo lento, que se apresenta de diversas formas *ao longo do tempo*.

Lembrando-se do conceito de duração de Bergson – a ideia de um evento que permanece ao longo do tempo, graças à singularidade e força do seu impacto – é possível dizer que a dor emocional *consome* o tempo. Ela não se vai tão facilmente com reações hormonais ou intervenções⁷. Não há uma injeção que cure a dor do luto. Há, no entanto, um processo, cujo nebuloso registro pode-se encontrar nas páginas do diário de Barthes.

O progresso visto entre a entrada do dia 3 de dezembro de 1977 e a de 3 de agosto de 1978 apresenta um curioso tom de superação. É possível ver ecos dos estágios do luto teorizados pela psiquiatra suíço-estadunidense Elisabeth Kübler-Ross (1926-2004). Segundo seu modelo, descrito em 1969 no livro *Sobre a Morte e o Morrer*, a assimilação do luto passa por cinco estágios de negação (ou isolamento), raiva, barganha, depressão e aceitação. Apesar das inúmeras críticas, principalmente acadêmicas, que atestavam a falta de evidência empírica e seu evidente anacronismo, o modelo ainda é amplamente referenciado e utilizado, principalmente por sua inserção no imaginário de pacientes terminais, seus familiares, e mesmo sua aplicação em outras áreas, como términos de relacionamentos e superação da dependência química⁸.

⁷ William Livingston narra, na introdução de *Mecanismos da Dor*, três casos clínicos de dores fantasmas tratadas com injeções de novocaína aplicadas em pontos específicos, como gânglios simpáticos, no caso de um membro fantasma de um braço amputado. Ainda que não tenham curado definitivamente os pacientes, os tratamentos sanaram em pouco tempo as excruciantes dores por longos períodos. Cf. LIVINGSTON, 1976, p. 1-8.

⁸ Há registros de profissionais da área de psicologia e leigos que aplicam o modelo de Kübler-Ross para términos de relacionamentos (KROMBERG, 2013) ou na superação do uso de entorpecentes (HOLBROOK, 2014)

Nesse ponto, Elizabeth Kübler-Ross e Roland Barthes se aproximam na medida em que não buscam uma certeza absoluta do que está acontecendo, mas um esboço, um traçado do caminho para fora desse *abismo do sofrimento* em que caíram. Enquanto a médica suíça diz que não pretendia que seu livro fosse “um estudo completo da psicologia do morrer” (KÜBLER-ROSS, 2009, p. xxiii), Barthes escreve do seu medo de ver seu sofrimento sendo *reduzido* – sendo *generalizado*:

29 de novembro, [1977]

→ “Luto”

Expliquei para AC, em um monólogo, como minha agonia é caótica, errática, dado que ela resiste à aceita – e psicanalítica – noção de um luto sujeito ao tempo, tornando-se dialético, desgastando, “adaptando.” Inicialmente este meu luto não levou nada – mas, por outro lado, não erodiu nem um pouco.

– Eis que AC responde: é isso que é o luto. (E ele assim o coloca como tema de um Conhecimento, de uma Redução) – “É isso que mais me aborrece. Não posso aguentar ver meu sofrimento sendo *reduzido* – sendo *generalizado* – (à la Kierkegaard): é como se ele estivesse sendo roubado de mim (p. 71)

A referência à Kierkegaard, nos avisa a editora Nathalie Léger, vem da obra *Temor e Tremor* (1843), em que o filósofo dinamarquês investiga a angústia que envolveu o patriarca Abraão durante o teste de fé em que Deus exigiu o sacrifício de seu único filho, Isaac. Diz Kierkegaard que:

Abraão não pode ser mediado; em outras palavras, ele não pode falar. Tão logo eu falo, eu expesso o universal, e se eu não posso fazê-lo, ninguém pode me entender. Tão logo Abraão quer se expressar no universal, ele deve declarar que sua situação é um julgamento espiritual, pois ele não tem expressão mais alta do universal (KIERKEGAARD, 1983, p. 60)

O universal de Kierkegaard é o absoluto ético, que ultrapassa qualquer particularidade de um indivíduo. Abraão não pode falar, não pode revelar a verdade sobre o sacrifício de seu único filho, e por isso está em *angústia* e *sofrimento*. Calar é sofrer, mas falar é revelar, é encontrar-se frente à imensidão sublime da *dúvida*. Se Abraão conta a Sarah, sua esposa, que vai obedecer o plano de Deus, ela haveria de persuadi-lo a não fazê-lo. E se Abraão diz a ela que não irá fazê-lo, ela o acusará de hipocrisia, por ir contra a ordem do Senhor. O herói trágico, finaliza o pessimista dinamarquês, não conhece a solidão, pois tudo que precisa ser dito já foi, e então não há dúvida, apenas o suave caminho das palavras inalteráveis do Destino.

Mas Abraão não é um herói trágico, nem Kierkegaard – que afirma isso a todo tempo no livro – e muito menos Roland Barthes. Cada um deles, a seu modo, vive a angústia de não poder expressar-se corretamente no momento de necessidade, pois lhes falta a linguagem necessária para enfrentar seus respectivos Deuses.

Pode-se imaginar que o Deus de Barthes, que o condena ao silêncio é a Dor, nascida da gênese da morte da mãe:

16 de janeiro, 1978
Meu Universo: plano. Nada ecoa aqui – nada cristaliza tampouco (p. 88)

Neste caso, a Dor de Barthes é um Deus que aos poucos destrói o Universo, achatando-o e esfriando-o silenciosamente (curiosamente uma aproximação de alguns modelos de expansão atuais do Universo). E torna-se ainda mais evidente este poder destruidor quando se elucida do que se trata esse Universo: não apenas aquele da sua vida com a mãe, mas todo o seu universo de expressão:

16 de janeiro, 1978
Bem poucas notas – mas: agonia – contínuo desconforto interrompido por sofrimento (intenso hoje. Impossível escrever esse tipo de desconforto).

Tudo me dói. A mais releis ninharia me dá uma sensação de abandono. Estou impaciente com as outras pessoas, sua vontade de viver, seu universo. Atraído pela decisão de me retirar de todos [não estou mais aguentando o mundo de Y.] (p. 87)

Dois pontos chamam a atenção nessa entrada: a impossibilidade de escrever *este tipo* de desconforto, e a impaciência *com o universo* dos outros. Enquanto o Deus de Abraão pediu que ele sacrificasse o próprio filho para provar sua fé, o Deus de Barthes pede que ele sacrifique seu mundo para provar seu desespero.

Deve-se lembrar aqui que o sacrifício não é figurado, mas é tão literal quanto o de Abraão. A dor é uma devoradora de mundos, limitando a percepção quanto mais lancinante é a descarga. O paciente que vê estrelas na cadeira do dentista é o filho que perde a mãe, e ambos, cada um de um modo distinto, tem o mundo arrancado de suas mãos:

18 de maio, 1978
Assim como o amor, o luto afeta o mundo – e o mundano – com irrerealidade, com incômodo. Eu resisto ao mundo, eu sofro com o que ele exige de mim, das suas demandas. O mundo aumenta minha tristeza, minha secura, minha confusão, minha irritação etc. O mundo me deprime. (p. 126)

Essa retração do mundo explica a própria solidão e negação da sociabilidade de que Barthes se queixava no início. Assim como Abraão, ele não pode falar aos outros, pois abriria-se à dúvida, e não à verdade universal. E, assim, ele marcha em silêncio carregando nas costas um mundo que deve ser sacrificado para provar que ele tem fé e temor *no sofrimento*.

No entanto, um Deus assim como o de Barthes não poderia realmente exigir um sacrifício, ou iria contra os princípios absolutos de bondade que envolvem um Deus. E da mesma forma que o Deus de Abraão dá – no último momento – um carneiro como

um substituto para o sacrifício do filho (*Gênesis* 22-13), o Deus de Barthes oferece-lhe um substituto para seu mundo cada vez mais plano, frio e silencioso (e, curiosamente, esse sucedâneo aparece na única vez em que Barthes utiliza a palavra Deus):

21 de novembro, [1977]

Confusão, resignação, apatia: apenas, em fragmentos, a imagem da escrita como “algo desejável”, porto seguro, “salvação”, esperança, em suma “amor”, alegria. Eu imagino que uma sincera beata deva ter os mesmos impulsos para com o seu “Deus” (p. 59)

A escrita surge, no cume do monte em que o luto exigiu seu sacrifício para o angustiado Barthes, como um cordeiro a ser imolado com prazer. E, no jorro de palavras que cai sobre as chamas dessa libação, erguem-se as fulgazes e excelsas fumaças da libertação, que dissolvem-se no céu antes que se dê conta.

Deve-se notar que não se fala aqui unicamente da escrita *no diário*. Esse é o ponto de partida de tudo, mas não se esgota nessas pequenas notas. A escrita, para um indivíduo como Barthes, envolve não apenas a sua, mas a dos outros. É a escrita do gesto interno e externo, reflexivo e político, do autor para o leitor, e que Flusser faz referência quando diz que só alcança sua intenção secreta quando “encontra o outro” (FLUSSER, 2010, p. 26).

E esse encontro se dá não apenas na leitura tranquila, como a que Barthes fazia, da antologia de Haikus de Roger Munier, em 1978. É também a leitura atenta que Barthes faz de Proust, seu companheiro de país, profissão e orfandade:

RTP [*À la Recherche du Temps Perdu* – Em Busca do Tempo Perdido] II, 769⁹

[a mãe após a morte da avó]

“... aquela incompreensível contradição entre memória e nada” (p.159)

10 de agosto, 1978

Proust, *SB* 87

“Beleza não é como um superlativo do que imaginamos, uma espécie de coisa abstrata que temos frente aos nossos olhos, mas ao contrário, uma nova, inimaginável coisa que a realidade nos oferece”

[Semelhantemente: meu sofrimento não é como um superlativo da dor, do abandono etc. um tipo de abstração (que poderia ser recuperada pela metalinguagem), mas, pelo contrário, um novo tipo etc.] (p. 181)

10 de agosto, 1978

Proust, *Contra Sainte-Beuve*, 146

Sobre a mãe dele:

... “e as adoráveis linhas da sua fisionomia..., profundamente estampadas com a doçura cristã e a coragem [protestante] jansenista (p. 182)

(10 de agosto, 1978)

Sainte-Beuve, 356

⁹ Esta entrada é uma das poucas não datadas, constando entre os dias 13 e 18 de julho de 1978.

“Ambos mantivemos o silêncio.”

Páginas agonizantes sobre a separação de Proust de sua mãe:

“Mas se eu me for por meses, por anos, por...”

“Ambos mantivemos o silêncio... etc.”

e: “Eu disse: para sempre. Mas naquela noite (...) as almas são imortais e um dia serão reunidas... (p. 183)

(10 de agosto, 1978)

[Retrato de Proust da avó de Robert de Flers, que acabara de morrer (*Chroniques*, p. 72)

“Eu que vi as lágrimas de uma avó dela – as suas lágrimas de garotinha –...] (p. 185)

E Barthes não se limita às fontes primárias, adentrando em outras leituras sobre Proust, quase como num processo de encontrar camadas de Proust com o que cobrir o seu vazio:

(5 de julho [1978])

([George]Painter II, p. 68)

Luto/Sofrimento

(Morte da Mãe)

Proust fala de *sofrimento*, não luto (uma palavra nova, psicanalítica, que distorce) (p. 155)

(6 de julho, 1978)

Painter II, p. 405

Outono 1921

Proust quase morre (overdose de veronal).

- Céleste: “Nós vamos nos encontrar todos no Vale de Jeosafá.

- Ah! Você realmente acha que há a chance de nos encontrarmos? Se eu tivesse certeza de encontrar Mamãe de novo, eu morreria agora mesmo.” (p. 156)

29 de julho [1978]

Biblioteca Nacional [Henri] Bonnet, 29

Carta de Proust a André Beaunier após a morte de sua mãe, 1906.

Proust explica que ele podia ser feliz unicamente na sua miséria... (mas se sente culpado por ter sido, por sua mãe, por causa da sua própria saúde frágil, a causa da ansiedade). “Se tal pensamento não me dilacerasse continuamente, eu o encontraria na memória, na sobrevivência, na perfeita comunhão com a qual nós vivemos uma doçura desconhecida

- p. 31. Carta a George de Lauris, cuja mãe acabara de falecer (1907).

“Agora há uma coisa que eu posso te contar: você irá aproveitar certos prazeres que você nem sonha agora. Quando você ainda tinha a sua mãe, você frequentemente pensava nos dias em que você não a teria mais. Agora você vai sempre pensar nos dias passados quando você a tinha. Quando você se acostumar com essa coisa horrível que será para sempre projetada no passado, então você gentilmente a sentirá revivendo, retornando para tomar seu lugar, seu lugar de direito, ao seu lado. No momento presente, isso ainda não é possível. Deixe-se estar inerte, espere até o poder incompreensível (...) que te partiu, te recompõe um pouco, e eu digo um pouco porque a partir de agora você sempre terá algo quebrado com você. Diga isso para você mesmo também, porque é uma espécie de prazer saber que você nunca amará menos,

que você nunca estará consolado, que você vai constantemente lembrar mais e mais” (p. 169)

Marcel Proust aparece não apenas como uma influência para Barthes, mas como um ajudante, um guia, um mentor (em termos míticos). As várias palavras que faltam a Barthes, principalmente no início, fluem com abundância da vasta obra do escritor francês. Contudo, essas mesmas palavras que faltam a Barthes, foram tomando corpo ao longo do diário (vide a diferença entre as entradas de 22 de janeiro e 3 de agosto de 1978), provavelmente também faltaram a Proust imediatamente após a morte da mãe. A escrita da dor, por ser volátil e insuficiente, leva tempo, um tempo ingloriamente consumido, muitas vezes pela frustração de descobrir que, uma grande ideia sobre o luto já pertence a outro, por exemplo:

4 de novembro, [1977]

A ideia, a sensação que eu tive nessa manhã, da advertência de leveza no luto, Eric me diz hoje que acaba de reler Proust (a recomendação da avó para o narrador) (p. 33)

Das várias considerações que se pode obter das densas contribuições de Proust para a continuidade do luto de Barthes, está a noção da presença-ausência da mãe¹⁰, como na carta para George de Lauris. O filho enlutado convive com um espectro da mãe que o circunda, não ameaçadoramente, como um espírito vingativo, mas como uma projeção que continua, um presente que insiste em não tornar-se passado. O que para um amputado é o membro fantasma, para um enlutado funciona de maneira análoga no espectro do ente que permanece, não na memória apenas, mas na presença. É um mecanismo de manutenção de uma ausência no horizonte dessa presença:

O amputado sente sua perna, assim como posso sentir vivamente a existência de um amigo que todavia não está diante de mim; ele não a perdeu porque continua a contar com ela, assim como Proust pode constatar a morte de sua avó sem perdê-la ainda, já que ele a conserva no horizonte da sua vida. (MERLEAU-PONTY, 2014, p.121)

O luto mantém essa presença ambígua na proximidade de uma pessoa que não está mais lá. Ao mesmo tempo em que sua ausência é sentida drasticamente, sua presença é invocada abruptamente.

14 de novembro, 1977

De certa forma eu resisto à Invocação¹¹ da Condição de Mãe para explicar minha angústia (p. 48).

¹⁰ Barthes chega mesmo a utilizar esse termo, entre aspas, no dia 28 de novembro de 1977, quando diz que “eu vou *ter* que me acostumar a existir bem *naturalmente* dentro dessa solidão, funcionando aqui, trabalhando ali, acompanhado por, amarrado à “presença da ausência” (p. 69)

¹¹ O curioso uso dessa palavra tão poderosa, que flutua entre o sacro (a oração) e o pagão (a encarnação), toma corpo de maneira bastante nítida numa entrada de poucos dias depois. No dia 19 de novembro, Barthes escreve: “[Confusão de estado]. Por meses, eu fui a mãe dela. É como se eu tivesse perdido

(7 de outubro, 1978)

Eu reproduzo em mim – eu observo que reproduzo em mim minúcias características de mamãe: eu esqueço – minhas chaves, ou alguma fruta comprada no mercado.

Falhas de memória que supostamente *caracterizavam* ela (de acordo com suas modestas reclamações sobre) agora tornam-se minhas (p. 202)

22 de fevereiro, 1979

O que me separa de mamãe (do luto que era minha identificação com ela) é a densidade (aumentando, gradualmente acumulando) do tempo que, desde a sua morte, eu pude viver sem ela, habitar o apartamento, trabalhar, sair etc. (p. 224)

Barthes projeta a mãe em si, numa maneira de manter viva a existência que agora carece de um corpo. Através dessa reprodução de minúcias da mãe, que são totalmente pessoais, domésticas e, portanto, triviais, o autor escapa à generalização de um luto como sentimento universal digerível da mesma forma para todos. A Invocação da Condição de Mãe é como a Invocação de um Golem, o ser mítico do imaginário judaico, feito de argila e trazido à vida a partir da inscrição de um nome na testa do monstro¹². É inquietantemente vivo, ainda que não seja real.

Entregar-se cegamente a essa invocação é, no entanto, entregar-se à neurose (cujas consequências podem ser das mais aterradoras), em cujo núcleo reside um conflito entre o consciente e o inconsciente. É preciso trazer esse conflito à luz, torná-lo visível e comunicável, para que o estado neurótico não tome conta e incapacite o indivíduo. É preciso *falar sobre*, e essa é mais uma das funções da escrita:

18 de maio, 1978

Morte de mamãe: talvez a única coisa na minha vida que eu não tenha respondido neuroticamente. Meu luto não tem sido histérico, raramente visível aos outros (talvez pela noção de que “teatralizar” a morte de minha mãe teria sido intolerável); e, sem dúvida, sendo mais histérico, exibindo minha depressão, afastando todos, deixando de viver socialmente, eu teria sido menos feliz. E eu vejo que o não-neurótico não é bom, não é mesmo a coisa certa. (p. 128)

25 de maio, 1978

Quando mamãe estava viva (em outras palavras, durante toda a minha vida passada) eu tinha o medo neurótico de perdê-la.

Agora (isso é o que o luto me ensina) essa dor é, de certa forma, a única coisa em mim que não é neurótica: é como se mamãe, como último presente, houvesse tirado a neurose, a pior parte, de mim. (p. 129)

minha filha (uma dor maior que essa? Nunca tinha pensado nisso.)” (p. 56). A Invocação da “Condição de Mãe”, como todo encantamento ou invocação, é ambígua, pois ao mesmo tempo em que preenche o vazio da Mãe (“fui a mãe dela”), dá a ele uma dor muito maior do que a que já carregava (a dor de perder uma filha).

¹² Segundo a mística judaica, o Golem poderia ser invocado à vida pela inscrição de um dos nomes de Deus inscrito na testa ou em um pedaço de papel colocado na boca da criatura. Outras versões falam que o Golem ganha vida com a inscrição da palavra *emét* (מת, verdade, em hebraico), e destruído com a remoção da primeira letra, tornando *verdade* em *morte*: *mét* (מת).

15 de dezembro, 1978

Preso em um cenário de angústia, de pânico (tortura, obrigações, rancor), sinto um caroço na minha garganta.

1) Muitos aqui me amam, estão ao meu lado, mas ninguém é *forte*: todos (nós todos somos) doidos, neuróticos – sem mencionar os mais distantes como RH. Só mamãe era forte, porque ela se mantinha intacta frente a toda neurose, toda loucura [...] (p. 212)

Assim como no caso da solidão, é importante ver a evolução da significação que a neurose tem para o diarista, ao longo dos pouco mais de seis meses que separam as três entradas. Quase em sequência, ele passa de um receio de abandonar a neurose (“vejo que o não neurótico não é bom”), para uma constatação de que a neurose lhe foi retirada pela mãe, “como último presente”. A mãe aparece como uma figura forte e imune às neuroses. Por isso, o resgate da mãe, a manutenção da sua presença no horizonte da vida do escritor, torna-se não um obstáculo – um luto invencível e derrotista – mas um lento e gradual processo de cura, somado à autocompreensão da introspecção do diário.

Contudo – e mais uma vez – este não é um indicativo de que o diário é uma solução para o luto, ou mesmo para a dor. Voltando ao medo da generalização do luto de Barthes, a dor é uma singularidade de cada um, intuída – para voltar também a Bergson – de maneira única por cada um e, finalmente, remetendo aos vários exemplos de membros fantasmas, retrabalhada pelo corpo como tentativa de recuperar o equilíbrio perceptivo¹³ que garante o efetivo engajamento do indivíduo no mundo.

A presença da mãe ausente não é, de forma alguma, algo fácil de ser apreendido pelo corpo, como é visível nas dores que acontecem nos membros fantasmas. Barthes passa por vários momentos em que a menor lembrança, o menor indício de presença da mãe, lhe levava às lágrimas:

1 de novembro [1977]

Momentos em que estou “distraído” (conversando, mesmo fazendo piadas) – e mesmo assim me tornando seco – seguido por cruéis passagens abruptas de sentimento, a ponto de chegar às lágrimas. [...] (p. 29)

5 de novembro [1977]

Tarde triste. Compras. Aquisição (frivolidade) de um bolo na padaria. Cuidando do cliente à minha frente, a garota atrás do balcão diz *Voilà [aqui está]*. A expressão que eu usava quando trazia algo para mamãe, enquanto

¹³ Merleau-Ponty cita uma perna fantasma com a qual o paciente tenta caminhar e cai. Mas mesmo sem a motricidade efetiva do membro, o indivíduo a trata como real porque “assim como o sujeito normal, ele não precisa, para pôr-se a caminho, de uma percepção clara e articulada de seu corpo: basta tê-lo ‘à sua disposição’” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 121). Da mesma forma, um enlutado não precisa que seu ente querido esteja ali – o que é absolutamente impossível, até o momento – mas precisa que ele esteja à sua disposição, através de memórias e afetos que o levem de volta à intuição daquela pessoa. A intuição do falecido é a motricidade do membro amputado.

estava cuidando dela. Uma vez, já perto do fim, semi-consciente, ela repetiu, muito baixinho, *Voilà* (*Estou aqui*, uma palavra que usamos um com o outro durante todas as nossas vidas).

A palavra dita pela garota na padaria me deixou com os olhos cheios de lágrimas. Eu continuei chorando um pouco depois de voltar para o apartamento silencioso (p. 37)

9 de novembro [1977]

Eu estou em suspensão no meu luto.

Constantemente voltando, ao ponto doloroso: as palavras que ela me disse no seu suspiro de agonia, a abstrata e infernal medula da dor que me avassala (“Meu R, meu R”¹⁴ – “Estou aqui” – “Você não está confortável aí”). [...] (p. 40)

12 de novembro [1977]

[Estúpido]: ouvindo [Gérard] Souza cantar: “Meu coração está repleto de uma tristeza atroz”, eu me acabo de chorar. (p. 47)

10 de abril, 1978

Urt. O filme de William Wyler, *Pérfida*, com Bette Davis.

– Em um dado momento a filha menciona “pó de arroz.”

– Toda a minha primeira infância volta para mim. Mamãe. A estojo de pó de arroz. Tudo está aqui, presente. *Eu estou aqui* (p. 112)

17 de maio, 1978

Noite passada, um filme estúpido, vulgar, *One-Two-Two* [de Christian Gion]. Se passa no período do escândalo de Stravinsky, que eu vivi. Como um todo, não me inspirou nada. Mas, de repente, um detalhe da decoração me atingiu em cheio: nada além de um abajur plissado com um interruptor pendurado. Mamãe fazia coisas assim – na época em que ela fazia batik. Tudo dela me veio à mente. (p. 125)

29 de julho, 1978

(Assisti *Sob o Signo de Capricórnio*, de Hitchcock)

Ingrid Bergman (cerca de 1946): eu não sei por quê, nem como expressar: essa atriz, o corpo dessa atriz, toca algo em mim que me lembra mamãe: sua fisionomia, suas amáveis e simples mãos, uma impressão de jovialidade, uma feminilidade não-narcisista... (p. 170)

Esse longo excuro de exemplos ilustra bem a gama de gatilhos afetivos na memória de Roland Barthes. Da fisionomia de atrizes em filmes a expressões comuns ditas na rua por anônimos, passando por músicas no rádio e mesmo sem motivo algum, são várias as ocasiões em que Barthes deixou que a ausência de sua mãe entrasse no seu horizonte de presença. E, apesar do sofrimento colateral, essa aproximação gradual traz um conforto na recuperação do que se perdeu, elas fazem parte de uma libertação –

¹⁴ A lembrança das palavras é, talvez, o mais doloroso dos vestígios que a mãe deixou para Barthes. No dia 15 de dezembro de 1978, ele escreve que “penso com uma certa dilaceração em uma das últimas frases de mamãe: *Meu Roland! Meu Roland!* Sinto vontade de chorar.” (p. 212). E em 1 de setembro de 1979, a duas semanas de encerrar o diário e quase dois anos após a morte dela, escreve “Luto, sofrimento, ainda tão intenso, mas mudo... (‘Meu R, meu R’).” (p. 236)

aquela que Proust já anunciara a seu amigo George de Lauris – de certa forma inevitável:

19 de novembro [1977]
Vejo com horror a mais simples possibilidade do momento em que a memória dessas palavras que ela me disse não me fizeram mais chorar... (p. 57)

Pouco tempo antes, mas não focado nas lembranças dolorosas que a presença da mãe lhe causa, há uma curiosa entrada que diz:

2 de novembro [1977]
O que é notável sobre essas notas é um sujeito devastado sendo vítima de uma *presença da mente*. (p. 30)

E, ao mesmo tempo em que fala da presença, Barthes tenta dar uma definição à ausência que também ali:

10 de novembro [1977]
Atingido pela natureza *abstracta* da ausência; mesmo assim tão dolorosa, lancinante. O que me permite compreender a abstração um pouco melhor: é ausência e dor, a dor da ausência – talvez, então, amor? (p. 42)

Ainda que as duas entradas datem de pouco tempo depois da morte da mãe – pouco mais de uma semana, e no dia seguinte a uma entrada em que dizia ter chorado sem motivo aparente (1 de novembro), Barthes consegue cunhar uma observação quase destacada da sua empreitada.

O diário dá ao escritor a vantagem de ter um espaço praticamente ilimitado, ao mesmo tempo que impõe a desvantagem de uma gama muito limitada de ferramentas para trabalhar sobre esse material bruto. Assim, o vocabulário que para um doente internado usualmente se limita a uma lista de palavras sensoriais, afetivas e cognitivas (o questionário de Melzack e Torgerson), ou as metáforas de armas externas e ações internas (as metáforas de Medvei), para um diarista se estende a uma sequência temporal de tentativas de exprimir a mesma coisa que ressoa ali, sempre em frequências diferentes, mas sempre presente.

Para um indivíduo afeito ao jargão acadêmico, e apaixonado pela escrita, essas experimentações, essa vontade de definir o indefinível, se manifestam de diversas formas. Já foi dito que foram elencadas 100 entradas (praticamente metade do diário) com diferentes visões do que sentia. Tome-se essas três primeiras, bem próximas:

6 de novembro [1977]
Eu entendi (ontem) a falta de importância do que estava me chateando (me acomodar, o conforto do apartamento, fofocar e às vezes até rir com os amigos, fazer planos etc.).
Meu *luto* é aquele da relação amorosa, não o da organização da vida. Ele ocorre nas palavras (palavras de amor) que vem à mente... (p. 39, grifo nosso)

21 de novembro [1977]

Agora eu sei de onde a *Depressão* vem: relendo meu diário do verão, eu estou tanto “encantado” (ludibriado) e desapontado; por isso a escrita é, quando muito, uma piada. A Depressão vem quando, nas profundezas do desespero, eu não posso me salvar da ligação com a escrita. (p. 62, grifo nosso)

24 de novembro [1977]

Minha estupefação – e o que realmente minha *ansiedade* (minha *indisposição*) vem do que, na verdade, não é uma falta (eu não posso descrever isso como uma falta, minha vida não é desorganizada), mas uma *ferida*, algo feriu o coração do próprio amor. (p. 65, grifos nossos)

Evidencia-se como essas primeiras definições são atreladas à vida de Barthes, como estão agarradas ao cotidiano do escritor, que se arrastava após o choque da morte da mãe. Mais adiante, com a *digestão* do ocorrido, a volta às atividades normais – mais por obrigação do que por vontade – e a lapidação de palavras, as definições foram tornando-se mais concisas:

8 de dezembro [1977]

Luto: não é uma opressão esmagadora, um bloqueio (que poderia se supor uma “recarga”), mas uma disponibilidade dolorosa: eu estou *vigilante*, ansioso, esperando um ataque de um “sentido de viver” (p. 80, grifo nosso)

18 de fevereiro, 1978

Luto: eu aprendi que era imutável e esporádico: *ele não vai embora com o tempo*, porque ele não é contínuo. (p. 93, grifo nosso)

3 de abril [1978]

Desespero: a palavra é muito teatral, uma parte da linguagem
Uma pedra. (p. 111, grifo nosso)

9 de junho, 1978

(Luto)

Não Contínuo, mas Imóvel. (p. 137)

Quanto mais Barthes reflete sobre o luto e tenta escrevê-lo, mais ele percebe a inutilidade da empreitada. Inútil – importante alertar – é tentar colocá-lo em palavras de forma a conceituá-lo, transformá-lo em uma generalização. No entanto, não só é útil, como é necessário, a sua exploração, sua escavação – a descida às profundezas para o retorno à superfície com uma noção melhor do que se está assentado sobre.

Na descida às profundezas do seu luto, Barthes não conseguiu defini-lo, mas examiná-lo melhor. Anteriormente, em 3 de dezembro de 1977, viu-se que ele fala do “abismo do sofrimento” (p. 76), onde ele se lança quando se percebe tão nostálgico que é incapaz de estar com outros. Em 24 de março (p. 106) e 3 de abril de 1978 (p. 111), ele compara seu sofrimento e seu desespero a uma rocha. E no dia 16 de janeiro do mesmo ano (p. 88), ele fala do seu universo plano, e esse estado curioso e frágil de planície se repete, de maneira ainda mais visual:

7 de dezembro [1977]

Agora, de tempos em tempos, inesperadamente se eleva em mim, como uma pústula: a realização de que *ela não existe mais, ela não existe mais*, total e eternamente. Essa é uma condição plana, completamente inadjetivável – atordoante porque *sem significado* (sem qualquer interpretação possível)

Uma nova dor. (p. 78, grifos nossos)

Essa entrada não apenas traz a ideia da inadjetivação, da ausência de significação da *condição* do luto – e não do seu conceito geral, como também lhe apresenta numa das metáforas visuais mais brilhantes do diário, pois aproxima a dor emocional dele de uma condição física: a pústula. A bolha prestes a estourar, repleta de pus, que é formada pelos agentes de defesa do corpo em decomposição, que agiram frente a uma infecção. E, quanto maior a infecção, mais pus é gerado. Em casos extremos, é necessário fazer uma drenagem, o que gera uma cicatriz.

As contínuas evocações da mãe, as memórias, os sonhos, as palavras (o próprio uso da palavra *mamãe*), são todos agentes de defesa da percepção de Roland Barthes, lutando contra um agente nocivo que tenta desequilibrar o funcionamento corporal – a morte de sua mãe. E na contínua batalha entre as duas partes – o luto – Barthes está no meio, atordoado, à mercê de duas certezas apenas – a presença de dor e a ausência de adjetivação:

“Não diga Luto. É muito psicanalítico. Eu não estou em luto. Estou sofrendo.”, diz Barthes, no dia 30 de novembro de 1977. Apesar de todos os seus esforços de delimitar um espaço semântico para o que sentia¹⁵, o afeto sempre rompia os limites, amorfo e avassalador como só uma experiência dolorosa pode ser.

No mesmo dia, Barthes escreve que “a cada momento de sofrimento, eu acredito que seja o exato primeiro momento em que eu *percebo* meu luto. Em outras palavras: totalidade da intensidade.” (p. 83). A repetição do primeiro momento do luto carrega a imediatez e a singularidade da *Erlebnis*, do momento de vivência em que a vida vai além de si mesma. Esse momento, que não é captado racional, mas esteticamente, não pode contar com uma definição precisa, mas com uma aproximação, daí a – ironicamente – precisão de Barthes ao escolher *totalidade da intensidade* para se referir aos seus momentos de sofrimento.

¹⁵ Em um esforço máximo, e ao mesmo tempo de quase derrota, no quarto dia após a morte de sua mãe, Barthes vai até um volume da Enciclopédia Larousse para buscar “a *medida* do luto [...] dezoito meses para o luto por um pai, uma mãe (p. 19). O esforço é tão audacioso, por utilizar as palavras de outro para tentar se expressar – como ele faz com Proust – como aparenta derrotado, pela ida à Enciclopédia (a Bíblia Sagrada do Iluminismo e berço das generalizações) como último recurso para algo que, inconsolavelmente, sequer ele consegue explicar.

A dor é uma descarga da qual sabe-se pouco, mas, ao menos, sabe-se que ela é uma espécie de choque, uma energia, que como tal não pode ser tocada – guardada – mas medida. Falar de dor é falar em *medidas*. No terceiro dia após a morte da mãe, ele diz muito acertadamente que:

27 de outubro [1977]

Todos adivinham – eu sinto isso – o grau de intensidade de uma perda. Mas é impossível (sem sentido, sinais contraditórios) medir o quanto alguém está perturbado. (p. 10)

E continua a elencar imagens dessa potência violenta e impetuosa que é o luto:

29 de novembro [1977]

→ Luto

[Explicado para AC]

Luto: não diminuível, não sujeito à erosão, ao tempo. Caótico, errático: *momentos* (de angústia, de amor pela vida) são *recentes* agora como no primeiro dia.

O sujeito (que sou eu) está apenas *presente*, não apenas *no presente*. Tudo o que é ≠ psicanálise: muito século dezenove: filosofia do Tempo, do deslocamento, modificação pelo Tempo (a cura); organicismo.

Cf. [John] Cage. (p. 72)

20 de março, 1978

Foi dito (de acordo com Mme. Panzera) que o Tempo ameniza o luto – Não, o Tempo não faz nada; ele apenas deixa a *emotividade* do luto passar (p. 101)

18 de julho, 1978

Cada um de nós tem seu próprio ritmo de sofrimento. (p. 161)

15 de março, 1979

Só eu sei qual foi meu caminho nesse último ano e meio; a economia desse luto imóvel e nada além de espetacular que me manteve cada vez mais separado por suas demandas; uma separação que eu enfim sempre projetei para levar a cabo com um livro – Teimosia, sigilo. (p. 227)

Assim, imóvel no Tempo, como uma grandeza que vai além da frágil existência humana, a Dor que Barthes sente aproxima-se do sublime que Kant tentou domar. Impossível de ser captado pelo entendimento, a dor não pode ser explicada por um indivíduo, porque uma só vida não é o suficiente para apreendê-la. Uma pessoa só vê uma parte de uma grande montanha, dependendo de onde está. E ainda que ela caminhe por toda a montanha, é impossível que ela a veja toda de uma só vez. No caso de um abismo, torna-se ainda mais impossível, pois não apenas um só indivíduo não tem capacidade de vê-lo em sua totalidade, como ainda não pode ver suas profundezas, onde não há luz. No dia 1 de janeiro de 1978, Barthes menciona que seu luto se “intensifica, aprofunda” (p. 85).

E o que reside na escuridão desse abismo – além da certeza de que ele é incompreensível na sua totalidade, apenas perceptível na sua intensidade? No dia

seguinte ao início do seu diário, Barthes joga uma luz sobre essa pergunta, ao olhar a imagem especular da morte de sua mãe:

27 de outubro [1977]

Imortalidade. Eu nunca entendi essa posição estranha, pirrônica; eu simplesmente não sei. (p. 9)

A pergunta sobre a imortalidade não é gratuita. O homem pergunta-se sobre a imortalidade ao perceber a própria fragilidade. Todos os deuses nascem dessa dúvida, e também toda a angústia e medo – todas oriundas da mortalidade.

Ao se deparar com a finitude daquela que lhe era mais próxima e querida, Roland Barthes – durante o funeral de sua mãe – diz que “pela primeira vez em dois dias, a *aceitável* noção da minha própria morte.” (p. 12). E, pouco tempo depois, ele complementa que “... que essa morte falha em me destruir completamente significa que eu quero viver desesperada e intensamente, e que, assim, o medo da minha própria morte está sempre lá, sem se mover uma polegada” (p. 21).

Das profundezas do abismo inescrutável da morte da mãe surge, alado pelo Luto¹⁶, a noção da própria morte:

16 de novembro [1977]

Agora, em todo lugar, na rua, no café, eu vejo cada indivíduo sob o inelutável aspecto de *ter-que-morrer*, que é exatamente o que quer dizer ser *mortal*. – E, não menos obviamente, eu vejo como *não sabendo que isso é assim*. (p. 52)

E, superlativamente, Barthes começa a esboçar uma série de considerações concatenadas, dentre as quais surge uma explicação não apenas da noção da mortalidade, mas do seu medo da morte:

6 de outubro, 1978

[...] MEDO: sempre confirmado – e escrito – como uma característica central no meu caso. Antes da morte de mamãe, esse Medo: medo de perdê-la.

E agora que eu a perdi?

Eu estou sempre com MEDO, e talvez pior ainda, pois, paradoxalmente ainda mais frágil (dada a minha insistência em *me retirar*, em outras palavras, em descobrir um lugar completamente protegido do Medo).

– Medo, então, mas do que agora? – De eu mesmo morrer? Sim, muito provavelmente. – Mas, aparentemente, menos – Eu sinto isso – pois morrer é o que mamãe fez [...] (p. 201)

Contudo, assim como o caminho no tempo levou Barthes a uma reconsideração da sua solidão, o trajeto (não necessariamente linear) dentro do seu espaço de introspecção fez com que ele reconsiderasse o temor da morte e, numa caminhada por

¹⁶ Barthes compara o luto a uma “espécie de asa negra (do definitivo)” que passa sobre ele quando vem o “fulgaz pensamento que mamãe *nunca* estará aqui de novo”. Ela joga sobre ele uma sombra que o sufoca, causando uma dor tão aguda que, para sobreviver, ele “deve imediatamente voltar-se para outra coisa” (p. 178)

Moulay Bou Selham, no Marrocos, ele tem uma espécie de epifania que arrefece a presença iminente da morte:

13 de julho, 1978

Vendo os mergulhões voando pelo céu desse anoitecer de verão, eu penso comigo, dolorosamente me lembrando de mamãe: quão bárbaro é não acreditar nas almas – na imortalidade das almas! a idiótica verdade do materialismo! (p. 158)

A escrita no diário, a escrita sobre o luto, torna-se, portanto, um vai-e-vem de evidências e incertezas, de medos e confortos, de tristezas e consolos, sempre sob os auspícios do nebuloso céu da dor, que evita que os raios da Razão, da linguagem formal, da clareza de expressão, alcancem o solo dessa terra devastada.

Nas primeiras páginas, longe de questionar o próprio luto, Barthes já se questiona da serventia daquela empreitada “Quem sabe? Talvez algo de válido nessas notas.” (p. 7), e tenta se consolar, respondendo que “ao tomar essas notas, estou confiando na *banalidade* que há em mim” (p. 17). Mais adiante, ele fundamenta seus temores em escrever sobre o que sente, ao dizer:

31 de outubro [1977]

Eu não quero falar sobre isso, por medo de fazer literatura daqui – ou sem estar certo de não estar o fazendo – embora, bem verdade, a literatura se origina dessas verdades (p. 23)

A reflexão contínua sobre a escrita para o luto traz, a longo prazo, interessantes reflexões, como a conclusão de que com o auxílio de silêncio e a introspeção, “as feridas do luto se elevam para um grau mais elevado de pensamento” (p. 95). Essa conclusão aproxima-se e complementa a sua dedução de que a solidão faz parte da digestão do luto, tornando-o menos miserável.

Em outro momento, mostrando-se ainda aferrado às estruturas da linguagem, que em breve se provarão insuficientes, o diarista pergunta:

29 de outubro [1977]

Na sentença “Ela não está mais sofrendo?”, a que, a quem o “ela” se refere? O que o presente do indicativo se refere? (p. 15)

E, já que tangencia a linguagem, o que Barthes pensa sobre a escrita? Em seu diário há 31 entradas que fazem alguma consideração sobre a linguagem, a escrita ou significados envolvidos. Muitas já foram apresentadas anteriormente, como a que ele se refere à escrita como “quando muito, uma piada” (p. 62), ou na que vê a escrita como “algo desejável” (p. 59).

No entanto, a escrita adquire uma função muito importante para Roland Barthes quando, após o choque de realidade causado pela morte de sua mãe – que lhe trouxe à

tona não só a sua mortalidade, mas a de todos os demais – ele se dá conta não apenas da fragilidade humana, mas da sua *finitude*:

Por volta de 12 de Abril, 1978
Escrever para ser lembrado? Não para lembrar *a mim mesmo*, mas para me opor à destruição do esquecimento *como ele se revela na natureza absoluta*.
O – diligente – “não resta nenhum traço”, em todo lugar, em qualquer um.

Necessidade de um “Monumento”
Memento illam vixisse [lembre que ela viveu] (p. 114)

O *Monumento* é um tópico interessante que, talvez, deixe entrever mais do velho Barthes que vive na frente do órfão Roland. No dia 31 de maio de 1978, Barthes abre mais a discussão sobre a solidão e insere o trabalho:

31 de maio, 1978
Não é solidão que eu preciso, é de anonimato (de trabalho).
Eu transformo “Trabalho” no seu sentido analítico (o Trabalho do Luto, do Sonho) no “Trabalho” real – da escrita.)
pois:
o “Trabalho” pelo qual (dizem) nós emergimos de grandes crises (amor, pesar) não pode ser liquidado rapidamente: para mim, ele é completado por e somente por meio da escrita. (p.132)

Nessa formidável passagem, o escritor não apenas resguarda a escrita de sua função banal, que teme no início, como a coloca na linha de frente dessa guerra contra o Luto, e também contra o Amor – as duas grandes e inexplicáveis barreiras afetivas da Razão. No entanto, longe de elevá-la a uma alta patente ou utilizá-la como arma definitiva, Barthes tem noção das limitações da escrita. Portanto, ainda que importante, ela exige dedicação (afinal, é um “Trabalho¹⁷”) e tempo. É um trabalho lento, que pode, inclusive, ser incompleto.

Por que dedicar-se, então, ao Trabalho da escrita, se ele exige tanto esforço? E por que mais ainda em um momento de aflição como o luto? Barthes obtém uma resposta alguns dias depois:

5 de junho, 1978
Cada sujeito (isso me aparece cada vez mais claramente) age (luta) para ser “reconhecido.”

Pois eu, nesse ponto da minha vida (quando mamãe está morta), era reconhecido (por livros). Mas estranhamente – talvez erroneamente? – eu tenho a obscura sensação, agora que ela não está mais aqui, que eu devo obter o reconhecimento todo de novo. Isso não pode ser pela escrita de um livro: a ideia de *continuar*, como no passado, a ir de livro em livro, disciplina a disciplina, imediatamente me parece mortífero (eu vejo isso *como o dia da minha morte*).
(Daí meus presentes esforços de resignação).

¹⁷ No original, *travail*. A origem da palavra – ainda que de etimologia incerta – é do nome latino *tripalium* (três paus), um instrumento utilizado em tarefas rurais como subjugar animais e bater grãos, como trigo e milho e que, posteriormente, começou a ser utilizado como instrumento de tortura.

Antes de reumir *sábia e estoicamente* o curso (bastante inesperado) da obra, é necessário para mim (eu sinto isso com força) escrever este livro sobre mamãe.

De certa forma, então, é como se eu precisasse tornar mamãe reconhecida. Esse é o tema do “monumento”;

mas:

Para mim o Monumento não é *duradouro*, não é *eterno* (minha doutrina é radicalmente *Tudo passa*: mausoléus também morrem), é um ato, uma ação, uma *atividade* que *traz* reconhecimento. (p. 133)

Esta, talvez, seja uma das mais longas, completas e intrincadas passagens do diário. Não é sobre o luto mais do que sobre o pensar a morte. São os planos de monumento do diarista, nas páginas do próprio deserto. Ao resguardar a lembrança pela ação, e não pela escrita – que não é eterna, sequer duradoura – Barthes se exime de ver na linguagem, na Razão, na lógica, uma solução para o Luto, para a Dor, para a Morte. Não o há. Tudo o que há é uma tentativa de reconhecer, de lembrar, de manter viva a mesma chama que faz com que as lembranças de sua mãe, num filme ou numa canção, encham seus olhos de lágrimas.

Não se trata, no entanto, de salvar a si próprio para a posteridade. De que adiantaria – pergunta Barthes – que eu vivesse mais do que eu próprio, “no frio e enganador ermo da História, se a memória de mamãe não vai viver mais que eu e aqueles que a conheceram e que a conhecerão um dia morrerão?” (p. 192). Portanto, o projeto do monumento não é salvar Henriette Binger, nem tampouco Barthes, mas um pouco de cada que reside no outro, e nos seus amigos, e amantes, e descendentes, e antepassados, de forma que seja construída uma rede infinita de lembranças e afetos, tão grandes quando a própria infinitude do Luto e da Morte. A partir do registro, da escrita, do permanente, mas para além, pelo amor à expressão e não apenas à memória. Esse é, talvez, o monumento.

Assim, Barthes escreve as lembranças de sua mãe conforme elas lhe escorrem e transbordam, não apenas porque ela mereça, pela companhia e amor durante toda a vida com o escritor, mas “talvez porque ela não tenha escrito nada e sua memória dependa inteiramente de mim”, escreve ele, no dia 29 de março de 1979 (p. 230). A memória de sua mãe não ficou limitada ao *Diário de Luto*. Como foi apontado por Richard Howard, o diário foi um escrito concomitante a uma série de últimos textos, como *A Câmera Clara*, e sua memória já estava presente mesmo outros textos anteriores, como sua autobiografia, *Roland Barthes*.

A proposta megalômana que se desenha, de ver o diário como a célula de um Monumento, dificilmente obterá sucesso. Em primeiro lugar, porque é ilusório imaginar aceitação completa ou mesmo uma escapatória do esquecimento do Tempo. Há muitas coisas maiores que a linguagem, e o grande erro do Ocidente foi ignorar isso.

A escrita como registro de uma assimilação de um choque, de salvaguarda de uma memória para a manutenção de um sistema perceptivo, de exercício de despreensão e mortalidade é, sem dúvida, o mais próximo objetivo deste diário. Sublime, o Tempo avança sobre os rochedos da Razão humana transformando vidas em grãos. Nos céus, a Dor eclipsa o Sol. E, na praia, Roland Barthes escreve alegremente uma nota:

4 de novembro de 1978

As notas desse diário tornam-se cada vez mais raras. Estão me escapando. Então, o esquecimento é inexorável? (uma “doença” passageira?) E, mesmo assim...

As marés altas do sofrimento – deixo as praias, nada à vista. Escrever não é mais possível. (p. 209)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a repetida análise e listagem das diversas imagens de dor e ausência do diário de Frida, e nas meditações de permanência e finitude do diário de Barthes, pode-se concluir que o diário é, de fato, um campo mais livre para enunciar e falar sobre a própria dor. No entanto, por mais que ele seja mais aberto à expressão de vivências, ele ainda não é suficiente.

No fundo, resta ainda a premente noção de que falar sobre a dor é *insuficiente*. Mesmo aquele que a sente – o diarista, no caso deste trabalho – esbarra nas lacunas expressivas que a intensidade estética do sentimento perpassa. A dificuldade torna-se ainda maior, deve-se evidenciar, para aquele que pretende falar sobre a dor do outro.

Apenas aquele que sente a dor pode se aproximar de uma expressão mínima, disse Elaine Scarry, evidenciando que essa manifestação não passa da projeção de sombras multicoloridas em um abismo profundo, de um corpo tão imenso quanto igualmente imaterial. Ali, no instante de reflexão sobre a própria dor que precede a escrita na página do diário íntimo, falta a linguagem e, numa tentativa hercúlea de cristalizar aquela vivência invisível já passada, cada diarista se esmera nas ferramentas que tem à sua disposição.

A principal vantagem do diário é que, longe dos olhos judiciosos do outro – que também é aquele que *não* sente a dor – o diarista pode tentar se expressar com a mesma falta de coerência com a qual a própria dor acontece. Assim, as sucessões oníricas e coloridas de Frida e as recordações de Barthes das últimas palavras da mãe ou de sua solidão – que o próprio escritor afirma “não poder contar para ninguém” – são total e igualmente formas de lidar com aquele indizível.

É curioso notar ainda que, mesmo com tantas possibilidades de manifestação que a ausência de uma forma específica do diário permite, a miríade de expressões dos dois diaristas é incapaz de pintar uma única representação frontal da dor sequer. O diarista, não importa o quanto ele se dedique – como Frida, como seu diário de 10 anos – é incapaz de planificar o sentimento que o toma, como se costuma fazer facilmente com um mapa de um país ou um modelo anatômico de um órgão.

Assim, na ausência de um referencial externo, Frida e Barthes constroem seus diários em volta de:

- Frida Kahlo:
 - Cores símbolo;
 - Membros sobressalentes ou decepados;
 - Formas pontiagudas;
 - Terrenos áridos;
 - Fogo;
 - Lágrimas;
 - Setas e flechas;
 - Naturezas mortas;
 - Ruínas;
 - Dúvidas de identidade;
 - Grifos e ênfases.
- Roland Barthes:
 - Frases curtas;
 - Lembranças da mãe;
 - Invocações da Mãe;
 - Diálogos com o invisível e com outros;
 - Definições do luto;
 - Considerações sobre a mortalidade;
 - Reflexões sobre a escrita.

Percebe-se como nenhuma dessas formas é totalizante. Tanto as imagens de Frida, que se baseiam num arcabouço simbólico comum (ao Ocidente e à cultura pré-colombiana, de onde ela também bebe), quanto as pequenas notas de Barthes, que se fundam no seu extenso conhecimento literário, são limitados – ou mesmo *limitadíssimos*. No diário de Frida encontram-se desenhos não finalizados, muitas vezes de difícil compreensão – pelo efeito dos fortes analgésicos a que a pintora submetia-se cada vez mais – que não traduzem *a dor*, mas *os efeitos nefastos da sensação dolorosa*. Já no diário de Barthes, nas suas reflexões – das mais íntimas, em que demonstra vontade de chorar, às mais exuberantes, em que dialoga com a tradição literária francesa – percebe-se a limitação, não só de espaço, mas de raciocínio: elas não começam buscando uma conclusão sobre a dor, mas apenas um momento de tranquilidade daquela *dolorosa ausência*.

Há, portanto, uma visível barreira entre o tentar se expressar sobre a dor e o conseguir se expressar sobre a dor. Ao redor do campo da expressão humana, a racionalidade construiu uma barreira fundada na lógica de sujeito-objeto, reforçada com critérios e conceitos científicos. Além desses limites, reside o obscuro, o inexplorado, o inexpressável, o indizível. Lá estende-se a dor, e todas as tentativas de cartografá-la são insuficientes segundo as regras deste país racional.

Da tríade que fundamenta este trabalho, no entanto, dois elementos fazem perceber as falhas nessa muralha epistemológica. Em primeiro lugar, a vivência dolorosa traz para o centro da discussão a importância da estética para o indivíduo. Mais do que a importância, é possível chegar a uma urgência desse afeto, visto a função da *Erlebnis* na criação da poesia, por exemplo. Assim, é impossível ignorar que há, aqui e ali no país da racionalidade, casas erigidas nos fundamentos da pura estética.

Em seguida, surge a questão da presença-ausência, levantada por Merleau-Ponty nas reflexões sobre a dor do membro fantasma. Em um cenário em que a validade da

existência é garantida por uma realidade prática – visível ou tátil – a simples consideração de algo que existe *sem estar lá* é uma subversão.

Assim, quando Frida desenha um pé que existe sem um corpo, ou um corpo que existe sem uma cabeça ou com uma perna que não é uma perna, ela nada mais faz do que revelar sua existência de ser *presente-ausente*. A pintora assume que, não apenas se engaja no mundo sabendo que seu *status* de sujeito não é absoluto – como pretende Merleau-Ponty – mas que ela se sujeita a outras forças que a tornam um objeto. Presa de várias dores durante toda sua vida, Frida acostumou-se com a ideia de que a existência corpórea é um mero acessório para a realidade, de forma que a própria representação corpórea não se torna mais um requisito para a expressão de uma unidade. A pintora afirma-se ser *com* a dor, mesmo que esta não *esteja lá*.

Ao seu modo, Roland Barthes fala várias vezes da presença da mãe que não está mais lá. Seus sonhos, suas lembranças, as últimas palavras dela que ecoam nos seus ouvidos, são demonstrações – ainda mais diretas do que as de Frida – de que não se precisa ter uma existência objetiva, visível e externa para existir.

Essa relação dominadora entre existência-objetiva/realidade-efetiva torna-se mais fácil de ser desvelada ao se ater a alguns pontos sutis. Voltando à palavra *Erlebnis*, recorda-se que a palavra *Leben* (vida) compartilha o mesmo radical com *Leib* (corpo). Assim, percebe-se que vêm do mesmo radical os substantivos *vida* e *corpo*, o que levou à construção dessa relação epistemológica entre a existência *material* e a existência *de fato*. No entanto, deve-se frisar que ambas não são a mesma palavra, mas compartilham de uma mesma origem etimológica, como galhos diferentes que nascem de um mesmo tronco. Não são idênticos, mas partes distintas que carregam um mesmo aspecto semântico significativo para rumos diferentes dentro de uma cultura. Sabendo, portanto, que a *vivência* e a *presença física* não são idênticos, apenas compartilham uma etimologia anterior, torna-se possível ver a falácia de conexão necessária entre os sentidos que o pensamento ocidental construiu.

Mais ainda, esse elo entre objetividade e existência torna-se frágil quando se percebe que mesmo a ausência produz *efeitos reais*, ou seja, físicos, como a própria dor do membro fantasma, e as lágrimas que surgem nos olhos de Barthes com a mera lembrança das palavras da mãe. A presença-ausência indica, então, rachaduras e mesmo fendas inteiras na muralha da razão estrita, dando passagem ao outro lado para aqueles que ali residem.

No que tange à língua, o terceiro elemento teórico que funda a pesquisa, tem-se a certeza de que ela é, de fato, um fruto da razão. Juntamente com a ciência, ela pretende manter seguros os limites do Esclarecimento, evitando que o oculto, o indeterminado, o indizível, avancem para seus domínios.

Contudo, frente à constatação de que o indizível já se infiltrou ali há muito, na forma da estética, e que suas muralhas estão preenchidas de vazios do amálgama da presença-ausência, a língua não deve se entregar à derrota, mas, abandonando a ideia de um inimigo que toma sua cidade, recebê-lo como um bom anfitrião, respeitando os limites que tamanha distância lhes interpôs.

A língua jamais será capaz, por si, de expressar a infinitude indizível da dor. No entanto, cabe a ela o primeiro passo dessa ação. Falar sobre a dor é tentar compreender a dor, e compreender a dor é dar um passo em direção a uma existência *mais saudável* – não apenas no sentido orgânico, mas também afetivo.

É um fato que a razão renega a dor, assim como renega o amor, a loucura, e outras ações exiladas no campo frívolo das emoções, como alertou Virginia Woolf em seu texto *Sobre Estar Doente*. No entanto, é preciso romper com esses desígnios formais deste racionalismo estrito, desse positivismo subjugador, que procura sempre a representação exata do que vê e a manifestação perfeita do que sente. Somente através desse rompimento – dessa Abertura – será possível evitar os sinais da desgraça que emanam da terra esclarecida, como alertavam Adorno e Horkheimer.

Excessivamente iluminada, a racionalidade se cega. Ao evitar confrontar a escuridão, ela se priva de ver os pequenos louvores da sombra. Os ganhos de se enfrentar a dor – mesmo que não de frente – de distinguir seus vultos nas noites escuras e nos dias de sol, são mais do que lucros, são vantagens. Dar à vivência um *status* próprio, uma capacidade de envolver a vida nos seus próprios poderes estéticos, é lembrar-se não apenas da força da estética, mas da fragilidade da razão.

Perceber as limitações da razão não é negá-la ou rejeitá-la, mas evidenciar que ela não tem o domínio supremo sobre tudo. É lembrar do caráter *sublime* da vida, como tanto pretendeu Kant, antes de querer subsumir o próprio sublime à Razão. E, nesse ponto, diários como os de Frida e de Barthes aparecem como pequenos Livros do Sublime Doloroso, breves evangelhos apócrifos de uma religião ainda não descoberta ou há muito esquecida, na qual, discricionariamente, cada um dos seus exegetas deixou a sua breve interpretação de uma parte do absoluto, de uma versão de um evento épico, de uma lembrança de um milagre.

Finalmente, em meio à prepotência ocidental de recordar e categorizar tudo, é importante lembrar que estes Apóstolos do Doloroso não procuraram, em momento algum, estabelecer dogmas ou axiomas nas suas páginas. Nem Frida nem Roland, mesmo nos seus momentos de maior agonia – que deve ser análogo ao êxtase religioso – propuseram-se a dizer uma verdade absoluta. Pelo contrário, eles souberam que aquilo jamais iria além da sua própria visão. Nem mesmo Barthes, ao considerar seu pequeno diário como o início da construção de um Monumento, pensou estabelecer ali um decálogo da dor. Ao falar da construção de um “monumento”, o diarista diz que não pretende ser lembrado pelo que escreveu, mas que pretende fazer que sua mãe – “que não escreveu” – o seja.

Barthes não vê o diário como a forma final. Não é o escrito que coroa a ação humana de *superação* da dor. A dor, para ele, é insuperável, assim como o é para Frida. O importante é o processo, a passagem, a reflexão, e também o fechamento. São todos momentos de um processo estético que envolve, também, a passagem da dor de uma sensação imediata – orgânica – para uma memória, abarcada na intuição de Henri Bergson, que poderá deixar apenas seus ecos – como no luto de Barthes – ou emergir novamente a qualquer momento – como na dor crônica de Frida, que a acompanhou até a morte.

O diarista nos lembra, enfim, de que não há um fim para dor, assim como a medicina nos lembra de que não há uma cura para ela. Ambos sequer entendem na totalidade o que é a dor e, ao seu modo, cada um mitiga a vivência dolorosa como pode. No entanto, enquanto a medicina, afeita à certeza do orgânico, volta-se *ad partes dolentes* (para as partes dolorosas, no jargão médico), o diário se lança para o abismo do sujeito e, das profundezas da personalidade introdirigida, grita *memento doloris* (lembre-se da dor).

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialektik der Aufklärung**. 2000. Disponível em: <http://www.kripo.uzh.ch/wp-content/uploads/Adorno-Theodor-W.-Horkheimer-Max-Dialektik-der-Aufkl%C3%83%C2%A4rung.pdf>. Acesso em: 28 out. 2017.

AGOSTINHO, Santo. As Confissões e *De Magistro*. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ALIGHIERI, Danta. **A Divina Comédia**. Tradução de Helder da Rocha. 1999.

ALVES, Maria da Penha Casado. Frida Kahlo entre palavras e imagens: a escrita diarista e o acabamento estético. **Linha d'Água**. São Paulo, v. 25, n. 2, p. 169-184, 2012.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico – Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.

ARISTÓTELES. Nicomachean Ethics. Tradução de H. Rackham. In: **Aristotle in 23 Volumes**. Cambridge: Harvard University Press, 1934. Volume 19.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos históricos**. São Paulo, v. 21, p. 9-34, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARDON, Adrian. **A Brief History of the Philosophy of Time**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.

_____; DYKE, Heather (ed.). **A Companion to the Philosophy of Time**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

BARTHES, Roland. **The Mourning Diary (October 26, 1977-September 15, 1979)**. Tradução de Richard Howard e notas de Nathalie Léger. New York: Hill and Wang, 2010.

_____. **Roland Barthes by Roland Barthes**. Tradução de Richard Howard. London: Macmillian Press, 1977.

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida**. Tradução de Geoffrey Bennington. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale I**. Paris: Gallimard, 1966.

_____. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989.

BERGER, Jonathan. How Music Hijacks our Perception of Time. **Nautilus**. n. 9, 23 jan. 2014. Disponível em: <http://nautil.us/issue/9/time/how-music-hijacks-our-perception-of-time>. Acesso em 30 out. 2017.

BERGSON, Henri. **El Pensamiento y lo movible: ensayos y conferencias**. Tradução de Gonzalo San Martin. Santiago do Chile: Ediciones Ercilla, 1936.

BIBLIA. 21st Century King James Version. Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis+1&version=KJ21>. Acesso em 10 out. 2017.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUCK, Carl Darling. **A Dictionary of Selected Synonyms in the Principal Indo-European Languages – A Contribution to the History of Ideas**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

BUDRYS, Valmantas. Neurological Deficits in the Life and Works of Frida Kahlo. **European Neurology**. Basileia, v. 55, n. 1, p. 4-10, fev. 2006.

BULWER-LYTTON, Edward. **The Coming Race**. [s.l.]: Project Gutenberg, 1999. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu001951.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2017.

CALVINO, Italo. **The Uses of Literature**. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

CÂMARA, Gabriel. O trauma, a fantasia, o Édipo. **Cógitto**. Salvador, n. 12, p. 57-61, 2011.

CAMUS, Albert. **The Myth of Sisyphus and other essays**. Tradução de Justin O'Brien. [s.l.] 1955.

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

CARLETTO, Romeu; TOLDO, Claudia Stumpf. Um registro do diário íntimo de Frida Kahlo analisado sob uma perspectiva semiológica enunciativa. **Letrônica**. Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 37-61, jun. 2012.

CASTRO, Gustavo de; DRAVET, Florence. **Comunicação e Poesia – Itinerários do Aberto e da Transparência**. Brasília: Editora UnB, 2014.

CHEN, Jun. History of Pain Theories. **Neuroscience Bulletin**. Shanghai, v. 27, n. 5, p. 343-350, out. 2011.

CHIN-YI, Chung. The Quasi-transcendental as the condition of possibility of Linguistics, Philosophy and Ontology – A Review of Derrida's *The Supplement of*

Copula. **The Indian Review of World Literature in English**. Chennai, v. 4, n. 1, p. 69-77, jan. 2008.

DALLY, Peter. **The Marriage of Heaven and Hell – manic depression and the life of Virginia Woolf**. London: Macmillan, 2014.

DARWIN, Charles. **The expression of the emotions in man and animals**. London: John Murray, 1872. 1ª ed. Disponível em: <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F1142&viewtype=text&pageseq=1>. Acesso em 13 out. 2017.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa, Alexandre M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Memoirs of the Blind: the Self-Portrait and Other Ruins**. Tradução de Pascale-Anne Brault e Michael Nass. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

DESCARTES, René; GAUKROGER, Stephen (ed.) **The World and other Writings**. Tradução Stephen Gaukroger. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DUARTE, Rodrigo (org.) **Belo, Sublime e Kant**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

ECO, Umberto. **Histórias de Terras e Lugares Lendários**. Tradução de María Ponz Irazazábal. [s.l.] Epublibre, 2013.

EURÍPEDES. **Teatro Completo – Volume II**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2016.

FAVERO, Ana Beatriz. **A noção de trauma em psicanálise**. 2009. 207 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). Pontifícia Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FERRIS, Timothy. Crucibles of the Cosmos. **The New York Times**. New York, p. 8, 14 jan. 1979. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1979/01/14/archives/crucibles-of-the-cosmos-galaxy.html>. Acesso em: 21 nov. 2017.

FLUSSER, Vilém. **A Escrita – Há futuro para a escrita?** Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FREED, Fred; GIOVANNITTI, Len. The Decision to Drop the Bomb. 5 jan. 1965. **Youtube**. 21 mai. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xwMYYbq5FfM>. Acesso em: 18 dez. 2017.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer [1920]. Tradução de José L. Etcheverry. In: **Obras Completas**. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. Volume XVIII.

FRIDA Kahlo. **Faces of Spina Bifida Magazine**. Famous Faces. 29 dez. 2011. Disponível em: <http://facesofspinaBifida.com/articles/frida-kahlo>. Acesso em 02 jan. 2018.

GABRIEL, Gottfried; GRÜNDER, Karlfried; RITTER, Joachim. **Historiches Wörterbuch der Philosophie**. Schwabe Verlag. Disponível em: https://schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary_%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27hwph_productpage%27%5D_1516034345363. Acesso em: 30 out. 2017.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer e Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GAMBINO, Megan. What is on Voyager's Golden Record? **Smithsonian**. 22 abr. 2012. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/what-is-on-voyagers-golden-record-73063839/?no-ist=&page=4>. Acesso em: 20 nov. 2017.

GAUILLARD, Jacques et al. Chloral Hydrate: a hypnotic best forgotten? **L'Encephale**. Paris, vol. 28, n. 3, mai-jun. 2002, p. 200-204.

GAUT, Berys; LOPES, Dominic McIver (Ed.). **The Routledge Companion to Aesthetics**. New York: Routledge, 2013.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais – Morfologia e História**. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Dichtung und Wahrheit**. 1833. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/dichtung-und-wahrheit-erster-und-zweiter-teil-7130/9>. Acesso em 28 out. 2017.

_____. **Fausto**. Tradução de Agostinho D'ornellas. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1953.

GOLDBERG, Illan; HAREL, Michal; MALACH, Rafael. When the Brain loses its self: Prefrontal Inactivation during Sensorimotor Processing. **Neuron**. Cambridge, v. 50, n. 2, abr. 2006, p. 329-339. Disponível em: [http://www.cell.com/neuron/fulltext/S0896-6273\(06\)00212-1?returnURL=http%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0896627306002121%3Fshowall%3Dtrue](http://www.cell.com/neuron/fulltext/S0896-6273(06)00212-1?returnURL=http%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0896627306002121%3Fshowall%3Dtrue). Acesso em 01 nov. 2017.

HEIDEGGER, Martin. **Introduction to Metaphysics**. Tradução de Gregory Fried e Richard Polt. New Haven: Yale University Press, 2000.

HERRERA, Hayden. **Frida – a biografia**. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2012.

HOLBROOK, Allie. **Kübler-Ross and the five stages of grieving in substance abuse**. 9 mai. 2014. Disponível em: <https://lifeafteralcohol.com/2014/05/09/kubler-ross-and-the-five-stages-of-grieving-in-substance-abuse/>. Acesso em 05 jan. 2018.

HOMERO. **Iliada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

JOHNSON, Christopher D. **Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images**. New York: Cornell University Press, 2012.

KAHLO, Frida. **El diario de Frida Kahlo – un íntimo autorretrato**. Comentários por Sarah Lowe. México: La Vaca Independiente, 2014.

KAHN; KAHN; RAZA. Pain: history, culture and philosophy. **Acta medico-historica Adriatica**. Rijeka, vol. 13, n. 1, jul. 2015, p. 113-130.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. **Critique of Pure Reason**. Tradução de Paul Guyer e Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

KATZ, Joel; MELZACK, Ronald. Pain 'memories' in phantom limbs: review and clinical observations. **Pain Supplement**. Amsterdam, vol. 43, n. 3, dec. 1990, p. 319-336.

KETTENMANN, Andrea. **Frida Kahlo (1907-1954) – Dolor y pasión**. Colônia: Taschen, 1999.

KIERKEGAARD, Søren. *Fear and Trembling and Repetition*. Tradução e edição de Howard V. Hong e Edna H. Hong. In: **Kierkegaard's writings**. New Jersey: Princeton University Press, 1983. Volume VI.

KLUGE, Friedrich. **An Etymological Dictionary of the German Language**. Tradução de John Francis Davis. Londres: George Bell & Sons, 1891.

KROMBERG, Jennifer. The 5 Stages of Grieving the End of a Relationship. **Psychology Today**. 11 sep. 2013. Disponível em: <https://www.psychologytoday.com/blog/inside-out/201309/the-5-stages-grieving-the-end-relationship>. Acesso em 03 jan. 2018.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **On Death and Dying: what the dying have to teach doctors, nurses, clergy and their own families**. London: Routledge, 2009.

LEJEUNE, Philippe. **On Diary**. Tradução de Katherine Durnin e editado por Jeremy D. Popkin e Julie Rak. Manoa: University of Hawaii Press, 2009.

LEONARD, John. The Creation of the Universe. **New York**. New York, vol. 18, n. 46, nov. 1985. Television, p. 83.

LIDELL, Henry George; SCOTT, Jones. **A Greek-English Lexicon**. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=LSJ>. Acesso em: 20 out. 2017.

LIVINGSTON, William Kenneth. **Pain Mechanisms: a Psychological Interpretation of Causalgia and its Related States**. New York: Plenum Press, 1976.

MACRÓBIO. **The Saturnalia**. Tradução e notas de Percival Vaughan Davies. London: Columbia University Press, 1969.

MAGALHÃES Junior, Caibar Pereira. **O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de O Filho Eterno, de Cristóvão Tezza**. 2010. 248 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

MARCONDES Filho, Ciro. **Nova Teoria da Comunicação 1: O Rosto e a Máquina – O fenômeno da Comunicação visto dos ângulos humano, medial e tecnológico**. São Paulo: Paulus, 2013.

MARINKOVIC, Ksenija. Spatiotemporal Dynamics of Word Processing in the Human Cortex. **The Neuroscientist**. New Haven, v. 10, n. 2, abr. 2004, p. 142-152.

MAUTHNER, Fritz. **Sprache und Grammatik - Beiträge zu einer Kritik der Sprache**. Berlin: J. G. Cotta'sche, 1902.

MCTAGGART, John Ellis. The Unreality of Time. **Mind**. Oxford, v. 17, n. 68, out. 1908, p. 457-474.

MELZACK, Ronald (ed.). **Pain Measurements and Assessment**. New York: Raven Press, 1983.

_____. Phantom limbs and the concept of a neuromatrix. **Trends in Neurosciences**. Cambridge, v. 13, n. 3, mar. 1990, p. 88-92.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006.

_____. **Genealogia da Moral: Uma Polêmica**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____; BREAZEALE, Daniel (ed.). **Untimely Meditations**. Tradução de R. J. Hollingdale. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. **ICD-10 International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems**. 2016. Disponível em: <http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2016/en#/F34.0>. Acesso em 01 nov. 2017.

ORSINI, Marco et al. Frida Kahlo: a arte como desafio à deficiência e à dor, com enfoque na poliomielite anterior aguda. **Revista Brasileira de Neurologia**. Rio de Janeiro, v. 44, n. 3, jul-ago-set. 2008, p. 5-12.

PLATÃO. **Fedro ou Da Beleza**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editoras, 2000.

_____. Laws. Tradução de R. G. Bury. In: **Plato in Twelve Volumes**. Cambridge: Harvard University Press, 1967. Volumes 10 e 11.

_____. **Timeu-Crítias**. Tradução, introdução e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

PLON, Michael; ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

PERL, Edward R. Ideas about pain, a historical view. **Nature Reviews Neuroscience**. London, v. 8, jan. 2007, p. 71-80.

RIBEIRO, Eduardo Soares. Bergson e a Intuição como método na Filosofia. **Kínesis**. Marília, v. 5, n. 9, jul. 2013, p. 94-108.

ROGERS, Ben. Death of the author Roland Barthes: a biography by Louis-Jean Calvet, trs Sarah Wykes, Polity Press. **Independent**. 8 jan. 1995. Culture. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/death-of-the-author-roland-barthes-a-biography-by-louis-jean-calvet-trs-sarah-wykes-polity-press-1567120.html>. Acesso em 04 jan. 2018.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **The Confessions**. London: Aldus Society Private Press, 1903 (Digitalizado em 2015).

SABINO, Debora Milhomem. **A experiência da angústia em Luz de Inverno, de Ingmar Bergman**. 2015. 128 p. Monografia de Conclusão de Curso (Comunicação Social). Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SAFATLE, Vladimir. Être juste avec Freud: la psychanalyse dans l'antichambre de *De la grammatologie*. In: MANIGLIER, Patrice (org.). **Le Moment philosophique des années 1960 em France**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. p. 395-408.

SCARRY, Elaine. **The Body in Pain – The making and unmaking of the World**. New York: Oxford University Press, 1987.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Henri Bergson: Intuição e Duração. **Youtube**. 2 fev. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xIh2hQhArn4>. Acesso em 02 nov. 2017.

SIBILIA, Paula. **O Show do Eu – a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SÓFOCLES. **Tragédias**. Tradução e notas de Assela Alamillo. Madrid: Editorial Gredos, 1981.

SULLIVAN, Walter. Masses of Matter Discovered That May Help Bind Universe. **The New York Times**. New York, p. 24. 11 jul. 1977. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1977/07/11/archives/masses-of-matter-discovered-that-may-help-bind-universe.html>. Acesso em: 20 nov. 2017.

TAYLOR, Charles. **Sources of the Self – the Making of the Modern Identity**. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

THOMPSON, Edward Palmer. Rough Music Reconsidered. **Folklore**. London, v. 103, n. 1, 1992, p. 3-26.

VENTURA, Solange Christine. **A Terra além do Polo – o diário secreto de Richard Byrd**. [s.d.]. Disponível em: http://www.curaeascensao.com.br/curiosidades_arquivos/curiosidades74.html. Acesso em: 03 dez. 2017.

VIESENTEINER, Jorge Luiz. O Conceito de Vivência (*Erlebnis*) em Nietzsche: Gênese, Significado e Recepção. **Kriterion**. Belo Horizonte, n. 127, jun. 2013, p. 141-155.

WILLIS, Thomas. **Cerebri Anatome: cui accessit nervorum descriptio et usus**. London: Jo. Martyn & Ja. Allestry, 1664.

WOOLF, Virginia. **On Being Ill with Notes from Sick Rooms by Julia Stephen**. Ashfield: Paris Press, 2002.

_____. **Um Teto todo Seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.