

Cadernos de dor: o indizível das dores nas páginas de diários íntimos

Victor Lemes Cruzeiro¹

27 de outubro de 1977

- Você nunca conheceu o corpo de uma mulher!
- Eu conheci o corpo da minha mãe, doente e moribunda².

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 tempo³.

A PRIORI, Frida Kahlo e Roland Barthes nunca se conheceram. No entanto, nos dois relatos acima, percebe-se como ambos, sem a intenção, dividiram algo: a dor. As várias imagens da dor que ambos sentiram, emocionais e/ou físicas, foram traduzidas nas páginas dos seus diários de maneira clara, mas, ainda assim, incipiente. Percebe-se, nesse momento, a intimidade e a intraduzibilidade, tanto do diário, quanto da dor.

Partindo de uma leitura dessas duas instâncias únicas – o diário e a dor –, é possível entender a proximidade e, mais ainda, a riqueza que envolve Barthes e Kahlo na insuficiência, no silêncio e na limitação das suas dolorosas escritas.

Nossos diários

O diário é, por essência, um campo de representação no qual a personalidade do autor verte-se para dentro e, então, para fora, num processo de autoconhecimento e tradução, recebendo, como lembra a pesquisadora argentina Paula Sibilia, a alcunha de *personalidade introdirigida*⁴. Fonte de uma tradição ocidental, essa personalidade vê o indivíduo como uma criatura dotada de uma cortante profundidade, cujos recônditos escondem, todos, fragmentos de uma totalidade enigmática e rica⁵. A essa totalidade deu-se o claro e límpido nome de *eu*.

Ancorados em uma situação propícia à solidão, reclusos em quartos e munidos de seus próprios cadernos, esses indivíduos introdirigidos puderam dedicar-se às mais profundas elocubrações, reflexões e reconstruções do seu eu, buscando não deixar nenhuma zona do espírito às escuras, num encontro feliz com o *ethos* iluminista e comercial que compunha essa época.

¹ Bacharel em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestrando em Comunicação Social na Universidade de Brasília (UnB). E-mail: victorlcruzeiro@gmail.com

² BARTHES, Roland. *The Mourning Diary*. Nova Iorque: Hill and Wong, 2010, p. 12.

³ KAHLO, Frida. *El Diario de Frida Kahlo – Un Intimo Autorretrato*. Mexico: La Vaca Independiente, 2014, p. 174.

⁴ SIBILIA, Paula. *O Show do Eu – a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2016, p. 193.

⁵ SIBILIA, Paula. *Op. cit.*, p. 125.

Esse espírito de um tempo não surgiu com os cadernos ou os quartos individuais nas casas, que permitiam ao indivíduo sair dos olhos do público⁶, mas foi um reflexo de um espírito administrativo, nascido da vontade de administrar e controlar que sempre pontuou a humanidade. Das tábuas de argila da Caldeia aos hieróglifos egípcios, passando pela descoberta do papel na China no século II a.C. (e sua respectiva chegada na Europa no século XIV) e pela inolvidável prensa de Gutemberg, no século XVI, a humanidade sempre teve um desejo de imortalizar, alinhar, orientar e organizar o pensamento⁷.

Surge, no século XIV, em Florença, na Itália, os chamados livros de contabilidade, ou *livres de raison*, sendo *raison* oriundo do latim *ratio* (conta, relato). Com uma função estritamente administrativa – Florença era um grande centro mercantil – esses livros possuíam duas funções, conforme aponta Philippe Lejeune, um dos genealogistas do diário: “um propósito interno (gerir seus negócios baseados em dados completos e precisos) e um propósito externo (servir de evidência em uma situação de disputa)”⁸.

Além dos *livres de raison*, surge, na Europa do século XIV, outro importante artefato: o relógio. Primeiramente em torres, depois nas salas de estar, o relógio apresentou uma passagem do tempo onipresente e fragmentada, oposta a uma anterior, sujeita a intervalos maiores, como o movimento dos astros ou a mera passagem dos dias.

A própria medição dos dias foi alterada com a criação de um calendário anual, no século XVII, substituindo o calendário perpétuo e o livro de datas, que serviam para a contagem do tempo com cálculos rudimentares e que não pensavam em eventos menores dentro de um mesmo dia, mas tomavam um dia como uma unidade fixa. No calendário perpétuo, não havia dias da semana, mas um ciclo de A a G, sendo necessário fazer uma conta que atribuía uma dessas letras ao 1º dia do mês. 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.⁹

Tal conjunto de objetos surge como o ápice de uma série de mudanças na maneira de pensar, compreender e utilizar-se do tempo, agora visto como uma unidade divisível e aproveitável, como o dinheiro. Nas palavras de Lejeune, “uma vez que tornou-se mensurável, o tempo cotidiano tornou-se precioso e irreversível”¹⁰.

A existência da data – em si uma questão contábil – também depõe a favor dessa ideia contábil do tempo. Fruto de uma série dessas combinações das mudanças na percepção do tempo cotidiano – a começar pelo calendário anual impresso –, a data não apenas pressupõe um efeito de sinceridade¹¹, garantindo que a escrita realizou-se naquele momento presente, mas também abre o caminho para a personalização da escrita. Assim, o enunciador de uma carta datada desprende-se da narrativa, ao dizer “Eu estava bravo”, uma informação que ocorreu entre o passado e o agora, e não “Eu estou bravo”, uma declaração genérica que indica o afeto da raiva somente.

Assim, entre duas sentenças datadas, o futuro torna-se passado, e estabelecem-se a existência – simultânea – e uma distância, entre aquele que enuncia e aquele que recebe. Além disso, podem, também, estabelecer um diálogo entre momentos, pausas, esquecimentos, silêncios etc.,

⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁷ Esta é, claro, uma das noções que se tem acerca da origem da escrita, que não pode, no entanto, ser assumida *ipso facto* para todas as suas ocorrências, que poderiam envolver também rituais mágicos não mais existentes, por exemplo. O fato é que, sem dúvida, o Ocidente tomou a escrita como um objeto de registro e organização. Cf. FLUSSER, Vilém. *A Escrita: Há futuro para a Escrita?* São Paulo: Annablume, 2010, p. 24.

⁸ LEJEUNE, Philippe. *On Diary*. Manoa: University of Hawaii Press, 2009, p. 51.

⁹ *Ibidem*, p. 58

¹⁰ *Ibidem*, p. 97.

¹¹ LEJEUNE, Philippe. *Op. cit.*, p. 83.

de forma que uma série de cartas permite a um destinatário estabelecer um diálogo com seu remetente ao longo do tempo. No caso de um diário, a data permite que o autor estabeleça um diálogo consigo mesmo, já que ele é, ao mesmo tempo, remetente e destinatário.

Mais ainda, no diário, a data estabelece um ritmo, muito mais do que apenas identificar e localizar as entradas, como acontece com as cartas. É preciso lembrar que a data, sozinha, é neutra. É sua relação com o discurso, com o momento e com a escrita que torna passível de enunciação. No entanto, é patente que ela é parte de um *ethos* atuarial, conforme conta Lejeune sobre o jovem diarista Louis Odier (1748–1817):

Ele às vezes colocava entre parênteses no texto a data de uma entrada que ele escrevia de um dia que já havia passado, numa graciosa forma de “correr atrás do prejuízo” [...] Ele poderia ter apenas pulado os “dias perdidos” e “corrido atrás do prejuízo” dentro de uma entrada do dia presente (subordinando a data dos eventos à data da escrita), mas a continuidade do calendário era muito importante para ele, então ele faz o oposto – demonstrando que sente-se culpado deste tipo de mentira.¹²

Vê-se, então, que o próprio diário apresenta-se, como de praxe na contabilidade, à guisa de registro de um fluxo de caixa que busca, obviamente, o superávit. Não se tolera o tempo perdido, utilizado frivolamente, que não possa ser revertido em algo útil. É daqui que surgem vultos como os de Marc-Antoine Jullien (1775-1848) e Joseph Bergier (1800-1878).

Jullien dedicou-se, com muito afinco, a criar um método de perfeita eficiência para a juventude da elite francesa. O erudito iluminista escreveu um livro com o enfadonho título 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*, que buscava regular e vigiar a vida dos jovens por meio da escrita e leitura dos seus diários por tutores e pares, não deixando espaço para intimidades que são para seu método o que o pecado é para a Salvação cristã. Ambos pontuam-se pela culpa – compreendida não apenas como o peso da falta, mas como o débito gerado por ela¹³ – que exige reparação e, caso contrário, leva à danação.

Já Bergier 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 bastante ao poder que Michel Foucault descreve em *Vigiar e Punir*, nas prisões, nos hospícios e nas escolas.

São muitas as consequências desse afã vigilante e culpabilizante de Jullien e seus seguidores. Um dos mais prolíficos diaristas de que se tem notícia, Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), foi um ávido leitor do método de Marc-Antoine Jullien, o que o deixou, para dizer o mínimo, melancólico. Amiel leu o *Essai* de Jullien com dezenove anos e irrompeu em um frenesi de registro de sua vida que legou 173 cadernos ao longo de 42 anos. No entanto, o método proposto por Jullien fez com que Amiel se sentisse culpado por toda sua vida. Em uma entrada de 20 de janeiro de 1854, então com trinta e dois anos, Amiel escreve:

¹² *Ibidem*, p. 81.

¹³ Existe uma ligação semântica em várias línguas ocidentais entre a culpa como uma falta – legal ou religiosa – como também a obrigação oriunda desta falta (BUCK, Carl Darling. *A Dictionary of Selected...* Chicago: University of Chicago Press, 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 o próprio débito.

Nesses últimos dias, eu estou sendo assombrado pela ideia de ordenar, planejar uma vida, usar tabelas, administrar e capitalizar uma obra, de mobilizar notas e papeis: em suma, a arte de voltar-se para as melhores vantagens das forças, recursos, inteligência e outros ativos.¹⁴

E, seis anos depois, em 23 de março, Amiel inicia seu 41º caderno com uma citação de Jullien: “Com todos os minutos que desperdiçamos, poderíamos ter alcançado alguma obra imortal”, sentença bastante negativa vinda de um homem que afirmava ser seu método de registro diário o fundamento da felicidade.

Ideias como essa, ainda que distópicas, corroboram a noção mercantil de que o tempo é, efetivamente, dinheiro, e seu bom aproveitamento não pode incluir devaneios e miudezas. Em suma, elas são a tradução de uma *compreensão* sobre o tempo daquele momento, que não é absoluta, nem tampouco eterna. O tempo, afirma o filósofo Adrian Bardon,

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.¹⁵

A noção de tempo mercantil, dos *livres de raison* do século XIV, portanto, não manteve-se incólume. O surgimento de outros fatores, como o quarto individual, no século XVIII, foi crucial para que a noção de intimidade surgisse, trazendo o foco não mais para o propósito externo da contabilidade, o de possuir evidências do seu bom funcionamento em uma possível disputa, mas para seu aspecto interno, o de bem gerir seus negócios baseado em dados precisos e completos. É só sozinha, lembra Paula Sibilia, que cada subjetividade podia se expandir sem reservas e se autoafirmar em sua individualidade.¹⁶ Daí origina-se, assim, a diferença – no tratamento e no conteúdo – entre os diários de Jullien e de outros indivíduos, como Frida, Barthes, e mesmo o de sua própria filha.

A jovem Antoinette-Stéphanie Jullien, então com 16 anos em 1828, era uma garota constantemente triste. Preocupado, seu pai, Marc-Antoine, deu-lhe um diário para que ela organizasse melhor seu tempo e conseguisse *ser feliz*. A proposta era simples: Stéphanie deveria registrar todas as suas atividades diárias, sempre na terceira pessoa – para evitar qualquer satisfação pessoal na escrita –, e então submeter o diário ao seu pai. No entanto, a jovem acha isso tedioso e fez exatamente o oposto, “revisitando secretamente as mágoas da sua família e as suas próprias, na primeira pessoa”¹⁷.

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 jovem¹⁸. Percebe-se, inclusive, que a jovem possui uma dependência do seu diário, quando escreve coisas como:

¹⁴ LEJEUNE, Philippe. *Op. cit.*, p. 113.

¹⁵ BARDON, Adrian. *A Brief History of the Philosophy of Time*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013, p. 175.

¹⁶ SIBILIA, Paula. *Op. cit.*, p. 86.

¹⁷ LEJEUNE, Philippe. *Op. cit.*, p. 97.

¹⁸ JULLIEN, Stéphanie *apud* LEJEUNE, Philippe. *Op. cit.*, p. 97.

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.¹⁹

É possível perceber que a garota sofre, senão do corpo, com certeza da alma. 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 esperasse uma longa 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 tristeza²⁰.

Ora, é preciso deixar bem claro que 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. 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 à página 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 ter deixar triste demais. Então eu não queria pensar na minha tristeza para não piorar as coisas”²¹.

A Dor deles

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?*²²

A dor de Stéphanie é diferente da de Roland Barthes e, mais ainda, da de Frida Kahlo. Enquanto a jovem francesa sofre por angústias adolescentes (superlativos das angústias comuns a todos), Barthes sofre pela perda recente da mãe, e Frida sofre por uma vida de dor crônica e um relacionamento desgastante. No entanto, ainda que essas dores os distanciem diametralmente, é a dor que os aproxima.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ JULLIEN, Stéphanie *apud* LEJEUNE, Philippe. *Op. cit.*, p. 98.

²¹ *Idem.*

²² JULLIEN, Stéphanie *apud* LEJEUNE, Philippe. *Op. cit.*, p. 98.

A ensaísta Elaine Scarry lembra que toda e cada dor é única. Para ela, a dor que ocorre em um adquire, para o outro, um caráter subterrâneo, remoto, como uma geografia invisível, cuja existência é negada porque não veio, todavia, à luz da superfície.

Por ser uma entidade essencialmente sensória, a dor – principalmente a física – demanda a confirmação da sensação para garantir sua existência. Mesmo as dores fantasmas ou o mais dolorido coração partido geram efeitos sentidos *no* e *pelo* corpo do indivíduo, e ninguém mais. Indo além da metáfora da geografia subterrânea, a autora diz que pensar a dor do outro também é como pensar em uma galáxia, incomensuravelmente distante e, mais ainda, elusiva, inapreensível pela mente, a não ser através de um exercício imaginativo que lampeja brevemente e, de súbito, desaparece²³.

Cognitivamente, a percepção da dor do outro aproxima-se à ideia do sublime matemático de Kant, um dos dois modos de percepção suprassensível que a mente humana possui para assimilar a vastidão e o poder da Natureza.

Diz o filósofo alemão que toda grandeza é captada e traduzida em conceitos numéricos pela faculdade da imaginação, que, por sua vez, utiliza-se da apreensão e da compreensão²⁴. Enquanto a apreensão pode avaliar uma grandeza indo até o infinito, a compreensão não pode exceder um máximo. Nesse momento, diz Kant, a mente “escuta em si a voz da razão, que exige uma totalidade para todas as grandezas dadas, mesmo para aquelas que, na verdade, jamais podem ser apreendidas inteiramente”²⁵.

É claro que Kant escreve isso pensando em noções matemáticas como a do infinito – um todo “que excede todo padrão de medida”²⁶. No entanto, é patente que toda sua ideia de cognição, desde a percepção à faculdade da imaginação, é transcendental, não envolvendo o contato direto entre sujeito e objeto. Ao dizer que o Sublime é a maneira de a mente lidar com a inadequação para perceber a Natureza em sua totalidade, Kant nada mais faz do que dizer que há uma inadequação para perceber o *outro*.

Perceber a dor do outro, então, é totalmente diverso de perceber sua própria dor. E, da mesma forma – quiçá mais difícil ainda – é perceber e traduzir a própria dor. Elaine Scarry diz que a dor simplesmente não resiste à linguagem, mas a destrói²⁷.

Para esse ponto também contribui o teórico irlandês Edmund Burke. Na esteira da discussão sobre o Sublime, Burke diz que a dor é uma ideia simples, não passível de definição. “É improvável que as pessoas se enganem quanto aos seus sentimentos, mas muitas vezes se equivocam quanto aos nomes que lhes dão e quanto aos seus raciocínios sobre eles”²⁸.

Essa dissolução da linguagem da dor vem, diz Scarry, de um próprio confronto entre a dor e os conceitos de consciência que o Ocidente desenvolveu balizado, principalmente, pela filosofia. Diz ela que os estados de consciência são comumente acompanhados por objetos do mundo exterior, entendido como a natureza, o mundo ou o outro. Portanto, o indivíduo não tem sentimentos, mas tem sentimentos *por/para/de/sobre* alguém ou algo²⁹. Todas os estados emocionais, perceptivos e somáticos, continua ela, bons e ruins, envolvem a “capacidade do

²³ SCARRY, E. *The Body in Pain – The Making and Unmaking of the World*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987, p. 4.

²⁴ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 97

²⁵ *Ibidem*, p. 100.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ SCARRY, Elaine. *Op. cit.*, p. 4.

²⁸ BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica sobre a origem das nossas ideias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papirus, 1993, p. 42.

²⁹ SCARRY, Elaine. *Op. cit.*, p. 5.

indivíduo de mover-se para além dos limites do seu próprio corpo, até o mundo externo e compartilhável”. Exceto a dor. Enquanto sente-se amor *por* alguém, dúvidas *sobre* algo e fome *de* algo, não há alguém que sinta dor *de* ou *por* algo. Ainda que haja uma *causa* para a dor, seja a morte de um parente ou a amputação de um membro, não há um objeto externo da dor. Ela não é compartilhada nem compartilhável, não possui referencial externo, e não envolve a transposição de nenhuma barreira. Pelo contrário, sentir dor é voltar-se para os próprios limites internos, os grandes recônditos do espírito que tantos dedicaram-se, com tanto afincio, a decifrar, inclusive nos diários.

Qualquer um que já presenciou outrem em grande dor – em um acidente automobilístico ou um velório, para apresentar dois exemplos nos quais os dois tipos de dor podem estar bem presentes – pôde perceber que a dor causa uma reversão aos estágios pré-linguísticos, evocando gritos e gemidos³⁰. É o momento de destruição da linguagem em si. Da mesma forma, o momento em que um dolente, já mais calmo, tenta se prestar a contar o que lhe aflige, esse momento, além de limitado – pela presença de metáforas, a única forma de aproximar a dor ao discurso³¹ – é interessante e rico, pois assemelha-se ao momento mesmo do *nascimento* da linguagem.

É importante notar que Scarry dedica-se a falar sobre a dor física, em especial a oriunda da tortura. De fato, poucas sensações são mais intraduzíveis – e mais aversivas – do que a dor física. A autora afirma, ainda, que o sofrimento psicológico é, ainda que mais dificilmente, passível de objetificação verbal, dado que ele possui um conteúdo referencial³². Um dos argumentos que sustentam essa ideia é de que há muito mais representações na literatura – a expressão verbal ocidental por excelência – de outros tipos de aflições que não as físicas.

De fato, de Shakespeare a Dostoiévski estamos repletos dos mais profundos e contundentes exemplos de sofrimento psicológico. No entanto, é importante notar que lidamos com uma classe específica de indivíduos que, pelo exercício e pela correção, conseguem traduzir com sucesso essas dores, de forma que fariam o mesmo com as dores físicas, houvesse a oportunidade. Este trabalho lida com a tradução íntima e minimamente mediada da escrita no diário. Busca-se a transcrição dos “dados completos e precisos” da dor para o *livre de raison* de cada um, sem a preocupação com a existência de um fluxo de caixa emocional e de um superávit linguístico, que pode ser exibido a todos os demais como um atestado de sucesso dessa empresa, frente a um cenário de crise, de dor crônica ou de angústia.

Há uma longa tradição filosófica que trabalha a angústia como a provedora de sentido para a vida precisamente na constatação da ausência de sentido. O arrebatamento por esse afeto indica o mistério do qual somos constituídos, o terror da perspectiva do fim e a presença de algo que não é definido e que se torna intensamente aflitivo³³. Sartre (1978) diz que o ser humano existe, mas se define apenas posteriormente, não havendo garantias de um bom caminho, em detrimento dos demais. E o filósofo francês André Comte-Sponville adiciona que:

³⁰ SCARRY, Elaine. *Op. cit.*, p. 6.

³¹ Scarry faz referência a estudos que dizem haver *apenas* dois tipos de metáforas com os quais um indivíduo pode se referir à dor: 1) Uma arma como produtora externa da dor: “dói como se martelassem minha espinha”, e 2) Uma parte do corpo como produtora interna da dor: “dói como se minha cabeça estivesse querendo explodir” (Cf. p. 15)

³² SCARRY, Elaine. *Op.cit.*, p. 11.

³³ SABINO, Débora. *A experiência da angústia em Luz de Inverno, de Ingmar Bergman*. 2015. 128 p. Trabalho de Conclusão de Curso.Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2015, p. 92.

O medo é o primeiro sentimento por certo, pelo menos *exutero*: 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 presente³⁴.

Brevemente, essa percepção existencialista não é, por si só, negativa. Seu niilismo é uma justificativa à inexistência de regras ou sentido, que tornam a vida e o universo simplesmente um palco de ações que são nem boas, nem más, apenas são. A única certeza, acima de qualquer preceito ético ou temporal, é a morte.

A questão da mortalidade entra como um elo entre tanto a dor física quanto a emocional. A dor física – que vai desde o acidente quase fatal de Frida Kahlo, aos seus abortos, cirurgias e, especula-se, sua fibromialgia³⁵ – traz a dolorosa percepção da fragilidade do corpo físico e de uma mortalidade cada vez mais próxima. Já a angústia “direciona o aparelho cognitivo na busca de um sentido para a existência”³⁶, produzindo, por meio de uma análise do mundo, de um exercício filosófico, a finitude, a solidão, a religião, a dor.

O escritor Albert Camus diz, em seu ensaio *O Mito de Sísifo*, que

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.³⁷

De fato, esse exercício filosófico de Camus parece fácil e objetivo, quando posto nas linhas refinadas e floreadas sobre o tema. No entanto, como exercício do absurdo e da consciência da própria mortalidade, não há grande diferença entre o que Camus diz e o que Barthes escreve em seu *Diário de Luto*, no dia 27 de outubro de 1977, sobre o funeral de sua mãe falecida há 3 dias:

Turba amontoada. Inevitável, crescente futilidade. Eu penso nela, na sala contígua. Tudo desaba.

É aqui, o início formal do grande, longo, luto.

Pela primeira vez em dois dias, a *aceitável* noção da minha própria morte.³⁸

³⁴ COMTE-SPONVILLE, André. *Bom dia Angústia!* São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 11-12 *apud* SABINO, Débora. *Op. cit.*, p. 91

³⁵ Alguns autores do campo médico apontam que Frida Kahlo tenha possivelmente sofrido de fibromialgia pós-traumática, um estado desconhecido pelos médicos da época da artista. Essa condição, no entanto, poderia explicar a dor generalizada e persistente, a fadiga crônica, e mesmo os distúrbios de sono da pintora. Cf. SIQUEIRA-BATISTA *et. al.* *Art and Pain in Frida Kahlo*, 2014, p. 141.

³⁶ GUARNIERI, Maria. *Angústia e conhecimento: Uma reflexão a partir dos pensadores religiosos Franz Rosenzweig, Søren Aabye Kierkegaard e Qohélet*. São Paulo: Editora Reflexão, 2011.

³⁷ CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 20.

³⁸ BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 20.

E também é possível ver um estranho exercício de consciência e finitude na seguinte entrada do diário de Frida Kahlo, datada somente como “1950-51”:

Eu estive doente por um ano. Sete operações na coluna vertebral [...] Ainda estou na cadeira de rodas, e não sei se voltarei a andar logo. Tenho o colete de gesso que apesar de ser pavoroso, me ajuda a sentir melhor da espinha. Não tenho dores. Somente um cansaço de... ressaca, e como é natural, muitas vezes desespere. **Um desespero que nenhuma palavra pode descrever.**³⁹

O grifo, na última frase da entrada de Frida, diz bem qual o objetivo desta discussão. Como é possível traduzir, em um meio voltado para as reflexões mais íntimas, a mais íntima e menos traduzível das entidades do corpo?

Frida fala de um cansaço similar a uma ressaca e de um desespero que nenhuma palavra pode descrever (nem mesmo o próprio desespero, ao menos não de forma completa). Barthes, por outro lado, revolve um pouco mais em sua polidez erudita, tentando transcrever propriamente o *seu* desespero, ao estar na sala contígua do velório de sua mãe. A “aceitável noção” da própria morte amortece o golpe da angústia da mesma forma que os floreios de Camus ou os saltos de Sartre. No entanto, ainda é, sem dúvida, uma tradução, incompleta – e quiçá completamente impossível – de uma dor.

A limitação dessa tradução fica ainda mais evidente no uso de sinais como o parênteses:

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 sofreu durante a noite, sozinha, um negócio cruel).⁴⁰

Barthes constrói a breve entrada em três momentos: um momento cotidiano, quase perene, a lembrança de algum momento de conversa com a mãe e o sofrimento da mãe, provavelmente o estertor, entre parênteses. Os dois últimos estão no passado, enquanto o primeiro, curiosamente, sequer tem um verbo. As lembranças da mãe, assim como a própria, estão agora no passado.

Scarry diz que o fator mais crucial da dor é que ela é sua *presença*⁴¹. A dor não só existe apenas *neste momento*, ela só existe *no presente*. Localizando sua mãe no passado, Barthes gentilmente anula a dor dela, mas afirma a sua no momento em que escreve, dado que a escrita é também uma forma de *presença*.

Jacques Derrida, em sua leitura de *A Origem da Geometria*, de Husserl, diz que o filósofo alemão compreendia a inscrição como não somente um momento suplementar ou acessório na constituição da objetividade ideal, mas um momento indispensável. No entanto, continua o pensador francês, essa noção da escrita pode não compreendê-la como prescindível, mas a considera secundária, subordinada à idealidade matemática ou científica, ou seja, a uma exterioridade⁴².

³⁹ KAHLO, Frida. *Op. cit.*, p. 125-126, grifo nosso.

⁴⁰ BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 13.

⁴¹ SCARRY, Elaine. *Op. cit.*, p. 9.

⁴² DERRIDA, Jacques. *Leer lo ilegible*. [1986] Espanha. *Revista de Occidente*, 62-63, 1986, p. 160. Entrevista concedida a Carmen Gonzáles Marín.

Essa objetividade é precisamente o que nega a escrita da dor. Dado que não há exatamente um objeto externo para a dor, principalmente a física, como justificar tudo que foi apresentado até aqui de Barthes, Frida, Stéphanie Jullien e tantos outros? Como justificar mesmo a existência da literatura psicológica, dos sofrimentos de Hamlet e de Virgínia Woolf vertidos no papel? Derrida salva a discussão ao afirmar que a exterioridade atribuída à escrita, para Husserl, era algo também interior, enquanto condição essencial da objetividade. Todo objeto externo, enquanto ideal, ao ser escrito, é incorporado, tornando-se condição para a própria objetividade⁴³.

A noção husserliana, no entanto, é carregada de uma hermenêutica fenomenológica que tudo objetifica, e a verdade é que nem tudo quer ou precisa ser objetificado. Não há objetos externos para a dor e a angústia. Elas existem enquanto entidades em uma subjetividade, mas não possuem um *status* além dos limites do corpo que a sente.

Dessa forma, dificilmente sua escrita será clara, visto que esta é a incorporação do objeto ideal externo àquele que escreve. Em um diário ou carta sobre uma forte dor, conforme já foi extensamente visto, a dor é expressa com as ferramentas limitadas da linguagem. Nesse campo, diz Scarry que “ter grande dor é ter certeza, ouvir que outro teve grande dor é ter dúvida”⁴⁴.

Essa dúvida que persiste na expressão, na própria tradução da escrita, é bem visível na seguinte entrada de Barthes, no dia 29 de outubro, 4 dias após a morte de sua mãe: “Ao tomar essas notas, eu confio a mim mesmo a *banalidade* que há em mim”⁴⁵. O uso da palavra *banalidade*, cujo grifo é do próprio autor, demonstra a dificuldade em encontrar um termo certo para definir, entre outros termos, o *luto*, a *depressão*, a *falta de sentido*, a *contradição* – todos termos utilizados pelo autor em diferentes entradas – que a morte de sua mãe trouxe. E, mais ainda, na falta de uma definição própria, Barthes apresenta, solitariamente, no dia 29 de outubro: “A *medida* do luto. (Dicionário, Memorandum): dezoito meses para prantear um pai, uma mãe”⁴⁶.

A ausência de palavras para escrever a dor demanda soluções expressivas que variam de acordo com a origem do sujeito. Enquanto teórico da literatura, Roland Barthes apoia-se na reestruturação de palavras para definir seu luto de forma totalmente escrita, a pintora Frida Kahlo esmera-se na construção de imagens para mostrar seu padecimento em um diário híbrido. Não há, no entanto, uma hierarquia de um uso sob o outro. Ambas são formas distintas de dar corpo a uma entidade invisível como a dor⁴⁷ e exigem do leitor diferentes maneiras de “encontrar e interpretar textos”⁴⁸.

Uma das entradas mais famosas do diário de Frida é um desenho de dois pés separados do corpo, sobre um pedestal, semelhantes aos de uma estátua, em um tom amarelado. Das pernas não nascem veias, mas espinheiros secos. O tom sanguíneo corre no fundo da imagem, contrastando com o amarelo anêmico dos pés. Abaixo, a inscrição: “Pés para que te quero, se tenho asas para voar. 1953”⁴⁹.

A imagem foi feita logo após a amputação da perna direita da pintora até o joelho, devido a uma gangrena. O pé torna-se um tema recorrente de expressão das dores da autora,

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ SCARRY, Elaine. *Op. cit.*, p. 7

⁴⁵ BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 25.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁷ Elaine Scarry busca resgatar a exterioridade que falha na análise husserliana, apropriando-se do dogma cristão da encarnação. Como exemplo, ela cita o Tabernáculo construído pelo povo de Moisés no deserto, no livro do Êxodo. Ele é uma representação quase literal de um corpo para Deus, com tecidos e órgãos (Cf. SCARRY, *Op. cit.*, p. 211). Toda representação é, portanto, uma forma de criar um corpo, de *encarnar* algo, conferindo-lhe uma nova *matéria*.

⁴⁸ LEJEUNE, Philippe. *Op. cit.*, p. 16.

⁴⁹ KAHLO, Frida. *Op. cit.*, p. 164

reaparecendo em outros momentos (p. 96, p. 141, p. 171, p. 188). Além disso, o tema das asas também é recorrente, aparecendo como reflexo de uma tentativa não só de libertação da autora, como também de aceitação de sua condição de não poder mais caminhar. Mais ainda, algumas interpretações veem as asas como súplicas a seres divinos, e mesmo como um clamor para sair voando e deixar de lado esta vida de sofrimento: o suicídio (p. 190, p. 201)⁵⁰.

Como esperado, as imagens carregam sentidos ainda mais amplos do que as palavras. Tratando-se de uma entidade de tão difícil definição, é possível ver como as imagens se prestam a um serviço de ilustrar, ainda mais audaciosamente, o indizível da dor.

O ilegível

É preciso ter em evidência, a todo momento, a diferença de cenários que compuseram as personalidades de Frida Kahlo e Roland Barthes. Oriundos de países e componentes de áreas diferentes, os dois carregaram consigo bagagens completamente distintas. Isso diz muito sobre as formas que escolheram para exprimir suas dores. Seja pela necessidade de manter a própria saúde emocional, seja pelo ímpeto arquivístico de armazenar a própria vida⁵¹, é patente que ambos dedicaram-se, com algum afincamento, a exprimi-las. E ambos o fizeram dentro das limitações que o meio e a linguagem permitiram.

Como personalidades introduzidas que são, voltadas para a reflexão das zonas mais ermas do espírito e afeitas a uma escrita de registro detalhado, na medida da intimidade que possuem consigo mesmos, os dois diaristas expressaram-se de duas maneiras bastante distintas e que, no entanto, uniram-se na incompletude da tradução de dores. Dores essas que, por sua vez, remetem a uma dimensão temporal única, à duração unicamente subjetiva dessas angústias, transpostas na escrita, por sua vez também uma manifestação da percepção temporal dos indivíduos.

Escrever sobre a dor é, portanto, uma tarefa inglória, porque implica uma certa ilegibilidade. Porém, é reconfortante lembrar que o ilegível não é de todo ruim. Lembra-nos Derrida que o ilegível é o que não se dá como um sentido que deve ser decifrado na escrita. Há um momento, lembra o francês, que ler consiste em experimentar que o sentido não é acessível, que não há nada escondido atrás dos signos⁵².

Essa leitura do ilegível que oferece Derrida propõe que o texto rompa o seu limite de texto, até que não seja mais possível opô-lo, como usualmente se faz, à palavra ou a uma realidade, que costumeiramente chamamos de “realidade não textual”⁵³. O que entende-se como realidade textual e realidade não textual deixa de existir, da mesma forma em que a própria subjetividade e a objetividade deixam de existir no momento mesmo da dor.

Elaine Scarry diz que a dor, quando surge, vai gradualmente obliterando a consciência do indivíduo, eliminando o mundo à sua volta conforme sua intensidade aumenta. Ao desaparecer o mundo, desaparecem seus objetos, e, com eles, a possibilidade da linguagem. Por isso, é curioso perceber a diligência desses diaristas, cujos cadernos repletos de dor preenchem páginas e mais páginas com o sentido invisível de um objeto que jamais veremos e cuja coragem lança-se a dúvidas como a de Barthes, que se pergunta, nos dias seguintes à perda de sua mãe: “Quem sabe? Talvez haja algo valioso nestas notas?”⁵⁴.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 285, para uma análise do significado dúbio das últimas palavras de Kahlo em sua última entrada escrita.

⁵¹ ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricas*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas (FGV), v. 11, n. 21, 1998. p. 9-34

⁵² DERRIDA, Jacques. *Op. cit.*, 1986, p. 163.

⁵³ *Ibidem*, p. 162.

⁵⁴ BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 15.

Referências bibliográficas

- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas (FGV), v. 11, n. 21, 1998.
- BARDON, Adrian. *A Brief History of the Philosophy of Time*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2013.
- BARTHES, Roland. *The Mourning Diary*. Nova Iorque: Hill and Wong, 2010.
- 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.
- BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica sobre a origem das nossas ideias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papyrus, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Leer lo ilegible*. Espanha. *Revista de Occidente*, 62-63, 1986, pp. 160-182. Entrevista concedida a Carmen Gonzáles Marín.
- FLUSSER, Vilém. *A Escrita: Há futuro para a Escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.
- GUARNIERI, Maria. *Angústia e conhecimento: Uma reflexão a partir dos pensadores religiosos Franz Rosenzweig, Søren Aabye Kierkegaard e Qohélet*. São Paulo: Editora Reflexão, 2011.
- KAHLO, Frida. *El Diario de Frida Kahlo – Un Intimo Autorretrato*. Mexico: La Vaca Independiente, 2014.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LEJEUNE, Philippe. *On Diary*. Manoa: University of Hawaii Press, 2009.
- SABINO, Débora. *A experiência da angústia em Luz de Inverno, de Ingmar Bergman*. 2015. 128 p. Trabalho de Conclusão de Curso. Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. Trad. Rita Correia Guedes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SCARRY, Elaine. *The Body in Pain – The Making and Unmaking of the World*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.
- SIBILIA, Paula. *O Show do Eu – a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2016.

Recebido em: 16 de junho de 2017

Aceito em: 04 de setembro de 2017